საქართველოს შოთა რუსთაველის კინოსა და თეატრის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის

ფაკულტეტი

კოდი 000-00

ავტორი - ნათია მეფარიშვილი Doc 030918 ინდივუდუალური

სადოქტორო პროგრამა

კინოხელოვნება

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ნათია

მეფარიშვილის მიერ შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით:

„ამერიკული კინოს „სამოციანელთა“ თაობა (შემოქმედებითი
მიმართულებები და შემოქმედებითი თავისებურებები)“

და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი – ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის უფროსი – თამარ ვეფხვაძე
ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

რეცენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი – ირინა დემეტრაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი – ქეთევან ტრაპაიძე

თარიღი: 2015

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების ნაშრომის გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ნაშრომში არაა გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცული მასალები რომლებსაც დასჭირდებოდათ შესაბამისი ნებართვა. გამოყენებულია ციტატები, იმ ფორმით, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას და ავტორი ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ავტორი - ნათია მეფარიშვილი

ნათია მეფარიშვილი

ამერიკული კინოს „სამოციანელთა თაობა (შემოქმედებითი მიმართულებები და შემოქმედებითი თავისებურებები) სამეცნიერი ხელმძღვანელი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ზვიად დოლიძე

(რეზიუმე)

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავს - შექმნას სრული ისტორიული მიმოხილვითი ხასიათის სურათი იმისა, 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 მარტინ სკორსეზის, ჯორჯ ლუკასის, სტივენ სპილბერგისა და ფრენსის ფორდ კოპოლას შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების კვლევა იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ და რა ეპოქაში იწყებდნენ ისინი მოღვაწეობას კინოში, რა ორიენტირი აერთიანებდათ და განასხვავებდათ, როგორი აქცენტით ქმნიდნენ საკუთარ შემოქმედებას – სანახაობას თუ კონცეპტუალურ ხელოვნებას, რა გზა დასჭირდა თითოეულ მათგანს მკვეთრი ინდივიდუალიზმის დასამკვიდრებლად როგორც ამერიკულ კინოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ.

ნაშრომის შინაარსი მოიცავს შესავალს, ხუთ ძირითად თავს და დასკვნას. ნაშრომს თან ერთვის რეზიუმე, სარჩევი, შენიშვნები და გამოყენებული ლიტერატურის სია.

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 კინო-

სანახაობის 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.

საფუძვლიანად დამუშავდა და გაანალიზდა ის ლიტერატურა, რისი უმცირესი ნაწილი საქართველოს ბიბლიოთეკებშია დაცული, ხოლო უმეტესობა ან კერძო მფლობელობაშია, ან ინტერნეტითაა ხელმისაწვდომი. ჯერ არ გამოცემულა 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.

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 სირთულეებთან, ეს ნამუშევარი იძლევა საშუალებას, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ხდებოდა დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტების ხედვითი და აზროვნებრივი 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.

პირველ თავში კვლევის ობიექტია ის პროცესები ზოგადად, რომლებიც წინ უძღოდა ახალი თაობის მოსვლას ამერიკულ კინოში და უკვე შემდგომ არსებული სახელოვნებო ცნობიერების ცვლას.

მეორე თავში გაანალიზებულია სტივენ სპილბერგის შემოქმედების ძირითადი ნოვაციური

მახასიათებლები. ამერიკული კინოს სანახაობრივი დომინანტის მაგალითებზე და მის ისტორიაზე საუბრისას, თავისთავად ჩნდება რამდენიმე კინორეჟისორის სახელი, რომელთაც სანახაობის, დინამიკის კინემატოგრაფიული ეკვივალენტის ძიებაში, თითქმის სტანდარტად მიჩნეული ხერხები დაამკვიდრეს და ამ ნოვაციას პასუხობს სტივენ სპილბერგის მრავალსახოვანი კინო.

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".

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.

ლუკასისათვის უდიდესი მოგება მოიტანა „ბრენდმა", რომლის უცილობელი უპირატესობა თავის დროზე განჭვრიტა მან ფილმში „ვარსკვლავური ომები". მან კარდინალურად შეცვალა შეხედულება ამერიკულ კინოინდუსტრიაზე და კინოს შემოსავლის დამატებითი კომპონენტი შემატა. რასაკვირველია, მოგება იზრდება, თუკი კინოსურათში გამოყენებულია ,,ბრენდი", რომლის შექმნაც წარმოადგენს „ბლოკბასტერის" წარმოების საწყის წერტილს, ხოლო თვითონ ფილმი იქცევა მომხმარებელზე ძლიერი მულტიმედიური შეტევის საშუალებად.

მეოთხე თავში, რომლის სახელწოდებაა **„მარტინ სკორსეზი",** განიხილება თანამედროვეობის ერთ-ერთი პოპულარული რეჟისორის, მარტინ სკორსეზის შემოქმედება, რომელმაც თავისი ავტორიტეტით უკან ჩამოიტოვა მოქმედი, სახელგანთქმული კოლეგები.

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.

დასკვნაში თავმოყრილი და შეჯამებულია შემდეგი შედეგები: ნებისმიერი ხანა, ეპოქა კინემატოგრაფში გამოირჩევა იმით, რომ მას თავისი ანალიტიკური არეალი ახასიათებს. ამით ხდება მისი განვითარების ერთგვარი სისტემატიზირებაც. საინტერესოდ იკითხება ის, თუ როგორ ტრანსფორმირდება კინოპროდუქცია მასობრივი აზრის სანახაობისადმი დამოკიდებულების შესაბამისად, ტექნოლოგიათა რა მახასიათებლები არსებობს ამერიკულ კინოეკრანზე.

როგორც აღვნიშნეთ სადისერტაციო ნამუშევარი იძლევა საშუალებას, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ხდებოდა დამოუკიდებელი კინემატოგრაფისტების ხედვითი და აზროვნებრივი 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.

მსოფლიო კინემატოგრაფიულ სივრცეში მიმდინარე პროცესები ცხადყოფდა, რომ XX საუკუნის 60-იან წლებში ამერიკული კინო ახალ მიზნებსა და ფუნქციებს იძენდა. უდავოა, რომ ამგვარი მოვლენა დიდ როლს ასრულებდა კინოს განვითარების სხვა სივრცეებში. მკვლევარებთან 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.

ამერიკული და საერთოდ, მსოფლიო კინოაზროვნების სისტემა მრავალფორმიანობისაკენ შეცვალა მარტინ სკორსეზის შემოქმედებამ. მხატვრული ფორმა, რომელიც ამ რეჟისორმა აირჩია, ავლენს ავტორის დამოკიდებულებას კინემატოგრაფიული ესთეტიკისადმი.

ამერიკული კინოს „სამოციანელთა“ თაობაში გამორჩეულია ასევე ფრენსის ფორდ

კოპოლას სახელი. სწორედ მან შეცვალა სანახაობრივ-კონცეპტუალური კინემატოგრაფი, რომელმაც ძირეულად გადაანაცვლა თემატური აქცენტები ამერიკული კინოს ისტორიაში. 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.

Natia Meparishvili

The 60s' Generation of American Cinema

(Directions and Peculiarities)

Scientific supervisor – Zviad Dolidze, Doctor of the Art History

(Summary)

The goal of the thesis - to make a historical review of the process, which started in the cinema of the United States of America in the 1960s, and its impact on shaping the interest of the audience and genre diversity. The purpose of such study is to present the modern cinema and peculiarities defining its aesthetics as one whole.

The key purpose of the thesis is to study the directions and peculiarities of creative work of well-known film directors: Martin Scorsese, George Lucas, Steven Spielberg and Frances Ford Coppola (considering characteristics of the epoch in which they started working), their similarities and differences, their focus – entertainment or conceptual art - the paths traveled by each of them to form their clear individual style both in the American film and beyond its borders.

The content of the thesis - The thesis consists of the introduction, five basic chapters and the conclusion. The thesis is attached the resume, the table of content, notes and the list of reference literature.

The introduction describes the main phases of development of Hollywood, as the leader of the world film industry, and its importance. Like this happened at the end 20s of the XX century and the start of 1930s (when the American film had experienced many changes related to the transition from silent films to sound films, and managed to timely keep up with the pace of change), in the 60s of the XX century Hollywood faced the need to change artistic traditions without losing the reputation and established status of a dynamic film industry.

Among the many prominent film directors of that time the so-called "magnificent four" stand out – George Lucas, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola and Martin Scorsese, who

took up a special mission in the further improvement and development of the American film. They are collectively referred by some researchers to as "Movie Brats".

The thesis focuses on the artistic novelties offered by the above mentioned film directors, their

artistic individualism and peculiarities. It describes when and how they started working at Hollywood and which challenges they faced when they created their films and conceptual art.

It emphasizes their similarities and differences. Their names are related to the establishment of individualism not only in the American but in the world cinema.

The reference literature was studied and analyzed. Only small portion of the literature is available in Georgian libraries; most of them are kept by individuals or can be accessed through the Internet.

Monographs, to which the references could have been made, have not been published yet in Georgian. Because of this factor only foreign scientific (small portion in the Russian and a bigger portion in the English language) literature was used to write the thesis, including the periodicals, the press, and books by famous film critics and historian.

As was noted the thesis is one of the attempts of scientific analysis of western cinema, this time, one of the sections of the history of the American film, by depicting artistic directions and peculiarities of its representatives. Probably it will also have an informative-analytical function for professionals of the Georgian film, teachers and students and at the same time will draw interest of readers interested in cinema.

The Georgian film studies have not addressed the 60s of the American film yet, nor the creative work of the film directors of that generation. By drawing parallels with the current difficulties faced by the Georgian cinema, the thesis will allow to monitor the development of the vision and approaches of the independent filmmakers to film directing.

The structure of the thesis presents the reality of the 60s' American cinema, which led to the transition to New Hollywood, when a new generation of young filmmakers came to prominence in America, and respective changes.

The first chapter of this dissertation work deals with the general processes preceding the arrival of a new generation to American cinema and changes that occurred in creative thinking.

The second chapter, which is titled *Steven Spielberg* analyses basic innovations in another famous film director - Steven Spielberg's creative work. When considering the history and samples of entertainment-focused American movies, the name of several film directors emerge. In search of entertainment, dynamic and cinematic equivalent, these filmmakers introduced techniques that have almost become standards. The innovations were also reflected in Steven Spielberg's multiform movies.

Steven Spielberg's creative work is considered on the basis of the films made by him at the early stage of his film career, his performance as a film producer and widely known movies: *The Sugarland Express*, *Jaws*, *Close Encounters of the Third Kind*, *E.T. the Extra Terrestrial* a series of films on *Indiana Jones*, *Schindler's List* – a movie which indicates the diverse nature of Steven Spielberg's cinema in terms of theme and form - and *Saving Private Ryan*.

The third chapter deals with George Lucas, diverse results of his creative work in cinema and films: *THX 1138*, *American Graffiti*, series of *The Star Wars*, *Tucker*, *The Man and His Dream* and so on. The brand has brought a huge profit to Lucas. He foresaw its undoubted advantage in *Star Wars*. He changed the view on the American film industry cardinally and created an additional component of profit for cinema. Of course the profit increases by using brand, the creation of which is the starting point for making a blockbuster, while the film itself becomes the means for a vigorous multimedia assault on the user.

The fourth chapter, which is titled ***Martin Scorsese***, deals with the creative work of Martin Scorsese, one of the most popular film directors of the modern world, who outperformed many prominent colleagues of his time. This is proved by the survey conducted by one of the popular American journals. According to the survey, Martin Scorsese is named as their favorite role of Vincent van Gogh.

The fifth chapter is devoted to creative career of the film director and producer Francis Ford Coppola in the American cinema. Coppola is the film director, whose artistic mind was amending the American film directing in the direction of thematic changes, was determining not only this most difficult genre development – variety of American film values, but also was introducing substantial variance in the process of its development.

In the conclusion, the results are collected and summarized. Any era in cinema is distinguished by its analytical characteristics. It gets somehow systematized by it. All different development stages of the American film directing were diverse and, in addition, they offered the viewers examples of certain dynamics, rhythm, growing action- the attitude of viewers was changing along with it, which became a common event.

Topics representing a driving system for the mankind history were reflected in the cinematographic reality as well to test consciousness of the American society. It is essential to single out from the history significant stages of 60s to argument this. Modification of a show in American motion picture is such a structural symbiosis in viewer's consciousness as well that the trends for its final

transformation and approximation with publicist –imagery thinking forms are changing daily. It shows signs of positive and negative influences as well as innovations.

This fact, the substitution of values itself, creation of different characters, as we see, acquired and showed, in various kinds and in various forms, those features that were characteristic for the socium of the American viewers: the trend of popularizing story-telling, thematic approximation to public issues given its generality. And this factor, indeed, laid foundation for interpreted comprehension of the issue of freedom in a tradition of American motion picture of 60s in XX century. the sound-drawing interpretation of this fundamental matter is focused on revealing peculiarities of the decade.

Naturally, this produced a result and over time it transformed into many interesting motives. For example, the American motion picture created a methodological space, where the topic of activation and dictation experience became common. That is why the significance of Hollywood formation in the history of world cinema is high.

The masters of documenting events were using big variety of facilities, unlike famous stream patterns, in order to perform interpretation of liberty by means of editing rhythm and individual amateur style.

Interesting works of American film director, script author and producer George Lucas is a proof of diversity of 60s generation, entertaining and thematic innovation of American film directing.

The system of American and in general global thinking was changed towards multi-form direction by Martin Scorsese's works. The feature form, which director chose shows the author's attitude towards the cinematographic aesthetics.

Name of Francis Ford Coppola is distinguished among the 60s generation. He changed the entertaining – conceptual cinema, which fundamentally shifted thematic accents in the history of the American motion picture.

The trends and peculiarities created by these film directors in the film directing identified the purpose for uniting attitudes towards the show and the form of expression, which was common for all four directors and this unity in the system of values was playing a major role. The same generation managed to show the role of socium in various genres and forms, which always remains a difficult task.

შინაარსი

შესავალი----------3

თავი 1. ჰოლივუდის თემატური ფასეულობების ცვლა----------8

თავი 2. სტივენ სპილბერგი----------46

თავი 3. ჯორჯ ლუკასი----------89

თავი 4. მარტინ სკორსეზი----------112

თავი 5. ფრენსის ფორდ კოპოლა----------160

დასკვნა----------182

შენიშვნები----------190

გამოყენებული ლიტერატურა----------198

პირთა საძიებელი----------202

შესავალი

ჰოლივუდის ჩამოყალიბებაში უამრავმა ნიჭიერმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. იგი დღემდეა განუსაზღვრელი სიმდიდრის, უმაღლესი დონის 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.

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 მისთვის დადგა დრო, როდესაც უნდა გადაელახა ახალი გამოწვევები, ერთგვარად, „ბეწვის ხიდზე“ უნდა გაევლო, ოღონდ არ დაეკარგა არც ძველი დიდება და არც მსოფლიო პრესტიჟი. ის კინემატოგრაფისტები, რომლებმაც ადრე სახელი გაუთქვეს ჰოლივუდს, ჩრდილში გადადიოდნენ და ასპარეზზე გამოდიოდნენ ახლები, თუმცა ვერც კი უახლოვდებოდნენ „ძველი გვარდიის“ წარმომადგენლების პოპულარობას. ვითარებას ართულებდა ტელევიზიის მზარდი კონკურენციაც, რის შედეგად კინოთეატრების რიცხვი ქვეყანაში სამჯერ შემცირდა, ხოლო მაყურებლის რაოდენობამ საგრძნობლად იკლო. ამას გარდა, შეიცვალა მაყურებელთა სოციალური შემადგენლობაც - მათ ძირითად ნაწილს შეადგენდნენ „ახალგაზრდა ქალაქელი პროფესიონალები“, ანუ სხვადასხვა ფირმისა და კომპანიის თანამშრომლები, [1] საკმაო კრიტიკული განწყობით რომ გამოირჩეოდნენ.

ახალბედა კინემატოგრაფისტების წინაშე დადგა ერთობ რთული ამოცანა, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ მათ უნდა დაებრუნებინათ ეროვნული კინოსათვის პოპულარობა, ხოლო კინოთეატრებისათვის – აუდიტორია. აღნიშნული პრობლემის გადაჭრა შეძლეს იმ ახალგაზრდებმა, რომლებმაც კინომოღვაწეობა დაიწყეს სწორედ 60-იან წლებში, ხოლო მომდევნო დეკადებში ფართოდ გაუთქვეს სახელი ჰოლივუდს. ისინი

„ახალი ჰოლივუდის“ მეორე თაობად (ანუ „სამოციანელებად“) მონათლეს. [2]

რასაკვირველია, ამ რიცხვში სხვადასხვა ამერიკელი კინოხელოვანი მოიაზრება, მაგრამ მათგან ყოველთვის გამოჰყოფენ ე. წ. „ბრწყინვალე ოთხეულს“ - ჯორჯ ლუკასს, სტივენ სპილბერგს, ფრენსის ფორდ კოპოლასა და მარტინ სკორსეზის, რომლებმაც ლომის წილი დაიდეს ამერიკული კინოს შემდგომ დახვეწა-განვითარებაში. ზოგიერთი მკვლევარი მათ „კინოძმებად“ მოხსენიებულ ჯგუფში აერთიანებს. [3]

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის უმთავრესი მიზანია ზემოთ ნახსენები რეჟისორების შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების მეცნიერული გამოკვლევა იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ და რა ეპოქაში მოევლინენ ისინი კინოსამყაროს, რა აერთიანებდათ ან ასხვავებდათ, როგორ კინოს აკეთებდნენ – სანახაობას თუ ხელოვნებას, როგორი ძალისხმევით შეძლო თითოეულმა განუმეორებელი ავტორიტეტის მოხვეჭა როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

აღსანიშნავია, რომ ოთხივე მათგანს მიღებული აქვს სპეციალური კინოგანათლება. კინოს ისტორიისა და თეორიის ზედმიწევნითმა ცოდნამ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა მათ სარეჟისორო სტილისტიკაზე. ისინი ქმნიდნენ და ქმნიან საინტერესო ნიმუშებს, რომლებიც ბევრისათვის თავისებურ სახელმძღვანელოებს წარმოადგენენ, თუ რანაირად უნდა გადაიღო ნიშანდობლივი ფილმი. ისიცაა ღირსშესანიშნავი, რომ მათი ჟანრობრივი სპექტრი მრავალფეროვანია და ამით ყოველთვის ამტკიცებდნენ, რომ თანაბრად ხელეწიფებათ იმუშაონ ამა თუ იმ ჟანრში. პრაქტიკულად, მათი კინოსურათები ახალი ერის მომასწავებელი ნამუშევრები გამოდგა ამერიკული კინოს ისტორიაში, რამეთუ მათ განაახლეს კინოენა, რომელიც უფრო მოქნილი გახადეს; ჰოლივუდის რეპერტუარში შეიტანეს ახლებური თემები; თუკი ძველებურ კინოწარმოებაში ფილმი „კინოვარსკვლავის“ თავისებური დამატება იყო, ანუ იგი იქმნებოდა მხოლოდ მისთვის, ხოლო დანარჩენ ნაწილს ნაკლები ყურადღება ექცეოდა, ამჯერად, „კინოძმებმა“ პირიქით გააკეთეს – მათ წარმოადგინეს სრულიად სხვაგვარი სისტემა, რაშიც სიუჟეტიდან გამომდინარე ირჩეოდა მსახიობი. ყოველივე ამას ისიც დაემატა, რომ ოთხეულმა თავისი ცნობილი კინოპროექტებით იმხელა კომერციულ წარმატებებს მიაღწია, რომ 70-იან წლებში „ბლოკბასტერების“ ახალ ხანას“ ჩაუყარა საფუძველი. [4]

იმ ბევრი კინოხელოვნისაგან განსხვავებით, რომლებიც ათეულობით წელი ელოდნენ ხოლმე აღიარებას, ოთხეულმა ძალზე მალე მოიპოვა პოპულარობა როგორც კრიტიკაში, ისე მაყურებელში. ჟანრობრივი მრავალსახიერების შენარჩუნების გვერდით

მისმა წევრებმა არ დაკარგეს ინდივიდუალობა და უმოკლეს ვადაში დაიპყრეს ჰოლივუდის მწვერვალები, თავიანთი სახელები თანამედროვე კინოს განუყოფელ სინონიმებად აქციეს.

ნაშრომის აქტუალობა იმაში გამოიხატება, რომ 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-გაანალიზებული 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 მერჩენდაიზინგის მიმართულებებით გაწეულ, ძალზე ნაყოფიერ სამუშაოზე, რაც დიდად წაადგა ამერიკულსა და არა მარტო ამერიკულ კინემატოგრაფს.

„კინოძმებმა“ თავიანთი განხორციელებული კინოპროექტებით უკონკურენტო პოზიციაშიც ჩაიყენეს თავი და ამით ამერიკის შეერთებული შტატების 70-80-იანი წლების იდეოლოგიური ფორმირების საპასუხისმგებლო საქმეშიც მიიღეს მონაწილეობა. [5] ყველა მათგანმა გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა და ოთხ კინოკერპად წარმოჩნდა. მართალია, ხანდახან მათაც ჰქონდათ ჩავარდნები (და ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა ხელოვნებაში, მით უფრო, კინოში), თუმცა ყოველი ასეთი ჩავარდნის შემდეგ ისინი ისეთ სიახლეს სთავაზობდნენ აუდიტორიას, რომ კვლავაც ყურადღების ცენტრში ექცეოდნენ. მათი ნამუშევრები წამყვანი კინოკრიტიკოსებისა და კინომკვლევარებისათვის ყოველთვის იყო განხილვის საგანი და ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. ამდენად, სწორედ ამ გარემოებებმა წარმოშვა წინამდებარე ნაშრომის იდეა, რამდენად იქნებოდა შესაძლებელი ქართველი მკვლევარისათვის აღნიშნული ეპოქის უმთავრესი მხატვრულ-შემოქმედებითი და კინოსაწარმოო დანიშნულებების აღქმა, გააზრება, ანალიზი და ამასთანავე, მისი „მთავარი

მოქმედი გმირების“, ანუ აღნიშნული, დიდებული და განუმეორებელი კინორეჟისორების (რომლებიც საუცხოო პროდიუსერებიცა და კინოდრამატურგებიც არიან) კინოსურათების როლი იმ გიგანტურ პანორამაში, რასაც ჰოლივუდი და მისი სიდიადე ჰქვია.

საკვლევი შრომის სტრუქტურა თავიდანვე ისე განისაზღვრა, რომ სრულად და ნათლად წარმოსახულიყო რეალური სიტუაცია 60-იანი წლების ამერიკულ კინოში, რამაც განაპირობა როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ შექმნა, ისე სხვადასხვა თაობის მისვლა ჰოლივუდში და ამისაგან გამოწვეული გარდაქმნები. ამიტომაც გადაწყდა, რომ პირველი თავი დათმობოდა მხოლოდ ამ პერიოდის აღწერა-შესწავლას და გარკვეული მეცნიერული დასკვნების გამოტანას, იმის კვლევა-ძიებას, თუ რა მოხდა, რატომ მოხდა და როგორ განვითარდა მოვლენები. ამის შემდეგ ცალ-ცალკე თავები მიეძღვნა თითოეულ „კინოძმას“ და მათ დამსახურებას, შემოქმედებით მიმართულებებსა და თავისებურებებს, მასობრივი კინომაყურებლის შემეცნებაში მათი ნამუშევრების შეჭრა-დავანებას, იმ ტენდენციებსა თუ მოტივაციებს, რაც მათ შემოქმედებაში შეიმჩნეოდა და რითაც ისინი აგრერიგად გამოვიდნენ ამერიკელი კინემატოგრაფისტების უდიდესი არმიის წინა რიგში და სახელი გაითქვეს.

საერთოდ, არა მარტო აშშ-ში, არამედ სხვა წამყვან კინემატოგრაფიულ ქვეყნებშიც ყოველთვის არსებობდა კრიზისული პერიოდები, რაც ან მცირე ხანს, ან კიდევ გარკვეულ ხანს გრძელდებოდა და, შესაბამისად, საპანიკო ვითარებებს ქმნიდა, გამომდინარე შიდა დინებებითა და ინტრიგებით. ამერიკული კინოს ისტორიის ყოველ ასეთ სიტუაციაში ჩნდებოდნენ პიროვნებები, რომლებიც თავის თავზე იღებდნენ ლიდერის ფუნქციებს, მდგომარეობის სასიკეთოდ გამოსწორების მიზანდასახულობას და, უმეტესწილად, საქმეს შესანიშნავად უძღვებოდნენ. დაწყებული დეივიდ გრიფითიდან და ჩარლი ჩაპლინიდან, მერი პიკფორდიდან და დაგლას ფეარბენქსიდან და სხვებიდან და სხვებიდან ჰოლივუდი მუდამ საზრდოობდა უნიჭიერესი კინემატოგრაფისტების მონაცვლეობით, რაც ნამდვილ საწარმოო-შემოქმედებით კატასტროფებს არიდებდა მას და მომავლის იმედს უსახავდა. ასე მოხდა „სამოციანელთა“ თაობის გამოჩენის შემთხვევაშიც, როდესაც „კინოძმებმა“ საკუთარ თავზე იტვირთეს ეს პასუხისმგებლობა [6] და აგერ უკვე მეხუთე ათწლეულია როგორც ამერიკული, ისე მსოფლიო კინოხელოვნების უმაღლეს დონეზე იმყოფებიან.

ბუნებრივია, ნებისმიერ კარგ კინორეჟისორს ყველა კინოპროექტი ჩინებული არ და ვერ გამოუვა, რადგან ამაში ბევრი ობიექტური თუ სუბიექტურია მიზეზია ჩადებული. ამავე დროს ყოველი მათგანის გზა კინოინდუსტრიაში რთული და არასტაბილურია, რაც

„კინოძმების“ მაგალითმაც ცხადჰყო, თუმცა მათივე საკმაო გამოცდილებამ ისიც აჩვენა, რომ თავდაუზოგავი, მუხლჩაუხრელი შრომით შესაძლებელია არა მარტო თავადაც გადაეღოთ რამდენიმე სანიმუშო და საეტაპო კინოსურათი, არამედ საპროდიუსერო მიმართულებითაც გამოეჩინათ თავი ისე, რომ მათი, როგორც პროდიუსერის ამა თუ იმ კინოპროექტზე მისაწვევად რიგები დამდგარიყო. დღესდღეობით „კინოძმები“ ფართოდ არიან ჩართული მხატვრული, სამეცნიერო-დოკუმენტური, ანიმაციური თუ სასწავლო კინემატოგრაფშიც, სატელევიზიო სერიალებშიც, კინოსასაქონლო ინდუსტრიაშიც, საგანმანათლებლო საქმიანობაშიცა თუ კომპიუტერულ ბიზნესშიც [7].

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. კაელი, 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 საკვლევი 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, [8] 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, მუდამჟამ ამაყობს თავისი წარსულით, გამოჩენილი პროდიუსერებით, რეჟისორებით, მსახიობებითა და ა. შ. „კინოძმების 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 წარმოჩინდებოდა ახალგაზრდა ქართველი მკვლევარის თვალით დანახული 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,[9] 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.

უდავოა, რომ კოპოლასა და მისი მეგობრების პლეადამ უკვე ღრმა კვალი დატოვა, თუმცა წინ კიდევ უფრო მეტის მოლოდინშია მათგან მაყურებელი, რომლისთვისაც თითოეული მათგანი გამორჩეულ „ბრენდად“ გადაიქცა და რომც არ ვარგოდეს მათი რომელიმე მომდევნო ნამუშევარი, მის სანახავად კინოს მილიონობით მოყვარული ერთხელ მაინც მივა აუცილებლად კინოთეატრში. ესეც ამერიკული კინოს თავისებური მიღწევაა, რაც ჯერ კიდევ უხმო პერიოდიდან დაიწყო და წლების მანძილზე გამოიკვეთა,

როცა მავანი კინორეჟისორის ან „კინოვარსკვლავის“ მხურვალე თაყვანისმცემლების არაოფიციალურ გაერთიანებებს ეყრებოდა საფუძველი. უნდა ითქვას, რომ „კინოძმები“, უმეტეს შემთხვევაში, მათ იმედებს არ უცრუებდნენ.

როგორც აღინიშნა, ეს ნაშრომი ერთ-ერთი მცდელობაა იმისა, რომ მეცნიერულად გაანალიზდეს საზღვარგარეთული კინემატოგრაფის, ამჯერად, ამერიკული კინოს ისტორიის ერთი მონაკვეთი მისი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენლების შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების გამოკვლევის ფონზე, რაც, ალბათ, საგულისხმო ლიტერატურის ფუნქციასაც შეასრულებს ქართული კინოს პროფესიონალებისათვის, პედაგოგებისა და სტუდენტებისათვის და, ამასთანავე, დააინტერესებს კინოხელოვნების ისტორიის მოყვარულ მკითხველსაც. მისი უმთავრესი ამოცანა ამაში მდგომარეობს და იმაშიც, რომ იქნებ მოკრძალებული ბიძგი მისცეს იმ გარემოებას, რათა 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 ჩვენს კინომცოდნეობასთან, რადგან ნებისმიერ სფეროში სხვების საუკეთესო გამოცდილების გაზიარება ყოველთვის ახალ-ახალი წარმატებების საწინდარია.

პირველი თავი

ჰოლივუდის თემატური ფასეულობების ცვლა

„ახალი მიწების აღმოჩენის ეპოქა შეცვალა ორგანიზაციის ხანამ. ჩექმებიანმა პიონერებმა გზა დაუთმეს სათვალიან ფინანსისტებს. სურათზე გამოსახული, ფრინველთა ბაზრის მსგავსი,მოულოდნელობებით, უაზრობებითა და მომხიბვლელობით აღსავსე ადრინდელი ჰოლივუდი დაემსგავსა მბრწყინავი პარკეტული იატაკით გაწყობილ დიდ მაღაზიას, სადაც მთელი წლის განმავლობაში იყიდება სერიული წარმოების საქონელი“

რენე კლერი [1]

კინოს ისტორია, მის სინთეზურობასთან ერთად, სამაყურებლო აზროვნებისთვის მზარდი და მუდამ ცვალებადი ხასიათის მატარებელია. ამას განაპირობებს როგორც მისი ტექნიციზმთან კავშირი, ასევე რეალობაში არსებობის სტანდარტები - სანახაობრივისკენ მკვეთრად მიმართული და საავტორო კინოს მიზნების სხვადასხვაობა, რაც მის მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

ჰოლივუდის ცნება, ძირითადად, სწორედ ამ სანახაობით ფასადთან ასოცირდება: ფასადთან, რომელიც მოიცავდა ყველაფერს, რაც მაყურებლისთვის უზრუნველობის მანიშნებელია. ეს ნაწილობრივ ხელოვნურად შექმნილი სტერეოტიპია, რომლის ჩამოყალიბებაშიც ბევრმა კინემატოგრაფისტმა მიიღო მონაწილეობა და რისთვისაც დიდი რესურსი დაიხარჯა. სანახაობის მძლავრი ემოციური საფუძველი არ ნიშნავს სამაყურებლო აზროვნებისთვის სინამდვილის ყალბი ანალოგიის ძიებას. ჩნდება მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ნებისმიერი მხატვრული მოთხოვნა, რომელსაც ჰოლივუდი სანახაობრივი, კომერციული მოგებისაკენ მიმართულ კინოს უყენებს, ნაკლებად განიხილება ფორმისა და სტილის თვალსაზრისით. ჰოლივუდის თემატური ფასეულობების ამგვარ ცვლას,

ბუნებრივია, თავისი პრეისტორია გააჩნია.

რას ნიშნავს, ფასეულობათა ცვლის არაერთგვაროვანი სისტემა ჰოლივუდისთვის? კინოაზროვნებაში გარეგნული სიახლეების შეტანა და დანერგვა ასევე ჩვეულებრივი მოვლენაა, თუმცა ეს არ გულისხმობს იმას, რომ ჰოლივუდის ისტორიაში, არაფრისმთქმელ სიუჟეტებსა და კლიშეებზე ორიენტირება ოდესმე კატეგორიულ წინააღმდეგობას აწყდებოდა. ფასეულობები, რომელთა შესახებაც კომპლექსური კვლევის წარმართვაც შეიძლება, მოტივირებული იყო, კვლავ და კვლავ გაემეორებინა ზოგადი და ნაცნობი თემები.

ათწლეულების განმავლობაში, ძალადობრივი აგრესიის კომპლექსური ბუნება მყარად იკიდებდა ფეხს კინემატოგრაფის მხატვრული აზროვნების ქსოვილში და ბოლომდე ავლენდა საკუთარ შესაძლებლობებს. გაუცნობიერებელი ლტოლვა სხვადასხვა თემეაში ძირითადი ფასეულობების სუბლიმაციისაკენ თრგუნავდა, პატრიოტული იდეოლოგიის სხვადასხვაგვარად აღქმის უნარსაც და, ამავე დროს, აძლიერებდა ზოგადად აღიარებული სტანდარტის არსებობას კინოში. ამერიკულ კინოპროდუქციასთან ორთაბრძოლა, ძირითადად, კლიშესთან, დამკვიდრებულ თემასთან ბრძოლას ნიშნავდა. და მაინც, ჰოლივუდის ტიპურ ხედვაში, მის არჩევანში, მის მსგავსებებშიც მაინც იგრძნობოდა ის სოციალური ასპექტები, რომელთაც მასის ფსიქოგანწყობა ქმნის და შემდეგ კინემატოგრაფიულ რეალობას სთავაზობს. გამომსახველობითი საშუალებები იხვეწებოდა, რათა სანახაობის წამყვანი და გადამწყვეტი როლი განახლებულიყო. [2]

ჰოლივუდის მხატვრულ ტენდენციაში, XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, დაიხვეწა და გაჩნდა ეპოქალურ ცვლილებებთან ურთიერთობის საზოგადოებრივი ფუნდამენტიც, რაც არ იყო რთული ქვეტექსტის მატარებელი და გმირებმა პრობლემასთან ურთიერთობაშიც გამოიკვეთეს.

ყველა ეპოქაში საინტერესოდ მიჩნეულ კინოჟანრებთან ერთად, მელოდრამატული თუ ფარსის ნიშნების მატარებელი ფილმები თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპს წარმოაჩენდნენ და ,,მხატვრული სტაბილიზაციის“ პერიოდებს ქმნიდნენ, რაც ასე ესაჭიროებოდა თავად ჰოლივუდს.

მათ რიცხვშია მელოდრამატული ჟღერადობის კომედიები, ეკრანიზაციები, რასაც საერთო მაქსიმალიზმთან და რეალიზმთან ნაკლებად გააჩნია დღესაც. მეტამორფოზები ჰოლივუდის განვითარების პროცესში, უმეტესწილად, არა ჟანრის, არამედ მხატვრული კონცეფციის სისტემაში იწყებოდა და ქმნიდა ახალ პრეცედენტს.

მსოფლიო კინოში არსებული მხატვრული ტენდენციების, ძიებების საკუთარ სინამდვილეზე ასახვა, ჰოლივუდის კინემატოგრაფს ნაკლებად ახასიათებს, თუმცა არსებობს სიუჟეტური აზროვნების გამარტივების საწინააღმდეგო პროცესიც და ესეც ამერიკული კინოს ფენომენს უკავშირდება საბოლოოდ.[3]

მარტივ გააზრებასთან ახლოს მდგომი სუპერმენის ფენომენი, რევოლუციის გმირი ჯორჯ ვაშინგტონი, კეთილშობილი ყაჩაღი ჯო ლუისი და მშვენიერი მერილინ მონრო, თუ ყოველი ამ მოვლენის მორიგი სტერეოტიპული გააზრება ამერიკული კინოს ზოგად საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ იმიჯს ქმნიდა. ისტორიამ თვალნათლივ აჩვენა ამ ტენდენციის სხვადასხვაობაც და მისი განმეორებადობის მაგალითებიც. საკამათოა საკითხი იმის შესახებ, რომ ამერიკული სამაყურებლო მასის ესთეტიკური მოთხოვნები მასშტაბური და მზარდი ხასიათის მატარებელი იყო თუ არა. ამერიკული კინო, კომერციაზე ორიენტირებული, ითვალისწინებდა მის მიერვე ჩამოყალიბებულ სტერეოტიპებს: სანახაობას, ბედნიერი დასასრულის კლიშეს და უამრავ სხვა მოთხოვნას. [4] XX საუკუნის 30-40-იან წლებში ამერიკულ კინემატოგრაფში შეიცვალა რეალობა და შემდეგში დაწყებულმა მოვლენებმა განაპირობა მისი ფორმირება და განვითარება. 1927 წელს ხმოვანი კინოს ერა დაიწყო ალან კროსლენდის ფილმით „ჯაზის მომღერალი“, რომელზეც კინოკრიტიკოსი რიჩარდ კროსი წერდა: „ამ ფილმმა კინოეკრანებზე გამოსვლით დაასრულა მუნჯი კინოს ერა და კინოინდუსტრია მოაქცია ქაოსში.“ [5] ამით იგი ახმაურებდა ბევრი კოლეგის უარყოფით დამოკიდებულებას კინოს გახმოვანების მიმართ.

პირველად ხმოვანი კინოს წარმოებას გამოეხმაურა კინოკომპანია „უორნერ ბრაზერსი“, შემდეგ „პარამაუნტი“ და „XX სენჩიური ფოქსი“. სტუდიებმა კინოთეატრები აღჭურვეს ხმოვანი სისტემებით, რაც ჰოლივუდს ნახევარი მილიარდი დოლარი დაუჯდა. ყველაფრის მიუხედავად, ამ გააზრებაშიც არსებობდა შიდა დინებები.

30-იან წლების შუახანებში კინოკომპანიებმა წამოიწყეს დაბალბიუჯეტიანი, ნაკლებად სარისკო კინოსურათების წარმოება, რომელთაც ეწოდა ,,ბ” კლასის ფილმები. 1941 წელს ლევ როსტენი თავის ეპოქალურ კვლევაში ამ პერიოდზე წერდა, რომ ყველა სტუდიას ჰყავს პერსონა, რომლის საშუალებითაც ის წარმოაჩენს თავის განსხვავებულ აქცენტებს და ღირებულებებსო. [6] მაყურებელი აღარ დადიოდა მიუზიკლების სანახავად და ამასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა, რადგან მათი ერთფეროვნება ძალზე მომაბეზრებელი იყო როგორც სიუჟეტის განვითარებით, ისე სიმღერებითა და ცეკვებით.

პოპულარული კინოჟანრები, რომლებიც ფასეულობათა ცვლაში დიდ როლს

ასრულებენ დღესაც, ფსიოქლოგიზმის საფუძველზე განვითარდნენ და მათ ახალი ელემენტები შეემატათ. თავის დროზე მოთხოვნა გაიზარდა ე. წ. „საშინელებათა ფილმებზე“, იმრავლა კინოსურათებმაც, სადაც განგსტერთა და კრიმინალური თემების რომანტიზირება იგრძნობოდა. ადგილობრივი რელიგიური ორგანიზაციები იბრძოდნენ ამ ჟანრის ფილმების აკრძალვისათვის, რასაც ახალგაზრდა თაობაზე უარყოფითი გავლენით ხსნიდნენ. ცნობილი ჟურნალების - „ვერაიეთისა“ და „მოუშენ პიქჩერზ ჰერალდის“ ანალიზებზე დაყრდნობით, მკვლევარი რიჩარდ მალთაბი ადასტურებდა, რომ „1929-1933 წლებში ჰოლივუდის აუდიტორია გაიყო ორ ჯგუფად - ე.წ. *კლასი* და *მასა.* პირველში იგულისხმებოდა დახვეწილი გემოვნების მქონე მაყურებელი და მეორეში - ნაკლებად დახვეწილი. ასეთი კლასიფიკაცია განაპირობა მაყურებლის განსხვავებულმა გემოვნებამ.“ [7] 1933 წელს, ამერიკის შეერთებული შტატების ხელისუფლებამ, ეროვნული ინდუსტრიული განახლების აქტის თანახმად, კინოწარმოებას, როგორც მრეწველობის ერთ-ერთ წამყვან დარგს, გაუწია დახმარება. კინოკომპანიებისათვის საბანკო და კერძო კაპიტალის მხარდაჭერამ განაპირობა საფუძვლიანი ცვლილებები, მართვის გაუმჯობესება, ახალი სტუდიების დაარსება და მოწყობა.

ამის საპირისპიროდ, ჰოლივუდი დააზარალა უზენაესი სასამართლოს 1948 წლის გადაწყვეტილებამ წარმოებისა და დისტრიბუციის განცალკევების შესახებ, რის შედეგადაც წამყვანმა კინოკომპანიებმა დაკარგეს კინოთეატრების მფლობელობა. 50-იანი წლების დასაწყისიდან „ძველი ჰოლივუდი“ ტელევიზიის სწრაფმა განვითარებამ უკიდურესად გაჭირვეულ და გამოუვალ მდგომარეობაში ჩააყენა. ამერიკელი ლიტერატორი ლ. ბოლდმანი წერდა: „ეს იყო ყველაზე რთული პერიოდი ამერიკის არსებობაში, რომელიც თითოეულ ამერიკელს შეეხო“. [8]

1940-იან წლებში დაიწყო მოქმედება ანტიამერიკულმა კომისიამ, რომლის მიზანი საბჭოთა კავშირის მიმართ თუნდაც სიმპათიით განწყობილი პიროვნებების დევნა იყო. ეს მოვლენები შეეხო კინომოღვაწეებსაც – ე. წ. ,,ჰოლივუდის ათეულს” და სერიოზული ზიანი მიაყენა კინემატოგრაფს. ,,მაკარტიზმი და ანტიკომუნიზმი გამოიყენეს, როგორც სენი და დაიწყეს მის წინააღმდეგ ბრძოლა ამერიკელების ყურადღების გადასატანად” - დანანებით მიუთითებდა ამის თაობაზე ამერიკული კულტურის ერთ-ერთი ცნობილი მოღვაწე ნორმან მეილერი. [9]

„50-ან წლებში ჰოლივუდური „შავი სია“ მოგვევლინა სასტიკ რიტუალად, რომელმაც არაერთი ნიჭიერი ადამიანი დააზარალა. ამას მოწმობს ფაქტი, რომ წარმატე -

ბული ფილმები შეიქმნა „შავ სიამდე“ და მისი დასრულების შემდეგ [10] - წერდა“, გამოჩენილი კინოკრიტიკოსი და კინოისტორიკოსი ენდრიუ სარისი.

პირველი ,,შავი სია” ჰოლივუდის კინოკომპანიებმა 1947 წელს შეადგინეს. ჰოლივუდის მოხელეთა ჯგუფმა შექმნა „კონსტიტუციის პირველი ცვლილების დაცვის კომიტეტი“, რომელშიც გაერთიანდნენ კინორეჟისორები: უილიამ უაილერი, ჯონ ჰიუსტონი, მსახიობები: ჰამფრი ბოგარტი, ჯინ კელი და სხვები. ისინი მოითხოვდნენ, პირველი ცვლილება კინემატოგრაფისტებისათვის სიტყვის თავისუფლების გარანტი ყოფილიყო. კინომსახიობთა უმაღლესი გილდიის ხელმძღვანელებმა, რონალდ რეიგანმა და უოლტ დიზნიმ კი განაცხადეს, რომ კომუნისტები უქმნიან სერიოზულ საფრთხეს ჰოლივუდსო. [11]

კინოთეატრების ქსელის მფლობელები დაინტერესდნენ ტელეკომპანიების დაარსებით. მაიკლ ვოლფსონი ფლობდა სამხრეთ ფლორიდაში კინოთეატრების ქსელს და პირველ ტელეკომპანიას მაიამიში. ის თვლიდა, რომ ტელევიზია არ წარმოადგენდა საფრთხეს და სხვებსაც მოუწოდებდა, კინოდარბაზები სატელევიზიო სტუდიებად გადაკეთებინათ. [12] ტელევიზიით დაინტერესებულ კინოკომპანიებს შორის იყვნენ - „მეტრო-გოლდვინ-მაიერი“, „უორნერ ბრაზერსი“, „დიზნი“ და „XX სენჩიური ფოქსი“, ხოლო მათზე ადრე „პარამაუნტმა“ 500 ათასი დოლარის ინვესტირება განახორციელა ერთ ტელეკომპანიაში.

კინოკომპანიები თანხებს აბანდებდნენ სატელევიზიო სივრცეში ადგილის დასამკვიდრებლად, ხოლო ცვლილებები გრძელდებოდა: 1951 წელს ჩარლზ ჩაპლინმა და მერი პიკფორდმა, „იუნაიტედ არტისტსის“ დამფუძნებლებმა, გაყიდეს თავიანთი კომპანია; „პარამაუნტის“ პრეზიდენტი ბარნი ბალაბანი დარწმუნდა, რომ აზრი აღარ ჰქონდა უზენაესი სასამართლოს ანტიმონოპოლისტური განჩინების წინააღმდეგობას და თავისი კინოკომპანია ორად გაჰყო: წარმოება-დისტრიბუცია და ტექნიკური გამოგონებები.

,,XX სენჩიური ფოქსის“ ხელმძღვანელობამაც დათმო კინოთეატრები, თუმცა დაიწყო თანამშრომლობა ეროვნული კინოდარბაზების ახალ ქსელთან. „მეტრო-გოლდვინ-მაიერმა“ დაიწყო მასშტაბურ პროექტებზე მუშაობა და გადაიღო ისტორიული ფილმი „ვიდრე ჰხვალ“ (1951, რეჟ. მერვინ ლეროი) და მიუზიკლი „ამერიკელი პარიზში“ (1951, რეჟ. ვინსენტ მინელი). ტელემაუწყებლობის განვითარებამ ამერიკული კინოწარმოება აიძულა, შეექმნა სიახლე მაყურებლის მოსაზიდად კინოთეატრებში – ეს იყო პანორამული კინო. 1952 წელს შედგა ახალი ტექნოლოგიის პრემიერა, სახელად „სინერამა“, რომლის ავტორები

იყვნენ ფრედ უოლერი და ჰაზარდ რივსი.

ტექნოლოგიის განვითარების მაგალითები, პირდაპირ უკავშირდებოდა კინემატოგრაფიული ხერხების მეტაფორად გარდასახვასთან. სტერეოხმით გაძლიერებულ, ფართოფორმატიან ფილმს იღებდნენ სამი კინოკამერით და უჩვენებდნენ სამი პროექტორით. „სინერამა“ ვერ გახდა ფართო მოხმარების სისტემა, რადგან მისი მეშვეობით გადაღებაც და პროექციაც დიდ თანხებთან იყო დაკავშირებული. „სინერამის“ სისტემით გადაიღეს დოკუმენტური ფილმები: „ეს არის სინერამა“(1952), „შვიდი საოცრება“(1956) და სხვ. ხუთი თვის შემდეგ „XX სენჩიური ფოქსმა“ წარმოადგინა ფართოეკრანიანი სისტემა „სინემასკოპი“, რომელიც ერთი 35 მმ-იანი ფირის პროექცირებას ახდენდა. „სინემასკოპი“ მოიწონა ყველამ, გარდა „პარამაუნტისა“, რომელმაც თავისი ფართოეკრანიანი სისტემა „ვისტავიჟენი“ შექმნა. კინოკომპანიები შეუდგნენ ძვირადღირებული ფერადი ფილმების გადაღებას ბიბლიურ და ისტორიულ თემატიკაზე. ამის საუკეთესო მაგალითია უილიამ უაილერის ღირსშესანიშნავი ფილმი „ბენ-ჰური“(1959).

პატარა კინოკომპანიები თავის გადასარჩენად იწვევდნენ გამოჩენილ რეჟისორებს. მათ მიერ შექმნილი ფილმები კრიტიკოსების დისკუსიისა და განხილვის თემა ხდებოდა, რაც მაყურებლის ინტერესს აძლიერებდა. ასეთ ფილმებს განეკუთვნებოდა: ჯონ ფორდის „წყნარი ადამიანი“ (1952). ამასობაში, პოპულარული გახდა „დრაივ-ინ“ კინოთეატრები ღია ცის ქვეშ. 1956 წლისთვის 5000 ღია კინოთეატრი ფუნქციონირებდა ამერიკაში. ასეთი კინოთეატრები ადრეც არსებობდა და მათ კინოს რეკლამისათვის იყენებდნენ. „საუკეთესო განტვირთვის საშუალება ავტომობილები და კინოა“[13] - აცხადებდა „დრაივ-ინის“ გამომგონებელი, რიჩარდ ჰოლინდიში.

იმხანად, კინოკომპანიებმა გაითავისეს ფაქტი, რომ გარდაუვალი იყო ტელევიზიებთან თანამშრომლობა. „პარამაუნტის“ მიერ შეძენილი სატელევიზიო ქსელისათვის „ეიბისი“ რეჟისორმა სესილ დემილმა გადაიღო დიდბიუჯეტიანი ფილმი „უდიდესი სანახაობა დედამიწაზე“ (1952), რასაც საოცარი გამოხმაურება მოჰყვა.

1953-54 წელს გადაღებული, მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფილმების სია საკმაოდ გრძელია. ეს რეჟისორები სხვადასხვა ჟანრობრივ სინთეზს ქმნიდნენ, თუმცა თანაბრად იქცევს ყურადღებას მათი ნამუშევრები: ფრედ ცინემანი („აწ და მარადის“, 1953), უილიამ უაილერი („რომაული არდადეგები“, 1953), ვინსენტ მინელი („თეატრალური ფურგონი“, 1953), ჰაუარდ ჰოქსი („ჯენტლმენები ქერათმიანებს ირჩევენ“, 1953), ალფრედ ჰიჩკოკი („უკანა ფანჯარა“, 1954), ჯორჯ კიუკორი („ვარსკვლავი დაიბადა“, 1954), ელია კაზანი

(„ნავსადგურში“, 1954) და სხვ.

ჰაუარდ ჰიუზმა პირველმა მიჰყიდა „არქეიოუს“ ძველი კინოსურათების ფილმოთეკა კომპანია „ჯენერალ თაირე ენდ რაბბერს" 25 მილიონ ამერიკულ დოლარად. ამ ფილმოთეკაში იყო 740 მხატვრული ფილმი, ძირითადად, 1948 წლამდე გადაღებული. 1956 წელს ჰიუზს მიბაძეს სხვებმაც: „ქოლამბიამ“ ტელევიზიისთვის მიყიდული ფილმებით 10 მილიონი ამერიკული დოლარი მიიღო, „უორნერ ბრაზერსმა“ - 15 მილიონი. კინოსტუდიებისთვის ტელევიზიებმა დისტრიბუციის ახალი შესაძლებლობები გაზარდეს. ჰაუარდ ჰიუზის პროდიუსერობით ადრეულ წლებში გადაღებული, ყველაზე ხმაურიანი ფილმი „ნაიარევი სახე“ (1932, რეჟ. ჰაუარდ ჰოქსი) ამერიკის სადისტრიბუციო კომპანიებმა და ნიუ-იორკის სახელმწიფო ცენზორთა საბჭომ არ მიიღო. „ნიუ-იორკ ჰერალდ ტრიბუნმა“ მაშინ განაცხადა, რომ ჰიუზი იყო „ერთადერთი პროდიუსერი ჰოლივუდში, რომელიც ღიად დაუპირისპირდა ცენზურის სახელმწიფო საბჭოს“. [14]

1956 წელს კინოეკრანებზე გამოვიდა პოპულარული რეჟისორის, ჯონ ფორდისა და მსახიობ ჯონ უეინის ერთობლივი ნამუშევარი „მაძიებელნი“. ფილმი აღიარეს კლასიკურ ჰოლივუდურ ვესტერნად და *„ნიუ-იორკ მეგზინმა“* იგი დაასახელა ყველაზე გავლენიან ნამუშევრად ამერიკის კინოს ისტორიაში. [15]

ჰოლივუდის სტუდიებში ცვლილებები კვლავაც გრძელდებოდა: „XX სენჩიური ფოქსში“ რეჟისორმა რაულ უოლშმა გადაიღო ფილმი „მამი სტოუვერის ამბოხი“ (1956). „პარამაუნტმა“ გადაწყვიტა სხვა კომპანიებთან უპირატესობის მოპოვება დიდბიუჯეტიანი პროექტებით და 1956 წელს ეკრანებზე გამოუშვა რეჟისორ სესილ დემილის „ათი მცნება“ და კინგ ვიდორის „ომი და მშვიდობა“. ორივე ფილმმა „პარამაუნტს“ კომერციული მოგება მოუტანა, თუმცა კრიტიკოსები ფილმებს ზედაპირულობაში სდებდნენ ბრალს. [16]

1957 წელს ამერიკულ კინოში მნიშვნელოვანი ცვლილებები იწყება სტრუქტურულ, ფორმისეული და თემატური თვალსაზრისით. გაზეთ „ნიუსვიკში“ დაწერილ სტატიაში სტენლი კუბრიკს უწოდეს ჰოლივუდის უკანასკნელი „ბიჭი-საოცრება“. [17] ეს შეფასება მოჰყვა ფილმს „დიდების ბილიკები“ (1957). დროის ამ მონაკვეთში, ამერიკელმა რეჟისორებმა სხვა, გამორჩეული მხატვრული კონცეფციის მქონე ფილმებიც შექმნეს: შედონ სიგალის „სხეულთა გამტაცებლების შემოსევა“ (1956), სიდნი ლუმეტის „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ (1957), არტურ პენის „ცაციას იარაღი“ (1958). 1958 წელსვე ევროპიდან დაბრუნებულ ორსონ უელზს „იუნივერსალში“ მიეცა შანსი, ემუშავა ახალ პროექტზე, „ფილმ ნუარზე“, რომელსაც დაერქვა „ბოროტების დამღა“ (1958). ის თავად იყო

ფილმის რეჟისორი და სცენარის ავტორი.

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

საყოველთაოდ ცნობილი, მოგვიანებით უკვე ამერიკული კინოს თავისებურებად ქცეული მორალური აქცენტები ამ ეპოქის ზოგად კანონზომიერებას უკავშირდება, მაგრამ ამის გათვალისწინებითაც კი, სიმართლე და სამართლიანობა, უკვე სხვადასხვაგვარად იკვეთებოდა შინაარსში. რეჟისურა ცდილობდა ამ ორი ცნების ურთიერთკავშირი განევითარებინა. რატომაა მნიშვნელოვანი ამ ნამუშევრების ემოციურ-ტექსტური ნაწილი? იმიტომ რომ, დღევანდელ პერიოდამდეც კი, ამერიკული სინამდვილის ყველა რთულ საფეხურზე სანახაობრივი და დინამიკური კინო ხასიათდებოდა მოქალაქეობრივ-ზნეობრივი მოტივის აქტუალობით და ამასთანავე, ის რეალიზმის მოთხოვნათა გათვალისწინებასაც ისახავდა მიზნად. ჰოლივუდი ინარჩუნებდა მაღალი იდეალების ერთგულებას, სხვადასხვა დროში, სივრცეში, განსხვავებულ თემატურ ჭრილში - არასოდეს დამდგარა ეჭვქვეშ ამ ფასეულობების ე.წ. „მარადიულობის საკითხი“ [18]. ამიტომ, კინო არა ჰუმანისტის, არამედ მორალისტის პოზიციასაც იმკვიდრებდა. ამ პერიოდში, პერსპექტივები... კარდინალურად არასოდეს დაპირისპირებია ერთმანეთს. მაგრამ სწორხაზოვნებამ მსგავსი თემატიკისა და მსგავსი ფორმის განმეორებად ფილმებში, მაყურებლის დიდ ნაწილს ილუზორულ სამყაროში ცხოვრების საშუალება მისცა. რა თქმა უნდა, მაყურებელი მზად იყო ფაქტის მისაღებად, რომ ადამიანებს ფსევდოსინამდვილეს, ყოფის იდილიურ ფორმასა და ჰიპერ-რომანტიზირებულ რეალობას სთავაზობდნენ. და ისევე, როგორც ყოველთვის, საზოგადოება იღებდა ამ მოცემულობას, შეიძლება არც აიგივებდა საკუთარ თავთან, მაგრამ იწონებდა მის სახიერ სინამდვილეს. ეს არ იყო აქტივობის გამომხატველი პერიოდი კინოსთვის, მაგრამ ასევე არ იყო ხანა, როდესაც ამერიკულ კინოს შეეძლო ალეგორიისა და პირობითობის ფორმებით ეაზროვნა.

ამა თუ იმ ეპოქაზე საუბარი წარმოუდგენელია მისი სოციალური სინამდვილის გათვალისწინების გარეშე. თავისთავადი პირობაა, ქვეყანაში იმხანად არსებული სოციალური ვითარების გაანალიზებაც, ვინაიდან კინემატოგრაფი სინამდვილის შესაბამის, ნეგატიურ ან პოზიტიურ სახეს ავლენს. სინამდვილის ამსახველი თემებიდან დაწყებული, ჰუმანისტური საწყისით დამთავრებული, ყოველი ეს ცვლილება, სრულად ეხებოდა სხვადასხვა ჟანრის კინემატოგრაფსაც. ბუნებრივია, ძიებების პროცესი ბევრად

უფრო კონკრეტულია, მაგრამ, ამჯერად, ძირითადი ჩამონათვალი ნათელს ხდის იმ ფაქტს, რომ რეალიზმისკენ სწრაფვის პროცესი ამერიკულმა კინომ ტექნოლოგიის განვითრებასთან ერთად, ჟანრობრივი სისტემის იმპროვიზირებასთანაც გააერთიანა. მაშინ, როდესაც ჰოლივუდი ვარსკვლავური ცხოვრების ეპიცენტრია, „ამერიკული ათეულის“ პროცესი რჩებოდა ბურუსით მოცული და „შავ ლაქად“ კინოს ისტორიაში. ამ პროცესმა, როგორც მკვლევარი სტივენ ნილი აღნიშნავს, უმეტესწილად, ამერიკული საზოგადოების ინდივიდთან ურთიერთობის ტიპოლოგიური ჩარჩოც განსაზღვრა. [19]

ინდივიდის მარტოობა, მისი ფსიქოლოგიური დამოკიდებულება საზოგადოებრივ სტერეოტიპებზე, ამავე დროს, საჯაროობითაც იყო გამოწვეული. ამ პერიოდში, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის კინემატოგრაფიულ სხვადასხვაობაში წარმოჩენის საპირისპიროდ, ინდივიდის საკუთარ საწყისთან დაპირისპირების მოტივი ჩნდება. ცნობილია, რომ შექმნილი ანტირეალიების მიმართ მაყურებლის დიდი მასის დაპირისპირება იწყება მაშინ, როდესაც საზოგადოების ცნობიერება კინემატოგრაფიული მოტივებისადმი მომთხოვნი ხდება. ამერიკული კინო ევროპული კინოაზროვნების საპირისპიროდ წარმართავდა გმირის ძიებებს. ამ ადგილს საზოგადოების ცნობიერებაში ნელ-ნელა იკავებდა უკვე არსებული ამერიკელი გმირი, რომელიც ნაკლებად ასახავდა რეალურ ხასიათს. საერთოდ, კინოში ამგვარ ფაქტებს, როგორც წესი, მზარდ ცნობიერ გარდაქმნებთან აქვთ კავშირი.

მაყურებელი ყოველთვის ეძებდა სხვაგვარი კინემატოგრაფიული აზროვნების პერსპექტივას. შეზღუდული სააზროვნო სპექტრის გაფართოების ტენდენცია კი ამბის ცვალებადობით გამოიხატებოდა ხელოვნებაში და კონკრეტულად კინოში. ჩვეულ მოვლენად უნდა ქცეულიყო განზოგადებული მხატვრული სახეების ჩვენება მიწიერ, ნაცნობ გარემოში. ჩნდებოდა იმ გმირის აქტუალობა, რომელიც თავად უნდა ყოფილიყო იდეალისტი. თუმცა, ისტორია და პრობლემების შეუიარაღებელი ჰიპერ-რეალისტური თვალით დანახვა არ იყო ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ამერიკულ კინოში. ტელეინდუსტრიამ შექმნა მაყურებლის სხვადასხვა სოციალურ ფენაში უკვე კარგად ნაცნობი გადაცემები, ტელევარსკვლავები, ტელერეჟისორები, სცენარისტები.

60-იანი წლებიდან, ტელევიზიაში უკვე სახელმოხვეჭილმა რეჟისორებმა, მსახიობებმა და სცენარისტებმა გადაინაცვლეს კინემატოგრაფში: სიდნი ლუმეტი, მარტინ რიტი, არტურ პენი, რობერტ მულიგენი, ჯონ ფრანკენჰაიმერი, დელბერტ მანი, ფრედ კოე, მსახიობები: პოლ ნიუმენი, რობერტ რედფორდი, სიდნი პუატიე და სცენარისტები: როდ

სერლინგი, ფადი ჩაიეფსკი, თედ მოსელი, რეჯინალდ როუზი, ჰორტონ ფუტი. ყველა მათგანმა ინდივიდუალიზმის ნიშანი შეიტანა ჰოლივუდური კინოს ისტორიაში. 1960 წელს უკვე ცნობილმა რეჟისორებმა შექმნეს არაერთი მნიშვნელოვანი ფილმი. მსახიობმა ჯონ უეინმა, რომელმაც მსოფლიოს გააცნო თავი ჯონ ფორდისა და ჰაუარდ ჰოქსის ფილმების წყალობით, რეჟისურაც სცადა და გადაიღო ფილმი „ალამო“ (1960). უეინი თავად იყო მთავარი როლის შემსრულებელიც და ფილმის პროდიუსერიც - ამ ფაქტმა არც თუ ტრადიციულ ფორმაში, საავტორო როლი კიდევ უფრო გაზარდა.

იმავე წელს პროდიუსერმა როჯერ კორმანმა, ალან ედგარ პოს ნაწარმოების მიხედვით, გადაიღო „საშინელებათა ფილმი“ – „აშერების სახლი“ და ამით ფსიოქანალიზის მოტივი გაგრძელდა ამერიკული კინოს ახალ ეტაპზე. ფილმმა დიდი მოგება მოუტანა კორმანს და მან განაგრძო პოს ნაწარმოებების ეკრანიზირება. ალფრედ ჰიჩკოკმა 1960 წელს მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და კვლევისათვის მრავალშრიანი ,,ფსიქო“ გადაიღო. იგივე 1960 წელს სტენლი კუბრიკმა შექმნა ისტორიული ფილმი „სპარტაკი“ (1960), რომლის გადაღებები თავიდან ენთონი მანმა დაიწყო, თუმცა ვერ შეძლო დასრულება. [20]

რა პროცესთან გვაქვს საქმე, როდესაც 60-იანი წლების ამ საწყის ნოვატორულ ხედვაზე ვსაუბრობთ? ფაქტობრივად, ჰიჩკოკის ,,ფსიქოთი“ მოხდა ჟანრის ტრანსფორმაცია ამერიკულ კინოში და მან საბოლოოდ მიიღო ანალიზისა და კომპლექსური ხედვის ერთიანი სახე. აშკარად დაირღვა ამერიკულ სანახაობაში გაცხადებული ფორმის ის მთლიანობა, რომელიც შეიძლება ურყევ ჭეშმარიტებადაც კი მიიჩნეოდა მანამდე, თანმიმდევრული, მოსალოდნელი ემოციური ფონით და საშინელებათა ჟანრისთვის დამახასიათებელი ადამიანური განცდების ერთფეროვნებით. ჰიჩკოკის ესთეტიკა კინემატოგრაფიული დინამიკისა და ფსიქოემოციური აღმოჩენების კვალდაკვალ მიმართავდა ამერიკულ კინოს, მის საავტორო პოზიციას ამყარებდა, ცვლიდა. ყოველთვის, როცა ,,ფსიქოს“ პერსონაჟების ურთიერთსაწინააღმდეგო, მხილებით სავსე ემოციურ ფონზე ჩერდება ყურადღება, სხვა უამრავ კითხვასთან ერთად იბადება ამერიკულ კინოში სულიერისა და ყოფითის შეთავსების, მათი ერთიანობის თემაც. ალფრედ ჰიჩკოკმა არ მოახდინა ამ ორი მოცემულობის გამოცალკევება თავისი თხრობითი სისტემიდან და დღეს უკვე ადვილია ქვეცნობიერის აღქმა იმის მიხედვით, როგორ არის აგებული თავად ნაწარმოები. ის უკვე ერთი მთლიანი ჰარმონიული, დეტექტივის ჟანრის ელემენტებით გამდიდრებული ამბავია, სადაც ფსიქოლოგიური კომპლექსებისა და პიროვნების დამოკიდებულებათა მოტივები ერთიანია. მთავარი გმირის ცნობიერისა და ქვეცნობიერის

ჭიდილი, ამ მხრივ, სიუჟეტურ მოცემულობადაც კი იქცა, რომელიც დღევანდელ ამერიკულ კინოშიც მეორდება. სწორედ ამას უსვამს ხაზს კრიტიკოსი ჯოელ ფინლერი, როდესაც იხილავს ჟანრისა და გმირის ურთიერთკავშირებს ამერიკულ კინემატოგრაფში. [21]

1960 წელსვე გამოიკვეთა კინოკომპანია „მირიშ ქომფანის“ მიღწევები. ეს კინოკომპანია ყველა დანარჩენისგან განსხვავდებოდა კინოწარმოების მცირე სიმძლავრეებით. კომპანიის ყველა ფილმს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა: ვესტერნი „შესანიშნავი შვიდეული“ (1960, რეჟ. ჯონ სტერჯესი), კინოკომედია „ბინა“, რომელმაც მოიპოვა ორი „ოსკარი“ (1960, რეჟ. ბილი უაილდერი) და მიუზიკლი „ვესტ საიდის ამბავი“, რომელიც დაჯილდოვდა 10 „ოსკარით“ (1961, რეჟ რობერტ უაიზი და ჯერომ რობინსი). თავისთავად, ,,ოსკარების“ მრავალრიცხოვნება ამ შემთხვევაში იმის მაჩვენებელია, რომ ამერიკული კინო მიმართული იყო არა მხოლოდ სიუჟეტური ან სამსახიობო კონტრასტების მაქსიმალური წარმოჩენისკენ, არამედ ამ სეგმენტების სხვადასხვა სარეჟისორო ხელწერით და ჟანრით გამდიდრებისაკენ. ეს ფაქტი მასობრივის წამყვანი როლისაგან განდგომის ერთ-ერთ ტენდენციურ წინაპირობაზე მიანიშნებს, რაც იდეაში გაერთიანების ჰოლივუდურ პრინციპსაც აქტიურად ეწინააღმდეგება.

ჰოლივუდს შემთხვევით არ ეწოდა „ამერიკული ოცნება“. ქვეყანას - ამერიკის შეერთებულ შტატებს, რომელსაც არ აქვს მრავალსაუკუნოვანი ისტორია, დასავლეთ ევროპისა და აზიის უძველესი სახელმწიფოების კულტურულ-სოციალური წარსულისაგან განსხვავებით, სხვა პერსპექტივის დანახვა სურდა კინემატოგრაფში. კინოზე, როგორც მძლავრ სანახაობით, სოციალურ და კულტურულ-პოლისისტემურ ძალაზე ამერიკელ კინემატოგრაფისტებს და წარმოების სათავეში მდგომ ადამიანებს საკმაოდ რეალისტური წარმოდგენა ჰქონდათ და კინემატოგრაფი აღმოჩნდა მოქნილი იარაღი ამერიკული ისტორიის მითის შექმნაში. თუმცა, სადავოა ამ მითის რეალობასთან თუნდაც ასოციაციური კავშირი, მაგრამ კინოში ის თავის კუთვნილ სპეციფიკურ გარემოში ცოცხლობს.

ამ ეპოქას კიდევ ერთი ფაქტი ახასიათებს: 60-იანი წლებიდან იწყება ტექნოლოგიური რევოლუცია, რომელსაც გამოარჩევენ, როგორც ახალ ეპოქას ამერიკულ კინოში, რაც ტრადიციულიდან ახალ ეტაპზე გადასვლას გულისხმობდა. მნიშვნელოვანი იყო, რომ ჰოლივუდს მინიმალური დანაკარგებით მიეღო ეს ცვლილება. აქ იმდენად, ახალი ტექნოლოგიის გათავისებაზე არ არის საუბარი, რამდენადაც ამ ხერხების პროფესიულ სისტემაში მოქცევაზე. [22]

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ფაქტორი იმაზე მნიშვნელოვანია კინოს ისტორიისთვის, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. მთელი ამ ათწლეულის განმავლობაში ხდებოდა ჟანრებისა და თემების უმნიშვნელო ტრანსფორმაცია, მაგრამ, როგორც ჩანს, საზოგადოებასთან ურთიერთობის თემა მაინც აქტუალური იყო. თხრობის ფორმების სინთეზიც ბუნებრივ მოვლენად იქცა. ამ სისტემების ათვისების პროცესშიც კი საკამათო იყო მოსაზრება იმის შესახებ, თუ რამდენად კინემატოგრაფიული, რამდენად ეკრანული პლასტიკის მატარებელი იყო ტექნოლოგიური სივრცე, რომელიც მაყურებლამდე სხვადასხვა ხერხის მონაცვლეობით მიდიოდა და ხატოვანს, ფერადს, მასშტაბურს ხდიდა ასახულ გარემოს. მაგრამ 60-იანმა წლებმა დაამკვიდრა დინამიკური მონტაჟის, მისი რიტმის ტენდენცია, როგორ რთულ სტრუქტურაზეც არ უნდა ყოფილიყო საუბარი. დაინტერესებამ დრამატული და ხშირად არც თუ სრულყოფილი თვისებების მქონე ხასიათებით განაზოგადა და ფსიქოლოგიური ჟღერადობა შესძინა ამერიკულ კინოს.

ჰოლივუდს, ამ პროცესებთან პარალელურად, მუდმივად ჰქონდა მაყურებლის მოზიდვის მიზანიც. ამიტომ, კინოთეატრებში მაყურებლის რიცხვის გასაზრდელად, კინოდარბაზები მსხვილ სავაჭრო ცენტრებში გადაიტანა. ხერხმა გაამართლა, თუმცა დროებით. ამას ემატებოდა პრობლემები უცხოურ კინობაზრებზე. კინოდისტრიბუტორებს და კინოკომპანიებს ახალი სტრატეგია უნდა შეემუშავებინათ, რათა ან ეფექტურად გაეგრძელებინათ, ან მინიმუმ შეენარჩუნებინათ ქვეყნის გარეთ მთავარი მოთამაშის პოზიცია.

მაყურებლის ინტერესი იცვლებოდა, მეორდებოდა, ახალსა და ტრადიციულს ერთდროულად ითხოვდა - ეს დიდი ქვეყნის კინემატოგრაფიული პროცესისთვის დამახასიათებელი ნიშანია და ამ ფაქტის გათვალისწინებით ჰოლივუდში გააგრძელეს ისტორიული ფილმების გადაღება, რაც დიდ თანხებთან იყო დაკავშირებული.

1961 წელს რეჟისორმა ენთონი მანმა გადაიღო „ელ სიდი“, ამერიკულ-იტალიური ერთობლივი ფილმი, სადაც მთავარ როლს ასრულებდა სოფია ლორენი, „მეტრო-გოლდვინ-მაიერმა“ შექმნა მაღალბიუჯეტიანი ფილმი „ამბოხი ბაუნტიზე“ (1962, რეჟ. ლიუის მაილსტოუნი), „პარამაუნტმა“ ჯონ ფორდის „კაცი, რომელმაც მოკლა ლიბერტი ვალანსი“ (1962), „XX სენჩიური ფოქსმა“ - ისტორიული დრამა „კლეოპატრა“ (1962), რომლის რეჟისორი თავიდან იყო რუბენ მამულიანი და შემდეგ ის ჯოზეფ მანკივიცმა ჩაანაცვლა.
1963 წლიდან მაყურებელთა რიცხვი კინოთეატრებში მოულოდნელად განახევრდა, რამაც კინოწარმოების მკვეთრი შემცირება გამოიწვია. ამერიკის შეერთებულ შტატებში 20 000

კინოთეატრიდან 1963 წელს მხოლოდ 9250 ფუნქციონირებდა. ამის მიზეზი იყო ეკონომიური, პოლიტიკური, სოციალური მდგომარეობა და წლების წინ, 1948 წელს უზენაესი სასამართლოს მიერ მიღებული გადაწყვეტილება, [23] რომელმაც ძირეულად შეცვალა წარმოება-დისტრიბუცია-დემონსტრაციის ამერიკული მოდელი, რაც „იანკებმა“ თავის დროზე ფრანგებისგან გადაიღეს, და ვერტიკალურად ინტეგრირებული სტრუქტურის ეს სისტემა საფუძვლიანად დაინგრა.

სამწუხაროდ, ქვეყნის მოსახლეობის ცნობიერების კულტურულ მოთხოვნებთან გადაჯაჭვული მიუზიკლისა და ვესტერნის, როგორც ნამდვილი ამერიკული ჟანრების მიმართ მაყურებლის ინტერესის კლებამ არც თუ მცირე ზიანი მიაყენა კინოს წარმოების პოლიტიკასაც. მაყურებელი მხოლოდ ბროდვეიდან კინოეკრანზე გადატანილ სპექტაკლებზე ვერ ამბობდა უარს. ამის მაგალითი იყო რეჟისორ ჯორჯ კიუკორის შესანიშნავი ფილმი „ჩემი მშვენიერი ლედი“ (1964). ყოველივე ეს, საზოგადოებრივი ცნობიერების, კინოსთან ჭიდილის ფონზე მიმდინარეობდა. ამერიკულ კინოს უკვე აღარ ახასიათებდა მხოლოდ ერთი მიმართულებით ძიების სურვილი. რეალობაც არ ბადებდა ერთფეროვნების განცდას. ქვეყნის ცხოვრება მუდმივად მზარდ კატაკლიზმებს განიცდიდა და ამიტომაც დინამიკური მოტივები და ღირსების სათუო საკითხები ორმხრივ სათქმელს იტევდა ხოლმე. თითქმის ყველა რეჟისორს სურდა, გაემძაფრებინა სოციალური დრამის ნიშნები და ამავე დროს, დინამიკური გარემო შეექმნა დამახასიათებელი რეალისტური ნიშნებით.

XX საუკუნის 60-იანი წლების ამერიკული კინოს უკვე ზემოთ ნახსენები მაგალითები სულაც არ გამოხატავს იმ ზოგადსაკაცობრიო, ჰუმანისტურ იდეალებს, რომლებიც მანამდე არსებული ჰოლივუდური პროდუქციის აუცილებლობას შეადგენდა. ზნეობრივი სტატუსიც ისტორიულ თუ თანამედროვე გარემოში მოხვედრილი გმირისა იცვლება: ადამიანი პასუხს აგებს არა მხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, თუმცა შეიძლება არავითარი გზა არ ჰქონდა, რათა განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ კინემატოგრაფი უმაღლეს ზნეობრივ, მორალურ და ეთიკურ მოთხოვნებს აღარ უყენებს პერსონაჟებს? რა თქმა უნდა, ეს, თავისთავად, ამის მანიშნებელია. თუ ალფრედ ჰიჩკოკმა შეცვალა ამერიკული კინოს აზრობრივი შრე იმითი, რომ რეალისტური ფსიქოსაწყისებით გმირის იდენტობა სხვა მხრიდან გააცნო მაყურებელს, სხვა რეჟისორების ფილმებში ფუნქციებისა და დამოკიდებულებების მთელი სისტემა

აისახა: გაჩნდა სივრცე, რომელსაც საზოგადოება არ ან ვერ უმკლავდებოდა, პროტესტი, რომელიც ჩვეულებრივი ადამიანის ცნობიერში იბადებოდა და აქცენტირებული ქცევის ნორმები, სადაც ადამიანისთვის ბევრი რამე აღარ იყო უცხო. მაგალითად, საკუთარი უსასოობის გამოხატვა ან ისტორიული გმირის მაქსიმალურად მრავალფეროვანი მხრიდან დანახვა. პიროვნულობა თუ პიროვნულობის შტრიხები ჯერ კიდევ ვესტერნის ჟანრის შედევრში, „შესანიშნავ შვიდეულში“ მკვეთრად იჩენს თავს და შემდეგ ამ სანახაობრივი ჟანრის სხვა მაგალითებშიც გადაინაცვლებს. [24] ეს, ამერიკული კინოგმირის დახასიათების ერთ-ერთი პირობაა. ვიწრო დიაპაზონი უნდა გაფრთოებულიყო ადამიანთან, მის ცნობიერ პორტრეტთან დამოკიდებულებაში და ეს სხვადასხვაგვარად ხდებოდა.

1964 წელს რეჟისორმა პიტერ გლენვილმა გადაიღო ისტორიული დრამა „ბეკეტი“, რომელმაც „პარამაუნტს“ კომერციული მოგება ვერ მოუტანა, თუმცა მიიღო „ოსკარი“ საუკეთესო კინოსცენარისათვის მომდევნო წელს. ფილმში მთავარ როლებს ასრულებდნენ რიჩარდ ბერტონი და პიტერ ო'ტული. ამ წლებში, ყველასათვის გასაოცრად, მეტი მოგება მოჰქონდა ფილმებს, სადაც პოპულარული მომღერალი ელვის პრესლი თამაშობდა (ეს კინოს კომერციალიზაციის პერსპექტივაში ერთ-ერთი საკმაოდ გააზრებული სიახლე იყო). 1965 წელს გამოვიდა კინოეკრანებზე რობერტ უაიზის ფილმი „მუსიკის ჰანგი“ - ყველაზე მომგებიანი მიუზიკლი ამერიკული კინოს ისტორიაში, რომელმაც 286 მილიონი ამერიკული დოლარი მოიტანა. ამ ფილმის წარმატება დანარჩენი კინოკომპანიებისათვის გახდა მაგალითი დიდბიუჯეტიანი მიუზიკლების გადასაღებად. მიუხედავად მათი მცდელობისა, „მუსიკის ჰანგის“ მსგავსი მოწონება და კომერციული მოგება ვერც ერთმა მომდევნო მიუზიკლმა ვერ მოიპოვა და ამიტომაც ის ცნობილია, როგორც უკანასკნელი წარმატებული კინოსურათი ამ ჟანრში. ამავე წელს იტალიელმა პროდიუსერმა კარლო პონტიმ რეჟისორ დეივიდ ლინს გადააღებინა ამერიკულ-იტალიური ერთობლივი ფილმი „ექიმი ჟივაგო“, რომელიც კომერციულად მომგებიანი აღმოჩნდა „მეტრო-გოლდვინ-მაიერისთვის“. ფილმი გადაღებული იყო ბორის პასტერნაკის ნაწარმოების მიხედვით და მასში მთავარ როლს ასრულებდა ომარ შარიფი.

1966 წელს, „პარამაუნტი“ შეისყიდა „გალფ ენდ ვესტერნ ინდასტრისმა“ 144 მილიონ ამერიკულ დოლარად. კომპანიას ხელმძღვანელობდა ჩარლზ ბლუდორნი. მან კომპანიის მართვა ნიუ-იორკსა და ლოს-ანჟელესში ორ გამოუცდელ თანამშრომელს: 36 წლის რობერტ ევანსსა და 40 წლის პროფესიით იურისტ რობერტ დონენფელდს ჩააბარა. ევანსი დონენფელდთან თანამშრომლობის თაობაზე ამბობდა: „რობერტი ჩემი სრულფასოვანი

პარტნიორია. ის უძღვება ადმინისტრაციულ საქმეებს და მე კი შემოქმედებითს.“ [25]

ამ ადამიანების გამოუცდელობამ კინოკომპანიას პირველ ეტაპზე არაერთი პრობლემა შეუქმნა, თუმცა თანდათან ყველაფერი გამოსწორდა და „პარამაუნტმაც“ განსხვავებული კინოპროექტებით გადაირჩინა თავი.

ჰოლივუდის მიზანი იყო - ყველა ახალგაზრდის ცნობიერებისთვის მოერგო თანამედროვე კინობაზარი. კინოისტორიკოსი ტონი ბალიო იმდროინდელ სიტუაციაზე წერდა: „მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ამერიკულმა კინობიზნესმა გაიარა კონსოლიდაციის პერიოდი, კინოკომპანიების უმეტესობა გაერთიანდა და შედეგად შეიქმნა კორპორატიული კონტროლი და ნებისმიერი გადაწყვეტილებას იღებდნენ ცენტრალიზებულად მეგობარი კინოკომპანიების შეთანხმების საუძველზე“. [26]

60-იანი წლების პირველ ნახევარში უკვე სახელგანთქმული პროდიუსერის - როჯერ კორმენის მფლობელობაში იყო კინოკომპანია „ნიუ უორლდ ფიქჩერსი“, რომელიც დაეხმარა ისეთი კინოხელოვანების პროფესიულ განვითარებას, რომელთა უმრავლესობა ჰოლივუდის ავანგარდს წარმოადგენდა. ესენი იყვნენ: ვუდი ალენი, პიტერ ბოგდანოვიჩი, ფრენსის ფორდ კოპოლა, ჯოი დანტე, ჯონათან დემი, ჯონ სეილესი, მონტი ჰელმანი, ჯეიმზ კამერონი, ჯონათან კაპლანი, ჯონ მილიუსი, დენის ჰოპერი, რონ ჰოვარდი, ემი ჯონსი, სტეფან როტმანი და მარტინ სკორსეზი, ასევე მსახიობები: ჯეკ ნიკოლსონი, რობერტ დე ნირო, ბრიუს დერნი და კეით კარადინი. ყველა მათგანის კინოში თავის დამკვიდრება „ნიუ უორლდ ფიქჩერზის“ ან „ამერიქენ ინთერნეიშენალ ფიქჩერსის“ დამსახურებაა: ალენის პირველ ნამუშევარს „რა ხდება, ვეფხვო ლილი?“ (1966) დისტრიბუცია გაუწია „ეიაიფიმ“ („ამერიქენ ინთერნეიშენალ ფიქჩერზი“); ბოგდანოვიჩის სარეჟისორო დებიუტი „სამიზნეები“ (1968) და კოპოლას პირველი ნამუშევარი „დემენტია 13“ (1963) „ეიაიფიმ“ შექმნა და ა. შ. კრიტიკოსი ნოელ კაროლი კორმენის დამსახურებად თვლის “ორ-დონიანი“ ფილმის დამკვიდრებას: „კორმენის ფილმებში სულ უფრო და უფრო მეტად გათვალისწინებული იყო ორი აუდიტორია: განსაკუთრებული გრაციოზული ნოტები „ინსაიდერებისათვის“, ხელოვნების მოყვარულთათვის და ზრდადი, სიმძაფრით გაჟღენთილი მელოდია - დანარჩენი აუდიტორიისათვის". [26]

პუბლიცისტმა ბევრლი გრეიმ სათანადოდ აღწერა როჯერ კორმენის გაწეული ღვაწლი: „ჰოლივუდში ის არის ერთადერთი ადამიანი, რომელმაც ნდობა გამოუცხადა კინოსკოლის კურსდამთავრებულებს და საშუალება მისცა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს, მოკლე გზით მოხვედრილიყვნენ კინოინდუსტრიაში, შეექმნათ

რეჟისორის კარიერა და დაეწყოთ თანამშრომლობა მსხვილ სტუდიებთან.“ [27]

1966 წელს „უორნერ ბრაზერსის“ წილი შეისყიდა კინოკომპანია „სევენ არტსმა”. კომპანიას სახელწოდება შეუცვალეს და ეწოდა „უორნერ ბრაზერს-სევენ არტსი”. ახალ გაერთიანებულმა კომპანიამ რამდენიმე სარისკო პროექტზე დაიწყო მუშაობა, რომელთაგან გაამართლა არტურ პენის კრიმინალურმა დრამამ „ბონი და ქლაიდი“ (1967). 1968 წელს ფილმმა მოიპოვა ორი „ოსკარი“ - საუკეთესო მეორე ხარისხოვანი ქალის როლისთვის დაჯილდოვდა ესტელ პარსონსი და საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისთვის ბარნეტ გუფი. ცნობილი კინოკრიტიკოსი როჯერ ებერტი აღნიშნულ ფილმს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ამგვარად აფასებდა:

„ბონი და ქლაიდი“ წარმოადგენს ამერიკული კინოს ისტორიაში ახალ ეტაპს. ის, ერთი სიტყვით, ბრწყინვალე ფილმია. რეჟისორი ადამიანის ცხოვრების ყველა შეგრძნებას სისასტიკეს, ხალისს, სილამაზეს, სიყვარულს თანაბარი რეალიზმით ასახავს.“ [28]

1960-იანი წლები არის საავტორო აღმავლობისა და ინდუსტრიის გარდაქმნის ხანა. მაშინ გაჩნდა ტერმინი - ,,ჰოლივუდის რენესანსი”. 1967 წლის 8 დეკემბრის ჟურნალ „თაიმსში“ დაიბეჭდა სტატია ,,ბონი და ქლაიდის” შესახებ სახელწოდებით, ,,ახალი კინო: სისასტიკე, სექსი, ხელოვნება”. სტატიაში აღნიშნული იყო, რომ არტურ პენის ფილმი ამერიკული კინოს ისტორიის წყალგამყოფია. იგი ამყარებს ახალ სტილს, ახალ „თრენდს“, ფორმალურ და თემატურ ინოვაციებს, ერთმანეთს უფარდებს კომერციულ წარმატებასა და კრიტიკულ დავას. ,,თავისუფლების შოკი ფილმში” – ასე აფასებდნენ ამ კინოსურათს . [29]

მითი „ახალ ჰოლივუდზე“ დაფუძნებულია და შექმნილი სწორედ იმ ხანებში, როდესაც ამერიკულმა კინომ განვითარების შემდგომ ეტაპზე აინაცვლა. მისმა წარმომადგენლებმა გულდასმით შეისწავლეს ევროპული კინო, ადგილობრივმა სადისტრიბუციო კომპანიებმა ფართოდ გაუღეს კარი „ძველი კონტინენტის“ კინომოღვაწეთა ფილმებს, რათა კარგად და ხარისხიანად შეესწავლათ ისინი, ბევრი რამ გადმოეღოთ მათგან და მთავარი ყურადღება მიექციათ მათებური საავტორო კინოხელოვნებისადმი. არტურ პენი, პიტერ ბოგდანოვიჩი, ვუდი ალენი, ჯონ ბურმენი და სხვები ააშკარავებდნენ ევროპული კინოს მიმართ სწრაფვას და ამით ცდილობდნენ ჰოლივუდური კლიშეების რღვევას. მათი ზოგიერთი ნამუშევარი საკულტო კინოსურათადაც კი გადაიქცა და ხალხს იმაზეც ალაპარაკებდა, რომ მათი უმეტესობა, ეს „კორმენის ფაბრიკის“ აღზრდილები მალე გადატრიალებას მოახდენდნენ ამერიკული კინოს წიაღში. მართალია, გადატრიალება არ შედგა, მაგრამ მათ სერიოზულად შეარყიეს

ჰოლივუდის შტამპები. მით უფრო, რომ წინ წამოსწიეს ანტიგმირის პრობლემა და ზოგ პოპულარულ ჟანრში სწორედაც რომ ამგვარად გაჯერებული ფილმები გადაიღეს. ამან კი, თავის მხრივ, თემატური ფასეულობების ცვლის პროცესი კიდევ უფრო გააღვივა.

ტექნოლოგიისა და სანახაობრივ საშუალებათა განვითარება იძლეოდა რესურსს იმისათვის, რათა არ დაკონკრეტებულიყო ეპოქალური დეტალები სხვადასხვა სიუჟეტში, მომხდარიყო ხასიათთა განზოგადება, სახეების სოციალური წარმომავლობის მინიშნებების გვერდის ავლით და პატრიოტული, ან სხვა მოტივებიც არ ყოფილიყო შესამჩნევი. თემატური და ფორმისეული ცვლილებები ამ მხრივაც ფიგურირებდა. რეაგირებისა და ქცევითი ადეკვატურობის პრობლემა ამ ნამუშევრებში, სრულიად ახალ დამოკიდებულებას ქმნიდა მაყურებელში იმ სამყაროსთან, რომელიც, წესით, მის ზნეობრივ ნორმებს არ პასუხობდა. ეს მოტივი არა მხოლოდ განმეორებადია, არამედ განიხილება კიდეც, როგორც დამოკიდებულების კომპლექსი. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მაყურებლის დიდი ნაწილი, ცნობილი კინოისტორიკოსის, დეივიდ კუკის შეფასებით, ჰოლივუდის ტრადიციული აუდიტორიისაგან განსხვავებით, უფრო ახალგაზრდა, უფრო განათლებული და უფრო მდიდარი წარმოსახვის მაყურებელი არ იზიარებდა რომანტიკულად გააზრებული დამნაშავეების სურვილების სამართლიანობას.[30] ეს, ერთი შეხედვით, საბედისწერო ფატალიზმი განმსაზღვრელია იმ საზრისისა, რომელიც ამერიკულ კინოს საკუთარ თავში არ კეტავდა და იგივე თემა მრავალგზის გახდა მსოფლიო კინოს ინტერესის საგანი.

ეპოქა რთულ წინააღმდეგობრივ ბუნებას ამჟღავნებდა, შეინიშნებოდა გარდაქმნებისა და ღირებულებათა ცვლის ხანა, მაგრამ ფასეულობები სოციალურ საფეხურებს არ ცნობდა. ამერიკული კინოს მაგალითზე, 60-იან წლებსა და 70-იანი წლების გამორჩეულ ნამუშევრებშიც პიროვნული დრამა ყოველთვის ხდებოდა საზოგადოებრივიც - იგივე მემკვიდრეობა გაიზიარა თანამედროვე ამერიკულმა კინომ. ეს ყველაფერს მოიცავს: როგორც გრძნობების ცვლას, ასევე ინტერესებს, დამოკიდებულებათა მთელ სპექტრს და ასევე სახელმწიფოებრივი ცნობიერების დიდ ნაწილს, დამოუკიდებლად იმისაგან, ეს პირდაპირ აისახება თუ არა ფილმის სიუჟეტში. ამან, თავის მხრივ, წარმოშვა მოლოდინის კომპლექსი - გრძნობა, რომლის გამოც, ერთ მდგომარეობაში მყოფი შტამპის, კლიშეს არსებობას მიჩვეული მაყურებელი ინსტინქტურად პოზიტიურად იღებდა სიახლეს. და მაინც, მიუხედავად ამისა, თავისი მიდრეკილებებიდან დინამიკისკენ, მხატვრული სახეების გააზრებიდან გამომდინარე, ამერიკული კინოს ნაწილს გარკვეულ დეფიციტს მაინც განიცდიდა რეალისტური დრამის ხერხების გამოყენების საკითხში. ამას ორი

მიზეზი აქვს დღესაც: რეალიზმის ფორმა, მისი გააზრება დრამატულად, თავისი უმძაფრესი გამოვლინებებით, კომერციული კინოს ინტერესებთან თანხვედრაში არ მოდიოდა. ხოლო მეორე მიზეზი ბუნებრივად ყალიბდებოდა დიდი ქვეყნის სამაყურებლო ინტერესების გათვალისწინებით. [31] ზემოთ ჩამოთვლილ ფილმებს, ძირითადად, საეტაპოს უწოდებს ისტორია. ბუნებრივია, რომ საეტაპო ნამუშევრის პირველადი დანიშნულება, ყოველთვის მის განსხვავებულ ხედვაშია, იმაშია, რომ კინემატოგრაფმა საზოგადოების ცნობიერება გამოაფხიზლოს, გაახსენოს მას სამყაროს ნამდვილი სახე სხვადასხვა რეალიასთან მიმართებაში.

ამ თემის საპასუხოდ, ევროპული კინოს გავლენით, კიდევ ერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა მაიკ ნიკოლსმა გადაიღო „კურსდამთავრებული“ (1967), რომელმაც მწარმოებელს 39 მილიონი მოუტანა და ფილმის რეჟისორმა მოიპოვა „ოსკარი“ საუკეთესო რეჟისურისთვის. „უდარდელი მხედრისა“ (1969) და „კურსდამთავრებულის“ ბრწყინვალე წარმატება „კაიე დუ სინემას“ კრიტიკოსების მიერ აღწერილი ნამდვილი კინოს არსის ამოცნობისა და ამერიკულ რეალობაში კარგად გადატანის შედეგია. პენი 29 წლის იყო, ხოლო ნიკოლსი 34-ის. ამ რეჟისორებმა ზოგიერთ კინოკომპანიას გაუჩინეს სტიმული, დაექირავებინათ ახალგაზრდა კინოხელოვანები. თუმცა კინოკომპანიები, თავის მხრივ, მაინც განაგრძობდნენ ძვირადღირებული კინოსურათების გადაღებას დიდი თაობისთვის, როგორიც იყო: რეჟისორ რობერტ უაიზის „ვარსკვლავი ფოქსი“ (1968), უილიამ უაილერის „გამარჯობა, დოლი!“ (1969) და ჯოშუა ლოგანის „მოხატე შენი მარხილი“ (1969).

1967 წლის დეკემბერში ჟურნალი „თაიმსი“ ოფიციალურად აანონსებდა ამერიკული კინოს „რენესანსს“, რაც გამოიხატებოდა რთული თხრობით, სტილისტური ფორმის აღორძინებითა და ტაბუირებული თემების გახსნით. წარმატებულმა პუბლიცისტმა, ბევრლი ოკერმა დაწერა სტატია სახელწოდებით: „წადით დასავლეთით, ახალგაზრდებო!“. ამ სტატიით იგი ეხმიანებოდა კინემატოგრაფის ახალ ორიენტირს დენის ჰოპერის ფილმს „უდარდელი მხედრის“ თაოსნობით. [32] დენის ჰოპერის დამსახურებით „ქოლამბიას“ ამ ფილმმა დიდი შემოსავალი მოუტანა. „უდარდელი მხედრის“ შინაარსის ნამუშევრები ხიბლავდა ახალგაზრდა მაყურებელს. მსგავსი ფილმები გამოირჩეოდა დაბალი ბიუჯეტით, რაც „ბიბიეს“-ის კომპანიის მსგავსი მცირემასშტაბიანი მწარმოებლებისა და ხმის ჩამწერი სტუდიებისთვის, ინვესტიციების კუთხითაც საინტერესო იყო.

ფასეულობათა ცვლასთან ერთად, დაიწყო თემისა და გმირის ტრანსფორმაციის

პროცესიც. ეს პროცესი დღემდე აქტიურია. პრობლემა ამერიკულ მიკრომოდელში, შინაგან რიტმს აყოლილი პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტშია, რომელიც შეიძლება არც კი ფიქრობს იმაზე, თუ რას წარმოადგენს ბოლომდე მის ირგვლივ არსებული სამყარო თავისი შესაძლებლობებითა და რეალური სივრცით - ამით თემის რომანტიზირებაც დაიწყო, რაც უახლესი პერიოდის ამერიკული კინოსთვის 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.

„უდარდელი მხედარი“ ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ითავსებს სიტყვის ფუნქციას ყოფითი დრამატიზმი. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ გმირები ნახევრად თამაშობენ, მაგრამ მათი ქცევის მოტივაცია გადაიზარდა ფატალურ თამაშში და სინამდვილეში ისინი მოჩვენებითი დამოუკიდებლობისთვის, სულ მცირედი, მათთვის სამყოფი თავისუფლებისთვის გახდნენ დამნაშავენი.

ამ პერიოდში მომუშავე რეჟისორები კონფლიქტს და სიუჟეტს ხშირ შემთხვევებში მწვავე მოტივებით ამდიდრებდნენ. საერთოდ, ნებისმიერი მარტივი გადაწყვეტა საკმაოდ გაუმართლებელ, შესაძლებლობის ზღვარზე არსებული კონფლიქტების პრიმიტიულ ნუსხას იძლეოდა. [33] დღევანდელ რეალობაშიც რთული წარმოსადგენია, თუ რამდენად სხვადასხვა იყო რეალისტური საწყისები ფასეულობათა ცვლის ეტაპზე. დადებითი და ცხოვრების სოციალურ პრობლემატიკაში გამოკვეთილი გმირები ჩაანაცვლა დამნაშავეობის ყოფითმა ასპექტებმა - მაგრამ მოხდა მათი ერთგვარი ირონიზირებაც, რაც დღეს კვენტინ ტარანტინოს კინემატოგრაფიულ მოდელში შეიძლება დავინახოთ. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ XX საუკუნის ამერიკული კინოს ეტაპობრივი წინსვლა საკმაოდ რთული კლიშეების დაძლევასთანაა დაკავშირებული. თემატიკა და შინაარსობრივი მოტივები ძირეულად არ შეცვლილა სათქმელის ზედაპირზე ამოტანის გზით, რათა რეალისტურ კინოელემენტებს, ახალი შემოქმედებითი პროცესი შეექმნათ. სათქმელსა და კონცეფციას, გარდა იმისა, რომ ნათელი უნდა ყოფილიყო, სრულიად მარტივი ფორმა უნდა მიეტანა მაყურებლამდე.

სამეცნიერო-ფანტასტიკური ჟანრის ფილმები ჰოლივუდში ნაკლებად პოპულარული იყო. მიუხედავად მაყურებლის დაბალი ინტერესისა, სხვადასხვა პერიოდში მაინც იღებდნენ ამ ჟანრის კინოპროდუქციას. თუმცა ამ დრომდე არ შექმნილა სამეცნიერო-ფანტასტიკური ფილმი, რომელიც ჟანრის ნიმუში იქნებოდა კინოწარმოებაში. სიტუაციის

გამოსწორება ითავა ორმა რეჟისორმა - სტენლი კუბრიკმა თავისი ნამუშევარით „2001: კოსმოსური ოდისეა“ (1968) და ფრენკლინ შაფნერმა კინოსურათით „მაიმუნების პლანეტა“ (1968). ამ რეჟისორებმა ბრწყინვალედ გაართვეს თავი დასახულ დავალებას და დანერგეს ჟანრში ახალი ტენდენციები, რამაც განაპირობა სამეცნიერო-ფანტასტიკური კინოს გულშემატკივართა რიცხვის ზრდა.

რამდენადაც რთულდებოდა სოციუმის დამოკიდებულება პირობით, მოდელირებულ ესთეტიკასთან კინოში, იმდენად ტევადი და საინტერესოა ამ კონტექსტში კუბრიკის უაღრესად საინტერესო ფილმი ,,2001: კოსმოსური ოდისეა“. წმინდა ინტუიტიური ესთეტიკის გამოვლინებები კუბრიკმა ერთ მთლიანობად აქცია. ზოგიერთი მეცნიერი თვლის, რომ აქედან დაიწყო და განვითარდა ამერიკულ კინოში წარმოსახვისა და რეალობის მოდელირების ერთიანობა. [34] კუბრიკის ამ ნამუშევარმა გაიარა თითქმის ყველა გრადაცია, რაც მისი ქვეცნობიერისკენ ლტოლვის პერსონიფიცირებას მოახდენდა.

ისტორიის ფონზე უფრო ნათლად ჩანს, თუ რამდენად რეალურია მყარი სარეჟისორო ერთიანი დინამიკის არსებობის შემთხვევაში, შეიქმნას მოცემულობა, რომელიც ყოველთვის არსებობდა და ამ მხრივ გაჩნდეს შესატყვისი, ამ ქვეყნის კინოსთვის დამახასიათებელი შინაარსის გააზრების სისტემა: ჰუმანიზმისა და სისასტიკის რეალისტური ნაზავი, ნაცნობი ყველა დროის ამერიკული კინოსთვის. უკომპრომისობა ამერიკული ისტორიული ფილმების გმირებში, მანამდე უკომპრომისობის ნიშანს ტოვებდა. საბოლოოდ კი, სტენლი კუბრიკის თუ ალფრედ ჰიჩკოკის გმირებმა რეალობას გამოუცხადეს პროტესტი საკუთარი არსებობით ისე, რომ თავად არ აპირებენ ამის ხაზგასმას. თითქოს საუკეთესო გამოსავალი მაყურებლისთვის ის რჩებოდა, თავად გაეაზრებინა კინემატოგრაფის მიერ შექმნილი წინააღმდეგობრივი სამყარო. ტაბუდადებული თემები ადამიანის შინაგანი არსის გახსნისკენ იყო მიმართული. გაჩნდა განცდების მთელი სპექტრი, რომელიც ეროტიკულსა და აგრესიულ ბუნებრივ რეაქციებზე იყო აგებული. [35] ასე ფიქრობდა როჯერ ებერტი.

მაიკ ნიკოლსის ,,კურსდამთავრებულიც“, ამ აზრის საპასუხოდ, მთელი თაობის ზნეობრივი და ფუნქციური იდენტობის საყოველთაოდ მიღებულ ფორმას უცხადებდა პროტესტს. უამრავი მისი თანატოლისაგან განსხვავებით, დასტინ ჰოფმანის ახალგაზრდა გმირმა, თვით საზოგადოებისაგან განსხვავებითაც, იცის, რომ ეს არ არის მისი საბოლოო ცხოვრების წესი, არ არის მისი სურვილების საპასუხო ყოფა, მაგრამ უკვე არსებული ფარისევლური და ორსახოვანი სამყარო არ აძლევს მას საშუალებას, გამოიყენოს ეს უფლება,

იცხოვროს ისე, როგორც თავად თვლის საჭიროდ, აკეთოს ის საქმე, რომელიც სურს, უყვარდეს ის, ვინც უყვარს და ასე შემდეგ. ეს მხატვრული სახე მართლაც განსაკუთრებულია თავისი მასშტაბებით და კიდევ იმით, რომ ამ ახალგაზრდა კაცში, თითქოს სწორხაზოვნად მოაზროვნე გამოუცდელ ჯერ კიდევ მოზარდში, უკომპრომისობა იკითხება. ეს ფილმი, ამერიკულ სინამდვილეშიც, მართლაც რომ წინ უსწრებდა აზრის მომწიფებას, საზოგადოების განწყობას და ზოგად ინტელექტუალურ ცნობიერებას. „ამის მეოხებით ის აჩვენებდა საინტერესო ტესტს ისეთი ფილმისა, რომელიც აქტიურად ეწინააღმდეგებოდა კლასიკურ თხრობას“ [36] და ამით იგი სრული პიროვნული და სახასიათო ნიშნების ერთობლიობით გამოირჩეოდა.

თავად დასტინ ჰოფმანის შესაშური ინდივიდუალიზმი გამორიცხავდა პლაკატურობას და ფსიქოლოგიურად დამუშავებულ პორტრეტს ქმნიდა. ამდენად, ის ექსპრესიული და შეუცვლელი სახე იყო ამერიკულ ეკრანზე, რასაც თან ერთვოდა ამერიკული სამსახიობო ოსტატობის, კინემატოგრაფიული რეალიზმის ნიშანი.

XX საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს რობერტ კრამერმა გადაიღო მხატვრული ფილმები (მათ შორის „ზღვარი“ და სხვები), რომლებითაც საზოგადოებას ამცნო, რომ კინოში გადაიტანა პოლიტიკური ბრძოლა და ის წარმოაჩინა, როგორც მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების ალტერნატივა. ასე რომ, თემატური ფასეულობების ცვლა ამაშიც გამოიხატა და ამ პროცესმა სულ სხვაგვარ განზომილებაში გადაინაცვლა. ამას თავისებურ სოლიდარობას უცხადებდა ბრაიან დე პალმას სატირული ნამუშევარი „მილოცვები“ (1968), რომელიც მასმედიის საქმიანობას აპროტესტებდა, ხოლო შირლი კლარკის „ჯეისონის პორტრეტი“ (1967) და რობერტ ფრენკის „მე და ჩემი ძმა“ (1968) აუდიტორიას წარედგინა, როგორც დოკუმეტური, „აუთსაიდერული“ პორტრეტები. იმავე ხანებში ნორმან მეილერმა შექმნა ერთობ სახასიათო და სიღრმისეული კინოსურათები: „ველურები 90-იანები“ (1967/68), „უკანონოდ“ (1968) და „დამლაგებელი“ (1968/1970). მათი წარმოება მოხდა ცნობილი კინოდოკუმენტალისტების: რიჩარდ ლიკოკის, დონ ალან პენებეიკერისა და სხვათა დახმარებით. და ბოლოს, ამ მხრივ საინტერესოა ცნობილი კინოოპერატორის, სცენარისტისა და რეჟისორის, ჰასკელ ვექსლერის პირველი მხატვრული ფილმი (მანამდე ის განთქმული იყო თავისი დოკუმენტური ნამუშევრებით) „საშუალო სიცივე“ (1969), რომელშიც ავტორი სვამს თამამ კითხვას, არის თუ არა შესაძლებელი და როგორ შეუძლია უბრალო დამკვირვებელს, ჟურნალისტს, მთხრობელს ან კინორეჟისორს „შეაღწიოს დახურულ წრეში“, გახდეს პოლიტიკური მოთამაშე.

იმჟამინდელი ამერიკული კინოს მდგომარეობა ორიგინალურად შეაფასა პუბლიცისტმა ბევერლი უოკერმა, რომელიც 1968 წელს ლოს ანჟელესში მიავლინა კინოკომპანია „მეტრო-გოლდვინ-მაიერმა“ გამოჩენილი იტალიელი კინორეჟისორის, მიქელანჯელო ანტონიონის მეთვალყურედ, რათა იგი პრესის უარყოფითი შეფასებებისაგან დაეცვა. იმ დროს ამერიკაში საგანგებოდ მიწვეული ანტონიონი მუშაობდა ახალ კინოპროექტზე - „ზაბრისკი პოინტი“ და უოკერს უნდა გაეკონტროლებინა საზოგადოებრივი აზრი ამ პროექტის ირგვლივ. მან ჰოლივუდის რეალობა შეადარა სახელგანთქმული ბრიტანელი მხატვარ-ექსპრესიონისტის, ფრენსის ბეიქონის ნახატს, რომელშიც ძაღლი დასდევს თავისივე კუდს. [37]

XX საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს კიდევ ერთი პროცესი დაიწყო და წარმატებით გაგრძელდა: ცნობილი ევროპელი კინემატოგრაფისტები ჰოლივუდში ემიგრირებდნენ და ეს ტენდენცია მიზნად ისახავდა იმას, რომ მათ შეექმნათ ერთი ან ორი კინოსურათი ევროპული აზროვნებრივი და სტილური ნიშნით. იმავდროულად, დამწყები ამერიკელი კინორეჟისორების ნაწილიც ცდილობდა ევროპული კინოს მანერისა და ძლიერი სტილური ელემენტების გამოყენებას თავის ნამუშევრებში, ახალგაზრდა დრამატურგები ცდილობდნენ, მიებაძათ ცნობილი ევროპელი კინოდრამატურგებისათვის და ისე აეგოთ მომავალი კინოსცენარები, დებიუტანტი კინოოპერატორებისათვის სანიმუშო იყო არა პროფესიონალი ამერიკელი კინოოპერატორების ქმნილებები, არამედ სწორედაც რომ ევროპელი ოპერატორების – ანრი ალეკანის, რაულ კუტარისა და სხვების ნამუშევრები და ისინიც მათგან სწავლობდნენ კინოსაოპერატორო ხელოვნების ოსტატობას და ა. შ.

საავტორო კინოს კონცეფცია ისეთივე დიდი ხნის ცნებაა, როგორც თავად კინემატოგრაფი. ჯერ კიდევ პირველ მსოფლიო ომამდე ფრანგებმა, დანიელებმა, შვედებმა და გერმანელებმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს მას, თუმცა რაიმე კონკრეტული ნაბიჯები ამ მიმართულებით მხოლოდ გერმანელებმა გადადგეს. ამის შემდეგ ასპარეზზე გამოვიდნენ ფრანგი კინოავანგარდისტები და გერმანელი კინოექსპრესიონისტები, რომელთა ფილმები, როგორც კინოში ახალი მხატვრული მიმდინარეობების ნიმუშები, მართლაც, საავტორო კინოს განეკუთვნებოდა. ამის გაგრძელებად შეიძლება იყოს მიჩნეული ფრანგული პოეტური რეალიზმი და იტალიური ნეორეალიზმი, რომლებიც ასევე ახალი მხატვრული მიმდინარეობები იყო და მათ, წინამორბედებთან ერთად, დიდი როლი ითამაშეს კინოს ხელოვნების დარგად გადაქცევაში. საავტორო კინოს კონცეფციის ერთ-ერთ პირველ ავტორს წარმოადგენდა ფრანგი თეორეტიკოსი ალექსანდრ ასტრიუკი,

ხოლო მეორე თეორეტიკოსმა და კრიტიკოსმა, ფრანსუა ტრიუფომ 1954 წელს ჟურნალ „კაიე დიუ სინემაში“ თავისებურ კონტექსტში გააჟღერა საავტორო კინოს მისია. სტატიაში „ფრანგული კინოს ტენდენციები“ ის საუბრობდა „ავტორობის პოლიტიკაზე“, სადაც აღწერდა, რომ ფილმი უნდა იყოს რეჟისორის ხედვის გამომხატველი, კინოხელოვნის ამოცნობის შესაძლებლობას უნდა იძლეოდეს და მისეულ სტილს ამკვიდრებდეს. არავითარ შემთხვევაში რეჟისორი არა უნდა გვევლინებოდეს კოლექტიური დაკვეთის შემსრულებლადო. [38]

ფრანსუა ტრიუფოს აღნიშნულ პოზიციას იზიარებდნენ გამოჩენილი ამერიკელი კინორეჟისორები: ორსონ უელზი, ჰაუარდ ჰოქსი, ჯონ ფორდი და სხვები, რომლებიც კი მუშაობდნენ ადგილობრივ წამყვან კინოკომპანიებში, თუმცა არასოდეს თმობდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას მკვეთრ ინდივიდუალიზმთან. სიტყვამ „საავტორო“ პირველად ამერიკულ კინემატოგრაფში 1960 წელს გაიჟღერა, როდესაც ენდრიუ სარისმა „ავტორობის თეორია“ ახსენა და განმარტა, კინემატოგრაფისტებს მოუწოდა მასში ღრმად ჩახედვა და მისი პრაქტიკაში გამოყენება თავის ერთ-ერთ ნაშრომში „კინოკულტურა“. [39]

კითხვა იმის თაობაზე, იყო თუ არა იმდროინდელი კინო ,,პოსტ-კლასიკური”, არაერთმნიშვნელოვან პასუხებს ბადებს. ცხადია, რომ წინა დეკადებში დამკვიდრებული კლასიკური ჰოლივუდური კინემატოგრაფიული თხრობა სერიოზული ცვლილებებს განიცდიდა. ამას ისიც ცხადყოფს, თუ როგორ ცნობიერ გავლენას ახდენს აუდიტორიაზე და კონკრეტულად ახალგაზრდა თაობაზე იმ პერიოდის კინემატოგრაფი. მაგალითად, ელია კაზანის კინო, ანუ , „ახალი კინო“, უკვე ფართო მასშტაბით მოაზროვნე მაყურებლისთვის იყო განკუთვნილი მაშინ, როდესაც დიდი კინოკომპანიების ფართოეკრანიანი სანახაობრივი ფილმები აშკარად ორიენტირებული იყო მასობრივი ინტერესების მქონე აუდიტორიაზე.

ამერიკული კლასიკური პერიოდის კინოწარმოების მოდელი ჩამოყალიბდა ეკონომიკის, ტექნოლოგიის და თხრობითი კინემატოგრაფიული პროცესის ერთიანობით. ეს იყო პირდაპირი ინტეგრაციის ხანა, რაც გულისხმობდა კინობაზარზე არსებული, სერიოზული კინოკომპანიების მცირერიცხოვანი ნაწილის დომინანტობას. ამგვარ პირობებში გარკვეული ზოგადი ნორმები იქმნებოდა, შენდებოდა და ვითარდებოდა ეკონომიკურ მიზნებზე, სპეციფიკურ შრომის პირობებსა და ფილმების წარმოების განსაკუთრებულ გზებზე დაყრდნობით. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მზარდი ტექნოლოგიური სიახლეებითა და ფორმით გამორჩეული ფილმების ისტორია

დამოკიდებულია კულტურული ინდუსტრიის ისტორიაზე. ეს პროცესი 1910 წლების შუახანებისა და 1960-იანი წლების კლასიკური პერიოდისთვის შეზღუდვების დაწესების საშუალებას იძლევა. სწორედ ასეთ შუალედს გამოყოფენ კლასიკური კინოჟურნალის, ,,მონოგრამის" ავტორები, ტომას ელზაესერი და პიტერ ლოიდი, რომელთათვისაც, თავის მხრივ, „ახალ ჰოლივუდში" შესვლა გაიგივებული იყო პოსტკლასიკური კინოს ეპოქაში შებიჯებასთან. [40]

თომას ელზაესერმა, რომელიც ამუშავებდა „ახალი ლიბერალური კინოს" შესახებ თეორიას, ხაზი გაუსვა მის გამოცალკევებას კლასიკური ჰოლივუდის ილუზორული სამყაროსგან, რომლის გმირებიც „ფსიქოლოგიურად და მორალურად მოტივირებულნი იყვნენ". ელზაესერის თანახმად, 1960-იანი წლების ბოლოს ამერიკული კინო შეიცვალა კლასიკური ჰოლივუდის ფილმების „დადებითი-თანმიმდევრული მოდელით", ღია, უფრო თავისუფალი ასოციაციებითა და მონათხრობით. [41]

„ახალი ჰოლივუდი" ექსპერიმენტების პერიოდია ამერიკულ კინოში. კრიტიკოსი დევიდ დენბი ამბობდა, რომ „კინობიზნესი, და შესაძლოა ამერიკული კულტურაც, ჯერ ვერ მოვიდა გონს ელექტრომედიის შემოტევის შემდეგ, მაგრამ ერთი კი ნათელი გახდა, რომ ფილმს შეეძლო მთლიანობაში დიდი შემოსავლის მოტანა. ფილმის კომერციული წარმატებისთვის ეს უნდა იყოს ნამდვილი ჰიტი". [42] ფილმის წარმატებას ნაწილობრივ განაპირობებდა რეკლამაში ინვესტირებული თანხები და ტელერეკლამის ინტენსივობა. ორივე ერთად კი კარგად დაგეგმილი მარკეტინგული სტრატეგია იყო.

არსებითად, „ახალი ჰოლივუდის" სტრატეგიას განასხვავებდა მსუბუქი დისტრიბუცია. ამის სხვა შემადგენელია ,,პრომოუშენზე" უზარმაზარი სახსრების ხარჯვა (რეკლამა). ეს დანახარჯები წლიდან წლამდე იზრდებოდა. ქვეყანაში არსებულმა სოციალურმა და პოლიტიკურმა ძვრებმა გავლენა მოახდინა მთელ თაობაზე. ეს პერიოდი, შესაძლოა, მოვიხსენიოთ, როგორც უდიდესი დეპრესიის ეპოქა. მარტინ ლუთერ კინგის მკვლელობასა და რიჩარდ ნიქსონის გადადგომას შორის, ამერიკა განიცდიდა კოლექტიური სულის ინტენსიურ ძიებას, რომელიც დაკავშირებული იყო თაობებს შორის მძაფრ კონფლიქტთან რასობრივ და გენდერულ საკითხებზე. ვიეტნამის ომის საწინააღმდეგო პროტესტმა, მოძრაობამ სამოქალაქო უფლებებისათვის და ფემინიზმის ტალღამ წარმოშვა სხვადასხვაგვარი პოლიტიკური კულტურები. თომას ელსაესერი, ამ ეპოქას შემდეგნაირად ახასიათებდა:

,,ახალი ჰოლივუდის" პარადოქსი იმაში მდგომარეობდა, რომ მან ერის მიმართ

ნდობის დაკარგვის დემონსტრირება მოახდინა. გაჩნდა ეჭვები - მართლმსაჯულება და თავისუფლება ყველასათვის - თაობაზე, რაც აისახებოდა მთელი რიგი კინემატოგრაფისტების ნამუშევრებზე. ეს ფილმები აფიქსირებდნენ მორალურ უკმაყოფილებას, რაც არ ანელებდა მათ ინტერესს სტილისტური და ფორმალური ექსპერიმენტების მიმართ. პირველ რიგში წამოიწია უმიზნო, დეპრესიულმა, თვითგანადგურებისაკენ მიდრეკილმა ხასიათებმა, წარმოდგენილი თემები კი თამამი და არატრადიციული იყო“. [43]

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 განსხვავებულ მაყურებელზე ორიენტაციას.

„ახალი ჰოლივუდის” განსაზღვრება გაჩნდა კინოსკოლებიდან და კინოკრიტიკიდან მოსული რეჟისორების – 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 ქეილის, ენდრიუ სარისის, მენი ბარბერისა და სხვათა ანალიზებს, ექცეოდნენ „კაიე დიუ სინემას“ გავლენის ქვეშ, აღფრთოვანებულნი იყვნენ ინგმარ ბერგმანის, ფედერიკო ფელინის, მიქელანჯელო ანტონიონის, 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 ნიუ- იორკის, კალიფორნიისა და სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტებში, სადაც მომავალი კინემატოგრაფისტები იღებდნენ ცოდნას არა მხოლოდ რეჟისურაში, არამედ ყველაზე ფართო კინოგანათლებას იმ პერიოდში.

მოსაზრება კინოს ძირითადი თემატიკისა და მისი მხატვრული ხერხების ერთო-ბლიობაზე 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. [44] გარდა ამისა, „ახალი ჰოლივუდის“ განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა როჯერ კორმენის კინოკომპანია „ფილმგრუპმა“, რომელიც დაკავებული იყო წარმატებული კინოწარმოებითა და დისტრიბუციით.

ზოგიერთი მეცნიერი იხრება იმ აზრისკენ, რომ „ახალი ჰოლივუდი“ უფრო ადრე დაიწყო - ე. წ. „პარამაუნტის“ შესახებ გადაწყვეტილების დროიდან, ე. ი. 1948 წლიდან, როცა ცნობილ კინოკომპანიებს აიძულეს გაეყიდათ თავიანთი კინოთეატრები, რითაც გადაიდგა პირველი ნაბიჯი ვერტიკალურად ინტეგრირებული სტრუქტურების ნგრევაში. თავისთავად, ამან ჰოლივუდის ,,ოქროს ხანას” დაუსვა წერტილი. 50-იან წლებში წარმოების, დისტრიბუციისა და დემონსტრაციის სხვადასხვა ორგანიზაციაში გადანაწილებამ გამოიწვია პირველი დამოუკიდებელი კინოკორპორაციების ჩამოყალიბება, რამაც, თავის მხრივ, საფუძველი ჩაუყარა ბიზნესისა და შემოქმედებითი ფილმების ახალ, ,,პაკეტურ” წარმოებას. თუმცა ამასთან დაკავშირებული პერიოდიზაციის საკითხი ღია რჩება. მაგალითისთვის, დუგლას გომერი თავის ვერსიას გვთავაზობს და აღნიშნავს, რომ ყველამ უნდა აღიაროს ორი „ახალი ჰოლივუდის“ არსებობა - პირველი მოდის 1960-1969 წლებზე, მეორე კი იწყება 1990 წლიდან, პირველი კორპორაცია-კონგლომერატის ,,თაიმ უორნერის” ჩამოყალიბების მომენტიდან, რომელიც აერთიანებდა კინოწარმოებას და მედიაბიზნესს. [45] ამიერიდან, კინოპროდუქტიდან მიღებული მოგება უზრუნველყოფდა მომსახურებათა მთელ სპექტრს, მათ შორის თემატური პარკით, მუსიკალური ხმისჩამწერი სტუდიითა და გამომცემლობით.

რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს ვიღაცეებისათვის ბუნებრივი ეჭვის საფუძველს იძლეოდა ამერიკული კინოსათვის დამახასიათებელი აუთენტური პლასტიკის გამო. ის, რაც სავსებით რეალისტურ, ან პირიქით, პირობით ფორმად აღიქმებოდა სხვა ქვეყნების კინემატოგრაფში, ან უშუალოდ, მკვეთრად განყენებულ ნაწარმოებთან მიმართებაში, ამერიკული კინოსათვის - ჰოლივუდისათვის დამახასიათებელ გარდაქმნებში სტილის

ცვლას განიცდიდა. უნდა დაზუსტებულიყო ბევრი რამ. ასეთი გარდაქმნა არ გულისხმობს ხოლმე დროის, ეპოქის ან სახვითი დეტალების კარდინალურ ცვლილებებს. მით უმეტეს, რომ ჰოლივუდის კინემატოგრაფი, მისივე მონო-თხრობითი ხასიათიდან გამომდინარე, განსხვავებულ წარმოსახვით დიაპაზონსაც მოიცავდა.

ვერტიკალურად ინტეგრირებული სტრუქტურის ნგრევამ შეცვალა ჰოლივუდის წყობა. ფილმების დემონსტრაციაზე კონტროლის დაკარგვამ გამოიწვია ფართო ეკრანისათვის უფრო ძვირადღირებული ფილმების გამოშვება, ასევე ხელი შეუწყო სხვაგვარი წარმოების აყვავებას. დამოუკიდებლობის ზრდამ გამოიწვია მთელი რიგი პატარა კინოკომპანიების ჩამოყალიბება, რომლებიც ხშირად არ იყვნენ დაკავშირებულნი გიგანტ-დისტრიბუტორებთან, პასუხს რომ აგებდნენ ფილმის ცალკეული ნაწილების წარმოებაზე, მაგალითად: მსახიობთა აგენტებზე, სპეცეფექტების კომპანიებზე, გადასაღებ მოედანზე, საკვების მიმწოდებელ კომპანიებზე და სხვა. ცხადია, ახალი საწარმოო კომპანიები თავიდანვე ცდილობდნენ, დიდი კინოკომპანიების სტუდიების მიერ ფილმების შექმნის სისტემა გადაეღოთ.

„ახალი ჰოლივუდის“ საფუძველია ,,კონტრკულტურა”. რაც შეეხება ესთეტიკას, მისი მოცულობითი განმარტება ჩინებულად მოგვცა პიტერ კრამერმა, როცა დაწერა, რომ „ახალი ტალღით“ მიღებული ამერიკული კინო „ხასიათდება რთული თხრობით, კინემატოგრაფიული ილეთების აქცენტირებით, ჟანრული ჰიბრიდების მიმართ მიდრეკილებითა და აკრძალული თემების არარსებობით.“ [46] და რაც მნიშვნელოვანია, ამ ეპოქაში აუდიტორია მზად იყო სიახლისათვის.

თუკი სხვადასხვაობის ყველა ეტაპზე ამერიკულმა კინომ დაამტკიცა, რომ კინოინდუსტრიას შეუძლია იდეოლოგიის დონეზე გაიაზროს მხატვრული სახე და მისი ჰიპერბოლიზებული ვერსია, შეიძლება დავასკვნათ ისიც, რომ ეს პროცესი არც შეწყვეტილა და გრძელდება და მხოლოდ გამოვლინების სხვადასხვა ფორმას ეძებს. არსებობს ერთგვარი ცნება ,,ახალი ოპტიმიზმისა“, რომელიც განახლებად თემაზეა დამოკიდებული და ის ყოველთვის ფიგურირებდა ჰოლივუდის თემატურ ქსოვილში. ფორმის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, ყოველივე ეს, არა მხოლოდ ნოვატორულ ძიებას, არამედ ძირითად კომპონენტს: რიტმულ მონტაჟს, მის სტრუქტურულ ცვლილებებს ითვალისწინებდა. ყოველივე ამას თავისი აპოთეოზი ახასიათებს, რასაც ჰოლივუდი, ყოფით-ფილოსოფიური ლოგიკით, რელიგიის კულტიდან სამხედრო პატრიოტიზმის კულტამდე მიჰყავს, ხოლო ამ ორი სეგმენტის შუა ნაწილი ყველა სხვა ცნობიერ აღიარებულ სისტემას იტევს და რაც

ფსიქოლოგიზმის მხრივ, მეტად საინტერესო რეალობაზე მეტყველებს ამერიკელი მაყურებლის სოციალური ცნობიერების, მის მიერ აღქმული ყოფის თავისებურებათა, ფასეულობათა სისტემების შესახებ.

ეს პერიოდი ხასიათდება საავტორო თავისუფლების ზრდით, რომელიც კვლავ შეიზღუდა მომდევნო წლებში პროდიუსერთა დიქტატის პირობებში. საპროდიუსერო დიქტატის გაძლიერება შესაძლებლობას იძლევა გავავლოთ მკვეთრი ხაზი „ახალ ჰოლივუდსა“ და ე. წ. „უახლეს ჰოლივუდს“ შორის. „ახალი ჰოლივუდი“ აღინიშნება საავტორო-სარეჟისორო თავისუფლების მოკლე პერიოდით, როცა დიდი კინოკომპანიები, რომლებიც ვერ საზღვრავდნენ ძირითად ორიენტირს მიმდინარე ცვლილებების გამო, ეძებდნენ გამოსავალს და ამერიკელ რეჟისორებს თავისუფლებას ანიჭებდნენ მხატვრული ინტერპრეტაციის ძიებაში. ამას ადასტურებს მკვლევარი ქრისტინ ტომპსონიც, რომელიც ხაზს უსვამს ამისაგან წამოსულ ე. წ. „ახალ რეალიზმს“ ამერიკულ კინოში. [47] მეორე მხრივ, ამგვარ ფონზე „უახლესი ჰოლივუდი“, ანუ „ბლოკბასტერების ეპოქა“ კონსერვატიზმის ხანად აღიქმება.

ამ მოსაზრების გასამყარებლად ჰოლივუდის თემატიკაში არსებობს ე. წ. „შრომისა და ენთუზიაზმის მოტივის ფეტიშიზაცია“, რომელიც ერთპიროვნულობიდან მასად ქცევაში გამოიხატება. ამ თემის არსებობა, მისი მარადიულობა სოციალური კომპლექსით შექმნილი ტენდენციის შედეგია. დროდადრო, ჰოლივუდის მხატვრული გმირი-სახე ყველა იმ თვისებასა და პიროვნებას აერთიანებდა, რომელიც მასის ცხოვრებისეულ, ყოფით ფასადს პასუხობდა. ამ ტენდენციას, ამერიკულ კინოში, ორმაგი დატვირთვა ახასიათებდა: ეკრანსა თუ ეკრანს მიღმა, ძლიერი და ჩვეულებრივ ადამიანებში გაიგივებული გმირი ბოლომდე ითვისებდა რეალობის ფაბრიკაციის პროცესს. საბოლოოდ კი, ამერიკულმა კინომ, ჩვეულებრივი და ნაცნობი კერპის შესახებ მითი კიდევ უფრო ღრმა ასპექტთან დააახლოვა: დაარწმუნა მაყურებელი მის რეალობაში და შეუქმნა მას მოძრავი გამოსახულების უტყუარობიდან გამომდინარე არსებული დამაჯერებლობის სინდრომი, მასთან ერთად კი დაამკვიდრა ილუზია, რომ ყოველი ამ სახეთაგანი, სრულიად განსხვავებული და გამიჯნულია ერთფეროვნებისაგან.

პოლიტიკისა და პოპ-კულტურის ნაზავმა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, უპრეცედენტო დონეს მიაღწია გლამურული ჟღერადობით, რომელიც ტრიალებდა ჯონ კენედის და მისი ადმინისტრაციის გამო არსებული აჟიოტაჟის ფონზე. მიმდინარე მოვლენებმა ასახვა ჰპოვა ახალი ჰოლივუდის ფილმების თემებსა და სიუჟეტებში. 60-იანი

წლების შუა პერიოდში დამკვიდრებულმა რიტორიკამ და რეალური სამყაროს აღქმამ (მაგალითად, ვიეტნამის ომთან დაკავშირებით), თავის მხრივ, ეჭვქვეშ დააყენა გამოსახვის ყველა არსებული ტრადიციული საშუალება, რომელიც მანამდე ითვლებოდა რეალისტურად, ვინაიდან ამერიკულ საზოგადოებაში ლიბერალური კონსესუსი ჩიხიდან გამოსვლას იწყებდა და მოკლე ხანში, ამერიკული ტელევიზიისა და ჰოლივუდური ფილმების საყოველთაოდ მიღებული ,,რეალიზმი" ღია დებატების თემად იქცა. ამერიკულმა ფილმებმა შეიძინა ამგვარი ეჭვების ქვეტექსტის მატარებლის ფუნქცია 1960-იანი წლების დასაწყისიდან, როდესაც უამრავმა ახალმა კინემატოგრაფიულმა ,,მოძრაობამ", ახალ სოციალურ მოძრაობებთან ტანდემში, ფეხი მოიკიდა (პირველ რიგში, ნიუ-იორკში). „გამომხატველობითი შესაძლებლობები ხელმისაწვდომი გახდა. მათში სემიოლოგია ყოველთვის გამსჭვალული და გარემოცული იყო პოლიტიკით. შეიძლება ითქვას, მოძრაობდა ავთენტურობასა და ირონიას შორის“. [48] თუმცა, როდესაც დღევანდელი გადასახედიდან შევაფასებთ, კლასიკური რეალისტების მოდერნისტებად გადაქცევის პროცესი მაინც ტოვებს ამერიკული კინოს სწორხაზოვანი, ლოგიკური განვითარების ნიშნებს.

კინომ საჯარო გახადა „აღორძინების ეპოქის“ მარცხი, პრობლემები და საკუთარი თავი არასახარბიელო პოზიციაში ჩაიყენა. პოლიტიკურად მეტ-ნაკლებად წარუმატებელ მდგომარეობაში ამერიკული საზოგადოების მსგავსად მანვე შეიმუშავა კრიზისიდან გამოსვლის ალტერნატიული გზები, როგორც ეს ნაჩვენებია კინოსურათებში „უდარდელი მხედარი“ და „პრეზიდენტის მთელი გარემოცვა“. ამან, კიდევ უფრო დაარწმუნა პროდიუსერები, რომ უნდა შეექმნათ „ბლოკბასტერები“ ახალგაზრდა თაობისათვის.

კინომწარმოებლები ზოგადად ცდილობდნენ, მოეხდინათ „მოდერნისტული“ მიზნების და გასართობი ხელმისაწვდომი კინოს მოთხოვნების შერწყმა (მაგ., „ბონი და ქლაიდი“). კინოინდუსტრიას, რომელიც დროებით დასუსტებული იყო ეკონომიკური პრობლემებით, ამოძრავებდა სურვილი, წასულიყო დათმობებზე პრობლემის გადასაჭრელად „ავტონომიურ“ შემოქმედებასა და დიდ ინვესტიციებს შორის. „ახალი ჰოლივუდის“ ეპოქის ბევრ ფილმში ასეთი კონფლიქტები ქმნიდა დაძაბულობასა და შეუსაბამობას, რომელიც წარმოაჩენდა მათი წარმოების პირობებსაც და არსებულ წინააღმდეგობებსაც ამერიკულ კულტურაში. როგორც ცნობილმა კრიტიკოსმა რობინ ვუდმა ამასთან დაკავშირებით აღნიშნა, ფილმები ჩვენს თვალწინ იხსნებიანო. [49]

ამერიკული კინოინდუსტრია მოკლე ხანში შეეგუა „განმათავისუფლებელ“

სიტუაციას, და თითქმის ყველა კინორეჟისორი, პროდიუსერი, მწერალი თუ მსახიობი ამ პირობას დაექვემდებარა. კინოში დასაქმებულთა უმრავლესობამ საკუთარ თავზე გამოსცადა ეს პერიოდი - როცა მათ საშუალება ჰქონდათ, ყოფილიყვნენ მაქსიმალურად „რადიკალურები“ და „დამოუკიდებლები“, თუმცა რაც ამავე დროს არ ახდენდა ნეგატიურ ზეგავლენას მათ უნარზე, შეენარჩუნებინათ ქმედითუნარიანობა სხვა გარემოშიც.

ასეთი იყო ის პოლიტიკური, სოციალური, კინოსაწარმოო და შემოქმედებითი წინაპირობები და სიტუაციები, რომლებმაც განაპირობეს ამერიკულ კინემატოგრაფში სამოციანელთა თაობის მოსვლა და დამკვიდრება. მათგან მართლაც გამორჩეულმა „ბრწყინვალე ოთხეულმა“ - სტივენ სპილბერგმა, ჯორჯ ლუკასმა, მარტინ სკორსეზიმ და ფრენსის ფორდ კოპოლამ 60-იანი წლების შემდგომ ათწლეულებში უზადო მოღვაწეობით ხელახალი დიდება შესძინეს ამერიკულ კინოხელოვნებას.

მეორე თავი

სტივენ სპილბერგი

„ შექმნა კარგი ფილმი - ძალიან რთულია! შექმნა ფილმი, რომელიც მოსწონს მაყურებელს - მარტივი არ არის, მაგრამ გადაიღო კარგი კინო პოპულარული მაყურებლისთვის და თანაც ეს შეძლო ყოველ წელს - იგივეა, რომ მოიპოვო ის წმინდა გრაალი, რომლისთვისაც ინდიანა ჯონსი სიცოცხლეს რისკის წინაშე აყენებს და რომლის მოპოვების უდიდესი სურვილი ბევრს აქვს ჰოლივუდში! “

როჯერ ებერტი [1]

ამერიკული კინოს სანახაობრივი დომინანტის მაგალითებსა და მის ისტორიაზე საუბრისას, თავისთავად ჩნდება რამდენიმე რეჟისორის სახელი, რომელთაც სანახაობის, დინამიკის კინემატოგრაფიული ეკვივალენტის ძიებაში, თითქმის სტანდარტად მიჩნეული ხერხები დაამკვიდრეს და ამ ნოვაციას პასუხობს სტივენ სპილბერგის მრავალსახოვანი კინო. სტივენ სპილბერგი დაიბადა 1946 წელს, ამერიკის შეერთებული შტატების ქალაქ ცინცინატიში, ინჟინერ-ელექტრიკოსის ოჯახში. მამამისი ერთ-ერთი პიონერი იყო კომპიუტერული ტექნიკის სფეროში და ამ პროფესიიდან გამომდინარე, ოჯახს მოგზაურობა უწევდა. დედა ქორწინებამდე საფორტეპიანო კონცერტებით გამოდიოდა. სტივენს ჰყავდა სამი და, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს მის პროფესიონალ კინორეჟისორად ჩამოყალიბებაში. ისინი იყვნენ მისი პირველი მსახიობები, რომლებსაც იგი იღებდა 8 მილიმეტრიანი კინოკამერით. ბავშვობის მოგონებები მისი ფილმების შთაგონების წყაროდ იქცა.

„ხელოვანი ადამიანები, რომელ სფეროშიც არ უნდა მოღვაწეობდნენ: თეატრში, კინოში, არქიტექტურასა თუ ლიტერატურაში, თავისთავად წარმოადგენენ საკუთარი შთაბეჭდილებების ხარჯზე პროდუქტს შთაბეჭდილებებისა, რომლებიც მიიღეს ბავშვობაში. არ მჯერა უეცარი გენიალურობის გამოვლინებისა - ეს მხოლოდ და მხოლოდ

მითია, თუმცა ფართოდ გავრცელებული. ჩვენ ყველანი განვიცდით შთაგონებას. მეც ყოველთვის რაღაც შთამაგონებს, მაგრამ მთელი ჩემი შთაგონება - ესაა შედეგი იმისა, თუ რისგან ვარ შემდგარი. მთელი ჩემი ორგანიზმი საწყისს ითვლის ერთ დღეს, 1946 წლის 18 დეკემბერს, როდესაც მოვევლინე დედამიწას ქალაქ ცინცინატიში (ოჰაიოს შტატი). შემდეგ ჩემი ცხოვრებისეული გამოცდილება თანდათანობით იზრდება, და ასე ხდება ჩემი შემადგენელი - კარგიც და ცუდიც...“ – ამბობდა სტივენ სპილბერგი.[2]

ბიოგრაფიამ სპილბერგის წარმოსახვით რესურსზე დიდი გავლენა იქონია, ამიტომაც მის ფილმებში აშკარად ჩანს, სხვადასხვა განზომილებითი რეალობის წარმოჩენის სურვილი. ბავშვობა და ახალგაზრდობა მან ჰოდონფილდსა (ნიუ-ჯერსის შტატი) და სკოტდეილში (არიზონას შტატი) გაატარა. ამ პროვინციული ქალაქების სინამდვილემაც განავითარა მისი წარმოსახვითი არეალი.

პირველი ფილმი 12 წლის ასაკში გადაიღო, „ბელ“-ის მარკის 8 მმ. კინოკამერით და დაიწყო სამოყვარულო ფილმების გადაღება „მფრინავ თეფშებსა“ და მეორე მსოფლიო ომის პრობლემებზე. სპილბერგმა ბავშვობიდან ისწავლა შემზარავი ამბების თხრობა. თავიდან ამით აშინებდა დებს, შემდეგ მათი დახმარებით პოულობდა თანატოლ მეგობრებს, განსაკუთრებით „ბოისკაუტების“ წრეში. მათი სახლის მისაღები გადაიქცა კინოთეატრად მეზობლებისა და ნათესავებისათვის. მისი ოჯახის წევრები ყიდდნენ ბილეთებს და ლიმონათს. „ერთი ფილმის გადაღება მიჯდებოდა 50 დოლარი, აქედან გამომდინარე ინიშნებოდა ბილეთის ფასი. ზაფხულის დასასრულს მიგროვდებოდა ზუსტად 55 დოლარი“, - იხსენებს სპილბერგი.[3]

იგი ვერ მოხვდა ამერიკის ვერც ერთ პრესტიჟულ კინოინსტიტუტში. უნდოდა შეესწავლა კინოწარმოება, მაგრამ მისი სკოლის ატესტატი არც ისე დამაჯერებელი გამოდგა ისეთი უნივერსიტეტებისათვის, როგორებიცაა: სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტი ან კალიფორნიის უნივერსიტეტი. სპილბერგმა ჩააბარა კალიფორნიის შტატის უნივერსიტეტში, ლონგ-ბიჩში, ჰოლივუდთან ახლოს, სატელევიზიო წარმოების სპეციალობაზე, მაგრამ მიატოვა სწავლა ბოლო კურსზე. ის ისწრაფოდა მიზნისაკენ, რომელიც დიდი ხნის წინ დაისახა - გამხდარიყო კინორეჟისორი.

სპილბერგი დიდ დროს ატარებდა კინოთეატრებში, მთელ თავისუფალ დროს უთმობდა სტუდია „იუნივერსალს“, ცდილობდა, დაენახა, როგორ მუშაობდნენ კინოს ოსტატები და არ იშურებდა ენერგიას კლასგარეშე სამუშაოებისათვის, ეძებდა გზებს, რთა როგორმე „იუნივერსალის“ ადმინისტრაციისთვის ეჩვენებინა თავისი ნამუშევრები. ამის

შედეგია 26–წუთიანი უდიალოგო ფილმი „ემბლინი“ (1968). ამბავი მოგვითხრობს გოგონასა და ბიჭზე, რომლებიც მოგზაურობენ „ავტოსტოპით“ წყნარი ოკეანისკენ. ფილმის გადაღება 10 დღეში დასრულდა 35 მმ-იან ფირზე და ბიუჯეტმა შეადგინა 10 000 დოლარი. ფინანსური მხარდაჭერა ფილმისათვის სპილბერგს გაუწია მდიდარმა მეგობარმა დენის ჰოფმანმა, რომელიც სწავლობდა კოლეჯში სტივენთან ერთად და აბარებდა კინოსაპროდიუსეროზე. უკვე ამ პერიოდში, იწყება მისი დაინტერესება თხრობითი ფორმის ტრანსფორმაციით, რაც სანახაობაზეა ორიენტირებული.

„ემბლინი“ უკავშირდება სპილბერგის პირველ წარმატებასა და აღიარებას. ამ ნამუშევრით მან, როგორც რეჟისორმა მიიქცია კინოინდუსტრიის ყურადღება. ფილმმა მოიპოვა რამდენიმე პრიზიც - იგი 1969 წელს ატლანტის კინოფესტივალის პრიზიორი გახდა, ხოლო შემდეგ მიიღო ჯილდო ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე და ბოლოს, 1970 წელს ამერიკის ნაციონალურ რეიტინგში დააგროვა თანაბარი ქულები ცნობილ „სიყვარულის ისტორიასთან“ (რეჟ. არტურ ჰილერი) ერთად. „როდესაც ვუყურე ფილმს, ავტირდი. ეს იყო ის, რისი ნახვაც მინდოდა. ბრწყინვალე იყო.“ - განაცხადა სპილბერგის მეგობარმა, ჩაკ სილვერმა და სტუდია „იუნივერსალის“ სატელევიზიო წარმოების დირექტორს - სიდნი შაინბერგს სთხოვა მისი ნახვა.[4]

სპილბერგი დათანხმდა შაინბერგის შეთავაზებას, რეჟისორად დაეწყო მუშაობა. მან 23 წლის ასაკში მიატოვა უნივერსიტეტი და შიშობდა, რომ მამა მას ასეთ საქციელს არ მოუწონებდა. მას ევალებოდა ტელევიზიისთვის სატელევიზიო გადაცემების რეჟისურა და ფილმების გადაღება. ასე დაიწყო სპილბერგის, როგორც კინორეჟისორის პროფესიული საქმიანობა.

სტივენ სპილბერგის დებიუტად ითვლება ფილმი როდ სელინგის ტელესერიალიდან „ღამის გალერეა“, სახელწოდებით „თვალები“, რომელშიც მთავარი როლი შეასრულა ცნობილმა მსახიობმა ჯოუნ ქროფორდმა. პირველივე ფილმზე, სპილბერგს მოუწია თანამშრომლობა ჰოლივუდის „კინოვარსკვლავთან“, ურთულესი ხასიათით. პირველი სატელევიზიო ფილმებიდან სპილბერგმა თავისი ეკლექტური სტილი გამოამჟღავნა სატელევიზიო ფილმის, „ფსიქიატრის“ ორ სერიაში. სცენარის ვიზუალიზმსა და მის თხრობით სტილზე მუშაობისას, გამოიკვეთა სპილბერგის მხატვრულ-ესთეტიკური სტილი, რომელიც უარყოფდა აქამდე არსებულ ტრადიციულ სახვით გაწონასწორებულ კომპოზიციას ამერიკულ კინოში.

აღნიშნული სერიალის პროდიუსერი იყო ჯერი ფრიდმანი, რომელსაც ჰყავდა

საკუთარ მომსახურეთა გუნდი კინოსტუდიაში: სცენარისტები, რეჟისორები, ტექნიკოსები და სხვ. თითოეული მათგანი იყო ცნობილი ადამიანი თავის სპეციალობაში, საგანგებოდ მოწვეული ამერიკის სხვადასხვა შტატის სხვადასხვა კოლეჯიდან.[5] ფრიდმანისთვის სპილბერგის გვარი არაფერს ნიშნავდა, თუმცა მისცა საშუალება, ემუშავა ზემოთ ნახსენებ ფილმებზე. შედეგმა მოლოდინს გადააჭარბა.

პირველ სერიაში მოთხრობილი იყო ამბავი 6 წლის ბავშვისა, რომელიც „ჩაითრია ფანტასტიკისა და კომიქსების სამყარომ“, ხოლო მეორე სერია მიეძღვნა გოლფის პროფესიონალ მოთამაშეს, რომელიც საავადმყოფოში მოხვდება. მეგობრები მას მიუტანენ ისეთ საჩუქრებს, რომ პაციენტი ტირილს იწყებს. როდესაც ამ ეპიზოდის გადაღებისას კინოკამერამ მსახიობისკენ დაიწყო მოძრაობა (მიახლოება), მას მართლა წამოუვიდა ცრემლები. ეს იმპროვიზაცია ყველასათვის მოულოდნელი გამოდგა, მაგრამ რეჟისორმა მოიწონა ამგვარი სპონტანურობა და ამის შემდეგ, მიუხედავად სპილბერგის მიერ ჩვეული დეტალიზებით დამუშავებული დრამატურგიისა, იგი მსახიობებს მაინც აძლევს იმპროვიზაციის საშუალებას გადასაღებ მოედანზე.

XX საუკუნის 50-ან წლებში, ტელევიზია, როგორც ინფორმირების და რეალური ცხოვრების უალტერნატივო მედიატორი, ბევრი ამერიკელისათვის სოციალური წარმატების მეტაფორად იქცა და ასევე ნიშად, რომლის მეშვეობითაც, მოზარდებს შეეძლოთ თვალი ედევნებინათ სამყაროსათვის, განევითარებინათ საკუთარი წარმოსახვა. ბავშვობაში სპილბერგიც წარმოადგენდა ამ სივრცის ნაწილს, მაგრამ იმდენად დომინირებდა მასში წარმოსახვა, რომ უფრო ისკეიპიზმისკენ (სინამდვილისგან გაქცევა) იხრებოდა, ვიდრე პოლიტიკურ-საზოგადოებრივის მიმართ ინტერესისკენ, როგორც ზოგიერთი მისი თანამოაზრე. მისი ფილმები ასახავენ მისივე თაობის ცნობიერებას. სპილბერგი საკუთარ თავს მხატვრული კინოს ოსტატად თვლიდა და თავის ძირითად მხატვრულ კონცეფციას კინომაყურებლის წარმოსახვის განვითარებაში ხედავდა, არ აპირებდა დიდაქტიკოსის, ინფორმატორის როლი შეესრულებინა კინოში.

„...მაყურებელი, შეპყრობილი სანახაობით, ცდილობს იპოვოს პასუხები, ერთი შეხედვით, არც თუ ისე სიღრმისეულ, თუმცაღა მნიშვნელოვან შეკითხვებზე, მაყურებელი ხდება მონაწილე ეკრანულ გმირებთან ერთად მთლიანი პროცესისა და ეს არის ფილმის წარმატების მთავარი ელემენტი. ბევრს აცვიფრებს სპილბერგის ასეთი შესანიშნავი თვისება, შექმნას მორიგი „ბლოკბასტერი“, რომელიც, როგორც „შავი ხვრელი“, განურჩევლად თავისკენ იზიდავს მაყურებლის ჯარს, გამანადგურებელი ძალითაა

მიმართული ნებისმიერი კრიტიკისადმი. ამ ყველაფერში არსებობს რაღაც მექანიკური, მანქანის მსგავსი, რომელიც მოქმედებს მაღალი ეფექტურობით“ - წერს სპილბერგის შემოქმედების მკვლევარი ფილიპ ტეილორი. [6]

სატელევიზიო ესთეტიკის სწრაფმა, კიჩისკენ და კარდინალური სახვითი ხერხებისაკენ მიმართულმა სპეციფიკა, ბევრი ფორმისეული სტილური მახასიათებელი შეიტანა სპილბერგის შემოქმედებაში.

ამასთანავე, ტელევიზიაში მიღებულმა გამოცდილებამ სპილბერგს ასწავლა თხრობის ლოგიკის ანგარიშგაწევა, ამიტომაც მისი ხელოვნება წარმოაჩენს დრამატურგიული თანმიმდევრული სისტემის ერთიანობას და ითვალისწინებს და სიუჟეტის დინამიკას. სხვაგვარად, ტელევიზიამ შეასწავლა მას მოქმედებების იმგვარი მიმდევრობით განვითარების ხერხები, რომელიც მაყურებლისთვის რიტმს ინარჩუნებს და არ აძლევს მოდუნების საშუალებას.

ტელეფილმებზე მუშაობა დაეხმარა სტივენ სპილბერგს კინო და სატელევიზიო სანახაობის სინთეზის ფილმის სტრუქტურად გადაქცევაში. სატელევიზიო მხატვრული ფილმებით მან შეძლო ჰოლივუდის ყურადღების მოპოვება და მალე მისმა ფილმებმა ამერიკული სატელევიზიო სივრციდან ევროპის დიდ ეკრანებზე გადაინაცვლა. ასეთი იყო 1971 წელს გადაღებული სატელევიზიო ფილმი - „დუელი“, 75-წუთიანი ამბავი ჩვეულებრივ ამერიკელზე, რომელიც ქალაქგარეთ ცხოვრობს და მოულოდნელად მას ამოუცნობი მძღოლი საბარგო მანქანით დაედევნება გზაზე.

„ჩემი მიზანი იყო ყველასათვის მეჩვენებინა ამერიკული პარანოია. „დუელი“ გამოვიდა კარგი სავარჯიშო ამ პარანოიის წინააღმდეგ“ - ასე ხსნიდა რეჟისორი თავისი ახალი ნამუშევრის ძირითად სათქმელს.[7] სამწუხაროდ, ამ ნაწარმოებს ამერიკელმა მაყურებელმა ნაკლები ყურადღება მიაქცია, თუმცა მან ავტორს დიდი წარმატება მოუტანა ევროპაში – საფრანგეთში, ავორიაზის სამეცნიერო-ფანტასტიკური კინოს ფესტივალზე მიიღო მთავარი პრიზი და თავად ცნობილი კინოკრიტიკოსის, დილის პაუელის (კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციის პირველი პრეზიდენტის, ბრიტანული კინოინსტიტუტის ყოფილი ხელმძღვანელის) მოწონება დაიმსახურა. ამას მოჰყვა გავლენიანი ამერიკელი კინოკრიტიკოსის, პოლინ კეილის რეცენზია „დუელზე“, რაც „ნიუ იორკერში“ დაიბეჭდა. „ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი სარეჟისორო დებიუტი კინოს ისტორიაში, თუ გავითვალისწინებთ იმას, თუ როგორ სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებელს რეჟისორი სიუჟეტის მაღალ ტექნიკურ დონეზე განხორციელებით“[8] –

მიუთითებდა კეილი, ხოლო თავად რეჟისორს კი ადარებდა ჰაუარდ ჰოქსს, ამერიკული კინოს ერთ-ერთ ცნობილ კინორეჟისორს. მართალია, „დუელს“ სერიოზული კომერციული მოგება არ მოუტანია, თუმცა ახალგაზრდა კინოხელოვანმა მიიპყრო ყურადღება.

შემდეგ სპილბერგმა გაადიღო ორი ტელეფილმი - „ბოროტების მაგვარი“ (1972) და „ველური“ (1973). ამ უკანასკნელის სცენარის ავტორები იყვნენ ბარი ლევინსონი და უილიამ ლინკი. პირველმა მაღალი შეფასება მისცა რეჟისურას, ხოლო მეორემ განაცხადა მასზე: განსაკუთრებით ნიჭიერია, უდიდესი შთაბეჭდილების ქვეშ ვარო.[9]

პირველი ფილმი აშკარად განიცდიდა ალფრედ ჰიჩკოკის თხრობითი სტილის გავლენა, მეორე კი განეკუთვნებოდა საშინელებათა ჟანრს და გადმოსცემდა ნიუ-იორკის ერთი ოჯახის ამბავს. მისი წარმატების მიზეზი იყო ორი გარემოება – მსახიობ ჯონი უიტეკერის ექსპრესია (რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებდა, რომ რეჟისორს შესანიშნავად შეეძლო ახალგაზრდა მსახიობებთან მუშაობა) და შუქ-ჩრდილის, როგორც დრამატურგიული ელემენტის, როგორც კინოენის შემადგენელი ნაწილის კარგად გამოყენება. ამის მაგალითი იყო ეპიზოდი, სადაც გათამაშდა „ცეცხლმოკიდებული ფანჯრის“ ეფექტი.

ამასობაში „იუნივერსალმა“ სტივენ სპილბერგს შესთავაზა ფართოფორმატიანი ფილმის გადაღება. მან არჩევანი შეაჩერა პროექტზე - „შუგარლენდის ექსპრესი“, რამეთუ მისი სიუჟეტი ეყრდნობოდა ნამდვილ ამბავს, თუ როგორ დაეხმარა ცოლი ქმარს ციხიდან გაქცევაში. რეჟისორმა შექმნა ამ დრამატული ამბის მონახაზი, ერთგვარი კინოსასცენარო განაცხადი, შემდეგ კი ჰალ ბარვუდმა და მეტიუ რობინსმა ის კინოსცენარად აქციეს. ფილმის პროდიუსერები რიჩარდ ზანუკი და დეივიდ ბრაუნი ფიქრობდნენ, რომ სპილბერგი ვერ შესძლებდა რომელიმე „კინოვარსკვლავის“ დათანხმებას მთავარ როლზე, თამაშის სურვილი გამოთქვა უკვე აღიარებულმა მსახიობმა გოლდი ჰონმა. სათავგადასავლო ფილმი ეკრანებზე გავიდა 1974 წელს და იმავე კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოიპოვა პრიზი საუკეთესო სცენარისათვის. სპილბერგის, როგორც ,,ექშენის“ და დინამიური-რიტმული კინემატოგრაფის ავტორის ნამუშევარი, ამჯერად ოსტატობის მაღალ დონეს ავლენდა.

მიუხედავად ამისა, „შუგარლენდის ექსპრესს“ მნიშვნელოვანი შემოსავალი არ მოუტანია. პროდიუსერებმა მაინც მიიღეს გადაწყვეტილება, და რეჟისორს მორიგი პროექტისათვის - „ყბები“ დააწყებინეს მზადება. მისმა ბიუჯეტმა შეადგინა 4 მილიონი დოლარი. ფილმს საფუძვლად დაედო პიტერ ბენჩლის რომანი, რომელიც გამოქვეყნებამდე

ორი თვით ადრე წაიკითხა სპილბერგმა და სწორედ მაშინ ჩაიფიქრა მისი ეკრანიზაცია. სიუჟეტმა – თუ როგორ ატერორებს ზვიგენი ქალაქს - უზომოდ დააინტერესა რეჟისორი. მისთვის ერთადერთ პრობლემას წარმოადგენდა ტექნიკურად უშველებელი არსების ფიტულის შექმნა, რადგან მიაჩნდა, რომ მაყურებელს ვერ უნდა გაერჩია იგი ნამდვილი ზვიგენისაგან. სცენარმაც რამდენჯერმე განიცადა სახეცვლილება. ამგვარი უკიდურესობები სანახაობრივი ეფექტებისა და თხრობითი მოულოდნელობების მონაცვლეობით, ქმნიდა ამერიკული კინოს ახალი თაობის რეჟისორების მახასიათებლებს და სპილბერგი ამ მხრივ, არავითარ ფორმისეულ-თხრობითი სტანდარტის შეცვლას არ ერიდებოდა: სიუჟეტში, რომელიც დამახასითებელია სპილბერგის დინამიური კინოსთვის, ყოველთვის ჩნდება ნეგატიური მოულოდნელობის ბევრი და ამავე დროს, ერთმანეთთან დაკავშირებული მოტივები.

ამ ფილმის გადაღება უფრო რთული აღმოჩნდა, ვიდრე თავდაპირველად ჩანდა და წინასწარ განსაზღვრული 52 დღის მაგივრად სამჯერ გაიზარდა გადასაღები დღეების რაოდენობა. გადაღების ძირითადი ნაწილი შუა ზღვაში მიმდინარეობდა, რაც ართულებდა სამუშაოების ტექნიკურ მხარეს, ამას ემატებოდა სამი მექანიკური ზვიგენის მართვა. ზვიგენებს დაერქვათ ფამილარული ზედმეტსახელები (მათგან ყველაზე პოპულარული იყო „ბრიუსი“). ისინი დამზადდა სპეციალური მასალისაგან და თითოეულის ღირებულება შეადგენდა 150 000 დოლარს. გადაღება მიმდინარეობდა მოდელი ზვიგენების გამოყენებით, თუმცა უფრო მეტი რეალიზმისთვის, მოწვეული იყო პროფესიონალთა ჯგუფი, რომელიც ნამდვილი ზვიგენების გადაღებას კურირებდა. სპილბერგი ფრთხილობდა მან იცოდა, რომ მთავარი ცოცხალი ზვიგენი კი არა, არამედ თხრობის გამძაფრების მხატვრული ხერხებია. ამასთან დაკავშირებით წერდა ჟურნალისტი არტ მარფი, რომ „ყბები“ შემოქმედებისა და კომერციის ნაზავია, რომ ესაა ფილმი „სასპენსი“, დაძაბულობა და ტერორი“,[10] ხოლო კრიტიკოსმა ფრენკ რიჩმა „ნიუ თაიმსში“ აღნიშნა: „სპილბერგი დაჯილდოვებულია ნიჭით რომლითაც განებივრებულები არ არიან ამერიკელი კინორეჟისორები: ამ კაცმა იცის, როგორ მოყვეს ამბავი ეკრანზე... ის თავის კინოსარეჟისორო ოსტატობას ავლენს სცენებში, რომლებიც საოცრად შიშისმომგვრელია".[11] შიში, როგორც კათარზისი და როგორც მძაფრი ემოციების მმართველი იმპულსი, სპილბერგის კინემატოგრაფში ამერიკული კინოს მახასიათებლის საუკეთესო გამოვლინებაა, მოქცეული მის ხედვით ფართო მხატვრულ სისტემაში.

მუშაობის პროცესში წარმოქმნილმა სირთულეებმა სცენარის ხელახალი გადამუშა-

ვების პრობლემა შვა. ყოველივე ამან და კიდევ სხვა გარემოებებმა განაპირობა ფილმის ბიუჯეტის 6 მილიონ დოლარამდე გაზრდა. სპილბერგს ძალიან უნდოდა ზუსტად წარმოეჩინა თავად პიტერ ბენჩლის ლიტერატურული ნაწარმოების განწყობა, როგორც თვითონ ამბობდა, ის რაც იდო ბენჩლის წიგნში და რაც სულ კადრს მიღმა რჩებოდა.[12]
მალე მისთვის ცნობილი გახდა, რომ პროდიუსერები განიხილავდნენ პროექტის დახურვას. მსახიობებსაც არ სჯეროდათ ფილმის წარმატებისა, რადგან თვლიდნენ, რომ რეჟისორისთვის მათ სამსახიობო ოსტატობაზე უფრო მეტად საინტერესო იყო მექანიკურ ზვიგენს ყბები თავის დროზე დაეხურა. ეს დაადასტურა ბრაიან დე პალმამაც, რომელიც სპილბერგს ეწვია გადასაღებ მოედანზე.[13]

საბოლოოდ გადაღება გაგრძელდა და „ყბების“ წარმატება დაუკავშირდა ორ ფაქტორს: მსახიობების ბუნებრივ არტისტიზმს და რეჟისორის სურვილს, გაეძლიერებინა მაყურებლის შიშისა და მოლოდინის შეგრძნება. ამ განწყობას კიდევ უფრო ამძაფრებდა კომპოზიტორ ჯონ უილიამსის მუსიკა. „მინდოდა მიმეღწია, რომ ზღვასა და ჰორიზონტს შიშის გრძნობა შეექმნათ, რომ ზვიგენების არსებობა ყველგან ეგრძნოთ და შემდეგ მეჩვენებინა თავად ზვიგენი“ - ამბობდა სპილბერგი.[14]
ამგვარად შეიქმნა განწყობის და ვიზუალის იდენტიფიკაცია, რაც სპილბერგის კინემატოგრაფიული მახასიათებელია.

„ყბები“ ეკრანებზე გავიდა 1975 წელს და დიდი რეზონანსი გამოიწვია მიუხედავად იმისა, რომ მისი კინოგაქირავებაში მოხვედრა აშინებდა პროდიუსერებსაც და რეჟისორსაც, რომ ყველაფერი არ დასრულებულიყო სარკასტული დამოკიდებულებით. ფილმის 410 - მილიონიანმა შემოსავალმა მალევე დაარწმუნა ისინი, რომ სანახაობამ და ემოციამ გაამართლა. სამი თვის განმავლობაში „ყბები“ მთელ მსოფლიოში ყველა დროის ყველაზე შემოსავლიან ფილმებს შორის პირველ ადგილს იკავებდა. მართალია, იგი განეკუთვნებოდა საშინელებათა ჟანრს და ამ ჟანრისათვის მუდამ დამახასიათებელი იყო გამოგონილი ირეალური გმირები: ზომბები, ურჩხულები, ჯადოქრები და ა. შ., მაგრამ არა გიგანტური ზვიგენი. ამ პერსონაჟმა იმდენად იმოქმედა მაყურებლის წარმოსახვაზე, რომ, უპირველეს ყოვლისა, გაჩნდა ამ ამბის იმპროვიზირების მოთხოვნილება. ამის შედეგია ამავე თემატიკის გაგრძელება კიდევ სამ ფილმში და ერთი ფილმი „სატანის ყბები“ (1981), რაშიც ზვიგენი გიგანტურმა გველმა შეცვალა.

კრიტიკოსი პოლინ კეილი „ყბებზე“ წერდა, რომ ეს არის არაჩვეულებრივი, ოპტიმისტური და შემაძრწუნებელი „საშინელებათა ფილმიო“, სხვა კრიტიკოსები კი მას

განიხილავდნენ 70-იანი წლების „საშინელებათა ფილმებზე“ არსებული საერთო ტენდენციის კონტექსტში.[15]

1976 წელს, ამერიკულმა კინოაკადემიამ სტივენ სპილბერგის ეს ფილმი დააჯილდოვა სამ ნომინაციაში: საუკეთესო კინომუსიკისთვის, საუკეთესო ხმისა და საუკეთესო მონტაჟისთვის. სამწუხაროდ, კინოაკადემიამ სხვა პრიზები არ გაიმეტა ამ ნამუშევრისათვის, თუმცა მაყურებლის ცხოველი ინტერესი ყველაზე დიდი ჯილდო აღმოჩნდა რეჟისორისათვის.

„ყბები“ შეიძლება შევადაროთ ალფრედ ჰიჩკოკის ნამუშევრებს, თუმცა სპილბერგის გმირებს აკლიათ ჰიჩკოკის გმირებისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიზმი და საკუთარი დანაშაულის გააზრების მოტივი. ეს ნიშან-თვისებები ჰიჩკოკის პერსონაჟებს უფრო ღრმასა და დრამატულს ხდის. იმავდროულად, „ყბებით“ სპილბერგმა დაამტკიცა თავისი ოსტატობა ტექნოლოგიური სიახლეების მხატვრულად გააზრებაში, რაც მსჯელობის საგნად იქცა ამერიკელ კინოკრიტიკოსთა წრეებში, სადაც ფილმი შეფასდა უმაღლეს დონეზე და ეწოდა უნიჭიერესი კინოხელოვნის მიერ შექმნილი, „ძალიან ამერიკული ფილმი“. [16]

ეს განსაზღვრება ჟურნალისტური ზოგადი განმარტებიდან, სასპენსის, დრამატიზმის და სანახაობის სინთეზს ნიშნავს, რაც მელოდრამატიზმის ჩანაცვლებას აღნიშნავს, ამერიკული კინორიტმის, მისი ფსიქოლოგიური დაძაბულობის მიმართ ინტერესით.

ამ პერიოდიდან ჩნდება სტივენ სპილბერგის მისწრაფება, გადაიღოს, ძირითადად, ფილმები ე. წ. „დიდი ეკრანისათვის“ და მან ორიენტირი მიმართა, უპირველეს ყოვლისა, „ბლოკბასტერებზე“ (ანუ ფილმებზე, რომლებიც უდიდეს მოგებას მოიტანდნენ). თავისთავად არ უთქვამს უარი სატელევიზიო ფილმებზე, თუმცა ამას ერთთავად უფრო პროფესიონალიზმის ასამაღლებლად აკეთებდა და მორიგ დიდ კინოპროექტებში განავითარებდა იმ სპეციფიკურ მხატვრულ და ტექნიკურ თავისებურებებს, რითაც აოცებდა კინოს მილიონობით თაყვანისმცემელს.

„ყბების“ წარმატების შემდეგ, პროდიუსერი მაიკლ ფილიპსი ხაზგასმით მიუთითებდა, რომ სპილბერგისთვის „ყბები“ თავისებური სათამაშო იყო, რომლითაც იგი ამაყობდა, თუმცა იქვე დასძენდა, რომ „როგორც ჩანს, ის ჯერ ბოლომდე კიდევ არ გაიზარდა. შესაძლოა ეს კარგიცაა: რადგან მას შეუძლია გააგრძელოს და გააუმჯობესოს თავისი ოსტატობა. ვფიქრობ, მისი ფილმები კიდევ უფრო ღრმა გახდება მიღებული

გამოცდილების წყალობით“.[17]

„იუნივერსალს“ უკვე „ყბების“ გაგრძელების გადაღება ჰქონდა დაგეგმილი, მაგრამ რეჟისორსა და მსახიობებს შორის გაჩენილმა უთანხმოებამ რეჟისორს ხელი ააღებინა ამ პროექტზე და ის სულ სხვა თემატიკით დაინტერესდა.

70-იან წლებში, ფაქტობრივად, ამერიკელ კინომაყურებელს ახალი თაობების კინოხელოვნებისადმი ახლებური დამოკიდებულება უყალიბდებოდა და სტივენ სპილბერგმა ამაში აქტიური მონაწილეობა მიიღო თავისი ახალი ფილმებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ისიც, რომ მისი ფილმები დაეხმარა მაყურებელის იმ ეპოქის აღქმის ფორმირებაში, მაშინ, როდესაც ვიეტნამის ომის ამსახველი ფილმები ძალზე პოპულარული იყო და ამას იმდროინდელი ხელისუფლების პოლიტიკაც განსაზღვრავდა.[18] საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ ვიეტნამის ომმა, რომელიც პირველი საომარი მარცხი იყო ამერიკის შეერთებული შტატების ისტორიაში, მძიმე დარტყმა მიაყენა ამერიკული საზოგადოების ცნობიერებას. სხვადასხვა ადგილობრივ ტელეარხზე მრავლად გადიოდა მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმები, სადაც აჩვენებდნენ საიგონიდან ამერიკული ჯარების დამამცირებელ ევაკუაციას, პრეზიდენტ კენედის მკვლელობის დეტალებს, „უოტერგეიტის“ გახმაურებული საქმის პერიპეტიებსა დ ა. შ. ბუნებრივია, რიგით ამერიკელებს ყოველივე ამის დავიწყება სურდათ და საჭირო იყო სიახლე, რომელიც მათ სულ სხვა განწყობას შეუქმნიდა, ზემოთ აღნიშნულ ამბებს დაავიწყებდა და ოპტიმიზმს შობდა. სწორედ ამ დროს გახდა პოპულარული სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმები, რომელთა შორის სტივენ სპილბერგის ერთ-ერთ ახალი ნამუშევარიც იგულისხმებოდა. მას დაერქვა „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ (1977).

ამ ფილმისათვის ორიგინალური სცენარი ჯერ დაწერა პოლ შრედერმა, თუმცა მას შემდეგ, რაც სპილბერგმა დიალოგების დიდი ნაწილი შეცვალა, შრედერმა მოითხოვა კინოსურათის ტიტრებიდან თავისი გვარის ამოშლა. მთავარ როლებში რეჟისორმა მიიწვია რიჩარდ დრეიფუსი და ფრანსუა ტრიუფო. ეს უკანასკნელი, ცნობილი ფრანგი კინორეჟისორი, ასრულებდა რეალური ადამიანის – ფრანგი უფოლოგის კინემატოგრაფიულ როლს.

„მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტებს“ კინოთეატრებში კარგი კომერციული შემოსავალიც ჰქონდა. მომდევნო წელს იგი დაჯილდოვდა ორი „ოსკარით“ - საუკეთესო საოპერატორო ნამუშევრისა და საუკეთესო ხმოვანი ეფექტებისათვის, სპილბერგმა და კომპოზიტორმა ჯონ უილიამსმა მიიღეს სამეცნიერო-პოპულარული, ფანტასტიკური და

საშინელებათა ფილმების აკადემიის ჯილდოები, მხატვარმა ჯოუ ალვესმა დაიმსახურა დიდი ბრიტანეთის კინოაკადემიის პრიზი და ამ სიას თან ერთვის კიდევ რამდენიმე ათეული ნომინაცია თუ შედარებით დაბალი ხარისხის პრიზი, რითაც აღინიშნა ფილმი. ახალმა ნამუშევარმა ყველას დაანახა, რომ რეჟისორი გაიტაცა ფორმამ, ჟანრმა, რომელიც ხელმეორედ დაიბადა აშშ-ში. ამ თავისებურებამ სტივენს გარკვეულწილად შთაბერა სული, რათა შემდგომშიც დაბრუნებოდა სამეცნიერო ფანტასტიკას და რამდენიმე ღირსშესანიშნავი ფილმი გადაეღო.

პრესა აღტაცებით შეეგება კინოსურათს. ამერიკელი და არა მარტო ამერიკელი, კრიტიკოსები აღნისნავდნენ, რომ ამერიკული კინოს სამოციანელთა თაობისათვის სპილბერგი ერთ-ერთ გამორჩეულ ფიგურად იქცა. „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ მასშტაბური ფილმია, თუმცა მან იმითაც მოიგო, რომ დროულად გავიდა ეკრანებზე. ფეხდაფეხ დაასწრო ჯორჯ ლუკასის „ვარსკვლავურ ომებს“, რომელმაც ჟანრის მოყვარულები თავისი მოულოდნელობით დაატყვევა“ - ეწერა ერთ რეცენზიაში. [19]

სპილბერგის მოგონებებიდან ჩანს, რომ მას ბავშვობიდანვე აინტერესებდა ტელევიზიაც და კინოც. განსაკუთრებით ყოფილა გატაცებული უოლტ დიზნის ფილმებით, რადგან ბევრი სასიამოვნო შთაბეჭდილება დარჩენია მათი ხილვის შედეგად. ამდენად, თავად აღიარებდა, რომ ერთმაც და მეორემაც დიდი როლი ითამაშა მის კინორეჟისორად ჩამოყალიბებაში. „უოლტ დიზნი ჩემთვის იქცა მეორე მამად, რადგან მისმა ფილმებმა შემასწავლეს ჭკუა-გონება, ხოლო ჩემი ნათლიმამა იყო ტელევიზორი“ - იგონებდა იგი. [20]

რაც შეეხება მხატვრულ კინოს, სპილბერგი არასოდეს ასახელებდა რომელიმე კონკრეტულ რეჟისორს ან ფილმს, რომლებმაც გავლენა მოახდინეს მასზე, მიუთითებდა, რომ ამ მხრივ ბევრი რეჟისორის ან ფილმის დასახელება შეიძლებოდა, ვისთანაც ჰქონია შეხება როგორც მაყურებელს და ისეთების, რომლებთანაც ჰქონია შეხება, უკვე როგორც რეჟისორს. „ყოველ ჩემს ნამუშევარს საფუძვლად უდევს სტიმულის წინაპირობა, მაგრამ მე არ შემიძლია განვაცხადო, რომ, მაგალითად, „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ გადაღებული იყო კაპრას მიხედვით ან „ყბები“ - ჰიჩკოკის მიხედვით. ეს არ იქნება სწორი. ჩვენ ყველანი ვექცევით ზემოქმედების ქვეშ. ალბათ, მე უოლტ დიზნის გავლენის ქვეშ უფრო მოვექეცი და ასეთად შეიძლება დავასახელოთ მხოლოდ ეს ხელოვანი და სხვა არავინ“. [21]

მართლაც, სპილბერგის ბევრ ფილმს რაღაც საერთო აქვს დიზნისთან: მთიანი

ქვეყანა „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტებიდან“ გვახსენებს დიზნის „ფანტაზიას“, „უცხოპლანეტელი“ - კადრებს „ბემბიდან“ და „პინოქიოდან“ და სხვ. დიზნისადმი პატივისცემამ სპილბერგი მიიყვანა იმ გადაწყვეტილებამდე, რომ ჰოლივუდში გაგრძელებულიყო სრულმეტრაჟიანი მხატვრულ-ანიმაციური ფილმების წარმოება და დახმარებოდა ამ ჟანრს წარსული პოპულარობის დაბრუნებაში.

ერთხელ სპილბერგი მეგობართან – ჯორჯ ლუკასთან ერთად ისვენებდა. ლუკასი თავისი ახალი ფილმის „ვარსკვლავური ომები“ კინოეკრანებზე გამოსვლას ელოდებოდა. მეგობრებს დაებადათ ახალი სათავგადასავლო სერიალის შექმნის იდეა. ეს უნდა ყოფილიყო ფილმი, რომლის სიუჟეტი სწრაფად და მძაფრად ვითარდებოდა და მისი გმირები იმოგზაურებდნენ ეგზოტიკურ ქვეყნებში. მსგავსი ფილმები მათ საკუთარ ბავშვობას ახსენებდა. „ჩვენ ვიფიქრეთ, რატომ არ გავაცოცხლოთ ასეთი ფილმები, მათ ახლაც სიამოვნებით ნახავდა მაყურებელი!“ - ამბობდა სპილბერგი.[22]

უკვე არსებობდა სათავგადასავლო ფილმები ჯეიმს ბონდზე, მაგრამ ე.წ. ,,ბრიტანულ სტილში“ შექმნილი და ვერ აკმაყოფილებდა ამერიკელი მაყურებლის მოთხოვნილებას მძაფრი დინამიკისადმი. დასავლურ სამყაროში ამ სერიებს კრიტიკოსები აფასებდნენ, როგორც დასავლური ყოფის ნიშნების გამოხატვას (სექსი, ძალადობა, ცნობისმოყვარეობა), ხოლო საბჭოური პრესა ბონდის გმირს ყველანაირად აქილიკებდა. აი, მცირე ამონარიდი აღნიშნული პრესიდან: „დაუნდობელი მკვლელი, მოძალადე საქმოსნებისა და მაღალი ჩინის მქონე ადამიანების მცველი - ასეთია ბურჟუაზიული საზოგადოების საპატივსაცემო გმირი“.[23] ლუკასიც და სპილბერგიც ხვდებოდნენ, რომ ამ ორ პოზიციას შორის რაღაც შუალედურს ეძებდნენ და ამით უკეთ გამოუვიდოდათ ჩანაფიქრი. ორივეს სურდა თავისებურად გამოეცოცხლებინა ერთ დროს საკმაოდ პოპულარული ჟანრი – სათავგადასავლო კინო, რომელსაც აუცილებლად ეყოლებოდა რამდენიმე ათეული მილიონიანი აუდიტორია.

ჯორჯ ლუკასმა და ფილიპ კაუფმანმა შექმნეს სიუჟეტი, რომლის მთავარი გმირისათვის ჯერ ინდიანა სმითი უნდა დაერქმიათ, მაგრამ მერე შეცვალეს იგი ინდიანა ჯონსით. ეს იყო ნაწარმოები თავგადასავლების მაძიებელ მეცნიერზე, რომელიც უცნაურ და სახიფათო მოგზაურობაში მიდის, რათა მოიძიოს დაკარგული არქეტიპი. მათ მიაჩნდათ, რომ ასეთი ფაბულა საინტერესოცა და მომგებიანიც იქნებოდა კინოწარმოებისათვის, მით უმეტეს, რომ როგორც ამერიკაში, ისე ევროპაში იმხანად იღებდნენ დაახლოებით ამგვარ ფილმებს, ოღონდ ისინი ძალიან დაბალხარისხიანი და ნაკლები მხატვრული

განზოგადების და სისავსის მქონე ნამუშევრები იყო.

მწერალი დეილ პოლაკი ამ პროექტთან დაკავშირებით წერდა: „სპილბერგს სურდა, ფილმს მაყურებლისთვის გაეხსენებინა მოგზაურობა დიზნილენდში: იგი არ უნდა ყოფილიყო ძვირი, მაგრამ ყოფილიყო რეალისტური. ლუკასი, თავის მხრივ, ცდილობდა, შეენარჩუნებინა 30-40-იანი წლების სერიალების სტილი, რომ ფილმი ყოფილიყო დატვირთული მოქმედებებით, მოკლე დიალოგებით უხეშ მამაკაცურ სტილში, გამოსულიყო ისეთივე გულწრფელი, როგორც „ვარსკვლავური ომები“ და არ გამხდარიყო დაცინვის ობიექტი“.[24]

შემდეგ სამეულს შეუერთდა ლორენს კაზდანი და ამ გაერთიანებამ გაცილებით ინტენსიურად იმუშავა სცენარზე. იმის გამო, რომ ლუკასი „ვარსკვლავური ომების“ მორიგი სერიის გადაღებას შეუდგა, რეჟისორი სპილბერგი გახდა, თუმცა საქმე წინ არ იძვროდა, რამეთუ არც ერთ მსხვილ კინოკომპანიას არ უნდოდა ეს პროექტი ჩაეშვა წარმოებაში. ბოლოს, ავტორებმა, როგორც იქნა, დაითანხმეს „პარამაუნტის“ მესვეურები, მაგრამ ამ უკანასკნელებმა ისინი კატეგორიულად გააფრთხილეს, რომ არც ერთ შემთხვევაში ფილმის ბიუჯეტი არ უნდა ასცდენოდა 40 მილიონ დოლარს და რომ ზედმიწევნით უნდა დაეცვათ გადაღებებისთვის განსაზღვრული გრაფიკი, რომელიც შეადგენდა 87 დღეს.

გადაღება დაიწყო 1980 წლის ივნისში. ფილმს დაარქვეს „დაკარგული კიდობნის გამტაცებლები“ და სპილბერგი ისე გაიტაცა მუშაობამ, რომ 87 დღის ნაცვლად გადაღება, რაც მიმდინარეობდა ბრიტანეთში, საფრანგეთში, ტუნისსა და ჰავაიზე, 73 დღეში მოამთავრა. „გამახსენდა 30-40-იანი წლების ჩემი საყვარელი ფილმები და ვიფიქრე, როგორ მოკლე დროში და მცირე დანახარჯებით იღებდნენ მაშინ! ვფიქრობ, რომ გულის სიღრმეში მეც იმ რეჟისორებისნაირი ვარ“ - ამბობდა მაშინ სპილბერგი.[25]

გადასაღები დღეების შემცირებამ განაპირობა ბიუჯეტის ორჯერ შემცირება. ეს უკვე იყო დამსახურება ლუკასისა, რომელიც აღმასრულებელი პროდიუსერის რანგში მუდმივად აკონტროლებდა რეჟისორის ყოველ ნაბიჯს, რადგან იცოდა, რომ სპილბერგი ვერასოდეს ვერ ჯდებოდა წინასწარ დაგეგმილ ხარჯთაღრიცხვაში. ამჯერად ფილმის ფინანსური ნაწილი უზრუნველყოფილი იყო, რაც შეეხება მისი შემოქმედებით მხარეს – მასში ჩაიდო ნაცნობი მუსიკალური თემა, ძველი ტაძრები, ღალატი, მძაფრი თავგადასავალი, ველური ბუნება, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის რაც მაყურებელს წარსულიდან ახსოვს. რეჟისორმა გამოიყენა გადაღებისა და მონტაჟის ნაკლებ ნოვაციური, მაგრამ რიტმული და ტრადიციული სტილი, რომელიც საშუალებას აძლევდა არ დაერღვია თხრობის სპეციფიკა,

ორაზროვანი რეპლიკები და ოსტატურად გააზრებული ორთაბრძოლები.

მთავარი გმირი, პროფესიით არქეოლოგი ინდიანა ჯონსი, რომანტიკული, რეალისტი და დაბნეული მეცნიერი, იბრძვის უძველესი მისტიკური საგნების გადასარჩენად. ერთ-ერთი მათგანია კიდობანი, რაშიც ინახება სჯულის ფიცარი, რომელიც ღმერთმა გადასცა მოსეს სინას მთაზე. ინდიანა ჯონსს უპირისპირდებიან გერმანელი ნაცისტები, რომლებიც, ფიურერის დავალებით, ასევე ეძებენ კიდობანს, დიდი ხნის წინ დაკარგულ, ებრაულ საგანძურს. ფილმი არ იყო გამორჩეული დრამატურგიული სიახლეებით და მასში არც შემოქმედებით სიღრმეებზეა აქცენტი გაკეთებული. სპილბერგმა ოსტატურად გამოიყენა სპეცეფექტები, რაც იმდროინდელ მაყურებელში აღფრთოვანებას იწვევდა, თუმცა დღეს, ციფრული ტექნოლოგიების ერაში, ეს სპეცეფექტები მოძველებულად ჩანს. შეუიარაღებელი თვალით ადვილი შესამჩნევია მათი ტექნიკური შესრულების ხერხები, თვითმფრინავის მოდელები, ოპტიკური პრინტერების მეოხებით შექმნილი შავი ღრუბლები, კიდობანიდან გამომავალი მომაკვდინებელი სხივები (რაც მონტაჟის დროს არის კადრზე დადებული) და ა. შ. მთლიანობაში, ფილმი შედგება 60 ვრცელი სიუჟეტური მონაკვეთისგან და ყველა მოქმედება ვითარდება ექვსი ძირითადი დრამატული ეპიზოდის ფარგლებში.

ცნობილი კინოკრიტიკოსი როჯერ ებერტი ასე გამოეხმაურა ამ ფილმს: „ეს არის ფილმი შექმნილი ხალისით. სპილბერგი იყო საკმაოდ მოხუცი (34 წლის), რათა მოეხდინა გავლენა მის შექმნაზე და იყო საკმაოდ ახალგაზრდა იმისათვის, რათა გაეთვითცნობიერებინა, რატომ გაუჩნდა მისი გადაღების სურვილი“.[26]

„დაკარგული კიდობნის გამტაცებლებისათვის“ (1981) უკვე სახელმოხვეჭილი კინორეჟისორების გაერთიანებას ხუმრობით უწოდეს „კორპორაცია ლუკასბერგი“, რომელსაც შესაძლოა მარცხი განეცადა, რომ არა ჰარისონ ფორდი, ინდიანა ჯონსის როლის შემსრულებელი. ფილმმა 225 მილიონი მოუტანა „პარამაუნტს“, ხოლო ლუკასმა და სპილბერგმა უმსხვილესი წილი მიიღეს ამ მოგებიდან. მსგავსი რამ მანამდე არც კი მომხდარა ჰოლივუდში. 10 წლის შემდეგ სპილბერგი წერდა, რომ მისი ეს ნამუშევარი არ იყო მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი კინოპროდუქტი:

„ეს მხოლოდ მხატვრული ფილმია, უბრალო ფილმი. მიზანი იყო მაყურებლის გართობა, შორეული ეგზოტიკური ქვეყნებისა და მთავარი გმირის თავგადასავლების ჩვენება და უმართავი სიტუაციებიდან თავის მოხერხებულად დაღწევა. ერთი სიტყვით - ფილმი დიდ თავგადასავლებზე! შეიძლება ითქვას, რომ ეს კინოსურათი - „პოპკორნია“,

თუმცა გემრიელი“ .[27]

„დაკარგული კიდობნის გამტაცებლები“ ამერიკულმა კინოაკადემიამ წარადგინა ცხრა ნომინაციაზე, რომლებისგანაც მას ოთხი ერგო: საუკეთესო მხატვრობის, საუკეთესო ხმის, საუკეთესო მონტაჟისა და საუკეთესო ვიზუალური ეფექტებისათვის. ერთი ნომინაცია რეჟისურაშიც იყო, მაგრამ სტივენ სპილბერგს არ გადასცეს „ოსკარი“. მიუხედავად ამისა, ფილმი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ამერიკელებმა ინდიანა ჯონსი ლამის ეროვნულ გმირად გამოცხადეს.

ცხადი გახდა, რომ სპილბერგს მშვენივრად ხელეწიფებოდა სათავგადასავლო კინონაწარმოების გაკეთება. რეჟისორი ხელახლა გაეცნო ძველ სათავგადასავლო ფილმებს და მათი სტილი დაუდო საფუძვლად ახალ ნამუშევარის, ოღონდ, რა თქმა უნდა, საკუთარი ინდივიდუალიზმის საფუძველზე. „დაკარგული კიდობნის გამტაცებლების“ შემდეგ ყველას, სპეციალისტებსაც და მაყურებელსაც, სპილბერგი ახალი კინოს ფუძემდებლად მიაჩნდა. მან დაამტკიცა, რომ იყო უზომოდ შრომისმოყვარე, დაუღალავი კინემატოგრაფისტი, რომელიც თითოეულ დეტალს ითვალისწინებდა. მასთან გუნდში მუშაობა უკვე დიდი პატივი იყო სხვა კინემატოგრაფისტებისათვის, ხოლო აუდიტორია ყოველთვის ელოდა მის ფილმებს, რადგან თვლიდა, რომ მოულოდნელობას იხილავდა ყველგან და ყველაფერში. მით უმეტეს, რომ მისი ფილმები არასოდეს გამოირჩეოდნენ „კინოვარსკვლავების“ სიუხვით. ეს მარტივად აიხსნება – თავად რეჟისორს სულაც არ უნდოდა გადაეტვირთა მათით ესა თუ ის ფილმი და მთელი აქცენტები გადაჰქონდა სიუჟეტურ თხრობაზე, რათა მისი მთავარი აქცენტები, გამოჩენილი მსახიობების ფონზე, მაყურებლის ყურადღების მიღმა არ დარჩენილიყო.

ცნობილი მუსიკოსი მაიკლ ჯექსონი იხსენებდა, რომ სპილბერგის ფილმები მრავალჯერ ჰქონდა ნანახი და შეყვარებული იყო მათზე. მას უკვირდა სტივენის შრომისუნარიანობა, ვინაიდან იგი არც არასოდეს ისვენებდა. „ის ყოველთვის ახლის ძიებაშია, ამიტომაც მისთვის კინოს გადაღება თითქოს თამაშია. ის მუდამ ახალგაზრდაა და ამიტომაც მიყვარს, მიყვარს ტირილამდე! იგი ჩემი შთაგონებაა, იგი ჩემთვის სამაგალითოა, ვიდრე სხვა ვინმე დედამიწის ზურგზე“ - აცხადებდა მაიკლი. [28]

სპილბერგი ისევ დაუბრუნდა სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს. მისთვის ახალი პროექტი ახალ გამოწვევას ნიშნავდა, რადგან ამ ჟანრშიც უნდა განემტკიცებინა პოზიცია და არავისთვის მიეცა საშუალება, ეთქვა, რომ „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ იყო მისთვის მხოლოდ წარმატებული გაელვება და მეტი არაფერი. „მე გავიზარდე 60-იან

წლებში, მაგრამ არასდროს ვყოფილვარ არც „ჰიპების“ მოძრაობის, არც ანტისაომარი დემონსტრაციების მონაწილე, მიუხედავად იმისა რომ ჩემი მეგობრები ამაში იყვნენ ჩაბმულნი. მე მხოლოდ კინოთი ვიყავი შეპყრობილი“ - აღნიშნავდა სპილბერგი.[29] მან საკუთარი ბავშვობის ფანტაზიების, ნაწილობრივ მაინც, კინემატოგრაფიული ხორცშესხმა გადაწყვიტა და ამ მიზნით გადაიღო ფილმი „უცხოპლანეტელი“ (1982), რომელიც ამერიკელმა კინოკრიტიკოსებმა შეაფასეს, როგორც მეტად მნიშვნელოვანი ნამუშევარი.[30] „უცხოპლანეტელში“ რეჟისორმა გამოხატა ის გრძნობები, რომლებიც გამოჰყვა ბავშვობისდროინდელი ოჯახური ცხოვრებიდან (მაგალითად, კამათი დედ-მამას შორის, რაც დასრულდა მშობლების განქორწინებით). ფილმი გვიამბობს ბავშვებზე, რომლებიც იცავენ კოსმოსიდან მოვლენილ, უცნაურ დიდთვალება არსებას ავი და ბრაზიანი უფროსებისაგან. ფილმი გვხიბლავს თავისი სიწმინდითა და პერსონაჟების ბავშვური სიკეთით. ეს არის ასევე ერთ–ერთი ყველაზე შემოსავლიანი ფილმი ამერიკული კინოს ისტორიაში (კინოგაქირავებიდან შემოსულმა თანხამ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით შეადგინა 720 მილიონი დოლარი, დღეისათვის კი შემოსავალმა გადააჭარბა 1 მილიარდ დოლარს), თუმცა მას ავტორი ახასიათებდა, როგორც „უხეშ კომერციასა“ და „სარეკლამო კამპანიას“ „პეპსის“ სულისკვეთებით.[31] ამასთანავე, ეს ნაწარმოები აღიარებულია, როგორც კინემატოგრაფში „ფროდაქთ ფლეისმენტის“ (შეფარული რეკლამა) დანერგვის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა.

კანის საერთაშორისო ფესტივალზე წარმატებით შედგა „უცხოპლანეტელის“ პრემიერა 1982 წელს. მან მოხიბლა მაყურებელი და დაიწყო მისი ტრიუმფალური სვლა მსოფლიოს კინოეკრანებზე. პრაქტიკულად, სპილბერგმა, რომელმაც მაშინ განაცხადა, რომ ამა თუ იმ ფილმის შექმნის პროცესში სულ ითვალისწინებდა არა მხოლოდ ამერიკული, არამედ საერთაშორისო კინობაზრების ინტერესებს,[32] მყარად შეინარჩუნა ძველი ამერიკული კინოს ის ნიშნები – ტემპი, მოძრაობა, პროგრესი, ოპტიმიზმი და გრძნობების სიუხვე, რითაც ჰოლივუდი, XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული ხიბლავდა მსოფლიოს მაყურებელს. ეს იყო ერთგვარი კინემატოგრაფიული „ამერიკანიზმი“, გათვლილი არა მარტო ამერიკელების, არამედ ყველასათვის, ვისაც კინო უყვარდა.

80-იანი წლების დამდეგისათვის, სტივენ სპილბერგი გახდა წამყვანი ფიგურა კინორეჟისორთა და კინოპროდიუსერთა იმ ჯგუფში, რომლის წევრებს შეეძლოთ თავიანთი თავისთვის მიეცათ უფლება, გადაეღოთ ნებისმიერი მასშტაბის ფილმი. სხვებისაგან იგი იმითაც განსხვავდებოდა, რომ უკვე ხან მთავარ პროდიუსერად და ხანაც აღმასრულებელ

პროდიუსერადაც მუშაობდა და თანაბარი აქტივობით იღებდა როგორც სატელევიზიო, ასევე მხატვრულ ფილმებს. მას უკვე ჰქონდა უნარი, გამოეცნო მაყურებლის მოთხოვნილება, მისი გემოვნება და წინასწარ დაახლოებით გამოეთვალა ამა თუ იმ პროექტის კომერციული წარმატებაც და წარუმატებლობაც. კრიტიკოსი რობერტ კოლკერი, რომელიც ამერიკაში ყველაზე მკვეთრი რეალისტური პოზიციით გამოირჩეოდა, ამის თაობაზე წერდა: „სპილბერგის ფილმები არის ქარხნულად შექმნილი, იდეოლოგიური პროდუქცია, კინოში შექმნილ სახეთა მრავალფეროვნების უდიდესი გალერეა“.[33]

1984 წელს, მას შემდეგ, რაც ფილმების - „ყბები“ და „უცხოპლანეტელი“ შემოსავალმა მიაღწია 835 მილიონ დოლარს, სპილბერგმა კომპანია „ემსიეისაგან“ საჩუქრად მიიღო შენობების კომპლექსი, რომელშიც განათავსა საკუთარი კინოსტუდია „ემბლინი“. თავისი „საყვარელი ბიჭისთვის“ ასეთი საჩუქარი გაიღო სიდნი შაინბერგმა, რომელმაც ოდესღაც მიიღო სამსახურში („იუნივერსალში“) სპილბერგი და გააფორმა მასთან ხელშეკრულება 7 მილიონ დოლარზე. ახალი კინოსტუდიის, რომლის ღირებულება 4 მილიონი დოლარს შეადგენდა, შიდა სამუშაოებსა და აპარატურაზე დაიხარჯა 6 მილიონი. მას მართავდნენ კეტლინ კენედი და ფრანკ მარშალი - სპილბერგის მეგობრები. „ერთხელ ან ორჯერ დღეში სტივენი შემოვარდება ხოლმე ჩემს კაბინეტში აღტაცებული. მისმინე, კეტ, გრანდიოზული იდეა მაქვს! მაშინ მომდის აზრი, ღმერთო ჩემო, ისევ! კიდევ ერთი! სტუდია „ემბლინის“ ერთი წლის არსებობის თავზე გამოვუშვათ თითქმის იმდენივე ფილმი, რამდენიც სტუდია „ლუკას-ფილმმა“ 10 წლის მანძილზე, თუმცა სპილბერგი იმასაც ამბობდა, რომ საჩუქრად მიღებული ახალი შენობა - პატარა საკომენდანტო პუნქტია ლუკასის იმპერიასთან შედარებით“ - იხსენებდა კენედი.[34]

„დაკარგული კიდობნის გამტაცებლები“ იმდენად პოპულარული იყო, რომ მომავალში აუცილებლად უნდა გადაეღოთ მისი მეორე ნაწილი და არა გაგრძელება, რაც საერთოდ ჰოლივუდში იმხანად გამეფებულ ტენდენციას ასახავდა. ეს უნდა ყოფილიყო სრულიად ახალი ფილმი, ინდიანა ჯონსის ახალ თავგადასავალზე - ფაქტობრივად, მომდევნო სერია ამ პერსონაჟზე. ამას მხარს უჭერდნენ არა მარტო ჰოლივუდში, არამედ ქვეყნის ხელისუფლებაშიც, ამიტომ შემდეგი სერია უფრო მასშტაბურ ფილმად იყო ჩაფიქრებული. გასაგებია, რომ ამაში ჯეიმს ბონდთან კონკურენციაც იგულისხმებოდა და „ამერიკანიზმის“, როგორც არსებული სოციო-კულტურული მოვლენის კიდევ ერთხელ ხაზგასმაც კინოში. სტივენ სპილბერგი კვლავ იხმეს ჰოლივუდის მაღალ ეშელონებში და სთხოვეს ამ ახალი პროექტის რეალიზება. ამერიკული კინემატოგრაფიული წრეებისთვის,

მაგნატებისთვის, მწარმოებლებისთვის სწორედ ის იყო ფიგურა, რომელიც ხორცს შეასხამდა ძველ მითებს, ხელოვნებისა და რეალობის სინთეზს.

მომავალი ფილმის - „ინდიანა ჯონსი და ბედისწერის ტაძარი“ (1984) ბიუჯეტმა შეადგინა 28 მილიონი დოლარი. მისი გადაღება მიმდინარეობდა აშშ-ში, შრი ლანკასა და ჩინეთში. სპილბერგმა ჩვეულ სტილში იმუშავა. მთავარ როლზე ისევ მიიწვია ჰარისონ ფორდი, წინა სერიასთან შედარებით ეს ფილმი გამოდგა უფრო მძიმე და ვიზუალურად რთული იმ მხრივ, რომ მასში იყო რამდენიმე ნატურალიზმთან მიახლოებული ეპიზოდი, რის გამოც ამერიკელმა მშობლებმა უკმაყოფილება გამოთქვეს (მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდა თაობას ფილმი მოეწონა). რაც შეეხება მსხვერპლად შეწირვის ასევე ნაკლებად სასიამოვნო ეპიზოდს, ამასთან დაკავშირებით, ბრიტანულმა კინოგაქირავებამ პროტესტის ნიშნად ის ამოიღო ფილმიდან და ადგილობრივ კინოთეატრებში მის გარეშე უჩვენებდნენ სპილბერგის ნამუშევარს. ამან ისე გააბრაზა რეჟისორი, რომ ოფიციალურად განაცხადა: „ფილმს ჰქვია ბედისწერის სასახლე და არა ვარდების სასახლე! მახსოვს, ბავშვობაში ჩემი მშობლები კინოთეატრში თვალებზე ხელს მაფარებდნენ, რომ არ მენახა ის, რაც ეკრანზე ხდებოდა - ხშირ შემთხვევაში ეს იყო ორი ადამიანის ამბორი. რა თქმა უნდა, ამ ფილმის ზოგიერთმა სცენამ შესაძლოა უფრო დიდი შთაბეჭდილება მოახდინოს პატარა ბავშვებზე, მაგრამ ეს - ფანტასტიკური თავგადასავალია! “ [35]

საინტერესოა ფილმის კიდევ ერთი ეპიზოდი, რომელიც ქორეოგრაფიის მხრივ, მასშტაბურად და ოსტატურადაა შესრულებული. ზოგს მიაჩნდა, რომ ეს იმის ნიშანი იყო - სპილბერგი მიუზიკლის გადაღებასაც ჯეროვნად შეძლებდა. ფაქტია, რომ რეჟისორი ოდესღაც გეგმავდა ცნობილი მიუზიკლის - „ოპერის აჩრდილის“ შექმნას, მაგრამ შემდეგ გადაიფიქრა და ამის მიზეზად ამ სპექტაკლის ვრცელ და ფართო მოცულობას ასახელებდა მხატვრული და თხრობითი თვალსაზრისით: „არაერთხელ დამდეს ბრალი გიგანტომანიაში, ასე რომ, შემეძლო ჩემი მრავალრიცხოვანი „დანაშაულობებისთვის“ კიდევ ერთ მიმემატებინა - მიუზიკლი! “ - ამბობდა რეჟისორი. [36]

საბოლოოდ, ინდიანა ჯონსის მორიგმა კინოთავგადასავალმა ვერ დატოვა ღრმა შთაბეჭდილება, თუმცა საუკეთესო ვიზუალური ეფექტებისათვის კვლავ მიიღო „ოსკარი“. მისი ავტორი ერთხანს იმასაც ფიქრობდა, რომ ხომ არ დაენებებინა თავი ,,ინდიანა ჯონსისთვის“ და სხვა სათავგადასავლო სერიები წამოეწყო სხვაგვარი გმირის მონაწილეობით, ვინაიდან კრიტიკოსები ამ ფილმის გამო აღარ აქებდნენ. ამას ისიც დაერთო, რომ როდესაც მან მომდევნო ნამუშევარი „მეწამული ფერი“ (1985) გადაიღო,

ბრალი დასდეს მისი ლიტერატურული პირველწყაროს დამახინჯებაში, რაზეც სტივენი აღშფოთებით პასუხობდა: ,,ისინი, ვინც აცხადებს, რომ მე წიგნი თავდაყირა ამოვატრიალე, როდესაც მისგან გავაკეთე სენტიმენტალური, რასისტული და სექსუალური სიუჟეტი, აჩვენებს ამით თავის საკუთარ შეზღუდულობას და გარიყულობას იმ ადამიანებისაგან, რომლებიც დადიან ფილმების სანახავად და არა მათზე საწერად. მაყურებელმა დაინახა ფილმში ზუსტად ის, რაც მასში არის და არა დამაკავშირებელი ხაზი ამ ფილმისა ჩემს შემდეგ ნამუშევრებთან“.[37]

ჩანს, რომ სპილბერგს მაყურებელთან უფრო უადვილდებოდა კონტაქტი, ვიდრე კრიტიკოსებთან, რომ იგი მაყურებლისათვის ქმნიდა და არა კინოკრიტიკოსებისათვის, რომელთა უმრავლესობა, ერთგვარად, ჩასაფრებულ მდგომარეობაში ყოფნას არჩევდა და ერთი სული ჰქონდა, რაიმე ისეთი აღმოეჩინა მის ნამუშევრებში, რათა შემდგომ კრიტიკის ქარცეცხლი დაეტეხა მისთვის.სპილბერგი ემხრობოდა იმას, რომ სწორედ მაყურებელზე უნდა ემუშავა, ვინაიდან მაყურებელი გასართობად მიდის კინოთეატრში, ხოლო კრიტიკოსები იმისათვის, რომ შეისწავლონ და გააანალიზონ ფილმი, რომ მაყურებელი თანხას იხდის კონკრეტულ სანახაობაში და მეტი მას არც აღარაფერი არ აინტერესებს, ხოლო კინოკრიტიკოსი განიხილავს ნამუშევარს სხვა მრავალ ფილმთან მიმართებაში, იკვლევს იდეის ლიტერატურულ საფუძვლებს, მის კინემატოგრაფიულ სახეს და ა.შ. როგორც ჩანს, სპილბერგმა გადაწყვიტა, რადიკალური ნაბიჯი გადაედგა და მეორე მსოფლიო ომის თემატიკისათვის მიემართა. მანამდე მას უკვე ჰქონდა შექმნილი ერთი ფილმი ამ თემაზე („1941“), თუმცა ის კომედიური ჟანრისა იყო და ამიტომაც რეჟისორმა ამჯერად დრამა ამოარჩია. ეს იყო ფილმი „მზის იმპერია“ (1987), რომელშიც მან ექსპერიმენტირება სცადა, აჩვენა ომის უმძიმესი დღეები და კატასტროფული შედეგები, მისი გავლენა ადამიანთა ფსიქოლოგიაზე, ბავშვის თვალით დანახული სასტიკი სამყარო და ასევე შეეხო ზოგადსაკაცობრიო საკითხებს. ფილმს კარგი პრესა ჰქონდა, თუმცა კინოგაქირავებაში „ჩავარდა“, რამეთუ მასზე გაწეული ხარჯებიც კი ვერ ამოიღო. ღვარძლიან კინოკრიტიკოსებს უმალ მიეცათ სალაპარაკო, თუმცა რეჟისორი ამას აღარც აქცევდა ყურადღებას და ახალი პროექტისათვის ემზადებოდა.

კინოკომპანია „პარამაუნტი“ სტივენ სპილბერგსა და მის გუნდს სთავაზობდა გაეგრძელებინათ ინდიანა ჯონსის თავგადასავალი და ჰპირდებოდა ყველა საჭირო პირობის შექმნას. ამას გარდა, ერთი მსხვილი სადისტრიბუციო კომპანიაც იღებდა ვალდებულებას, რომ თავის მხრივ დააფინანსებდა ამ პროექტს 40 მილიონი დოლარით.

თავად რეჟისორსაც გაუჩნდა თავისებური სურვილი, რომ გადაეღო ეს სერია და პესიმისტებისათვის მიეთითებინა, რომ შეეძლო კიდევ ერთი უზადო სათავგადასავლო ნამუშევრის შექმნა. „ამჯერად ფული აღარ არის ჩემთვის მნიშვნელოვანი. შეიძლება გადავიღო რამდენიმე, თუნდაც ნაკლებად კომერციული ფილმი, მაგრამ მთავარია, რომ დავრჩე ზედაპირზე. ასეთია ჰოლივუდი, თუ აქ გაქვს რეპუტაცია, ის სამუდამოდ რჩება ადამიანების მეხსიერებაში. მაგრამ ჩემს გადაწყვეტილებას, გადავიღო მომდევნო სერია, აქვს მყარი საბაბი, რაც აიხსნება - ჩემი და ლუკასის 1979 წელს ჰავაის სანაპიროზე დადებული „ჯენტლმენური შეთანხმებით“, რომ თუკი პირველი ფილმი იქნებოდა მომგებიანი, გადავიღებდით მის მეორე ნაწილსაც და მესამე ნაწილსაც“ - ასე ხსნიდა სპილბერგი თავის ახალ განაზრახვას.[38]

რეჟისორს ესაჭიროებოდა ახალი შემოქმედებითი კონცეფციის მოძებნა აღნიშნული სერიისათვის, რაც მაყურებლის ინტერესსაც გამოიწვევდა და კომერციულ შემოსავალსაც მოიტანდა. თავისთავად, ამ პროექტზეც, ის თანამშრომლობდა ჯორჯ ლუკასთან, როგორც პროდიუსერთან და სცენარისტთან და აგრეთვე, სხვა ნიჭიერ ადამიანებთან, რომლებიც მუშაობდნენ, რათა ახალი სერია ბევრად განსხვავებული და კარგი ყოფილიყო წინაზე. ლუკასმა და ერთ-ერთმა სცენარისტმა, ჯეფრი ბოუმმა სპილბერგს შესთავაზეს, დაემატებინა ინდიანა ჯონსის მამის პერსონაჟი. ორი სხვადასხვა თაობის ადამიანთა ურთიერთობები მას მისცემდა ფსიქო-ემოციური დამოკიდებულებების მთელი არსენალის გახსნის საშუალებას. ამ როლისთვის მათ ერთობლივად შეარჩიეს მსახიობი შონ ქონერი, რომელმაც ჯეიმს ბონდის პერსონაჟის განსახიერებით გაითქვა სახელი. მას უკვე აღარ იღებდნენ ბონდის სერიებში და ამ პროექტზე მისი მიწვევით სტივენმა და მისმა მეგობრებმა, რომლებმაც ინდიანა ჯონსი გამოიგონეს, როგორც ჯეიმს ბონდის ალტერნატივა, თავისებური გამოწვევა გაუგზავნეს ამ უკანასკნელის შესახებ გადაღებული სერიების შემქმნელებს.

„ინდიანა ჯონსი და უკანასკნელი ჯვაროსნული ლაშქრობა“ (1989) მართლაც „ბლოკბასტერი“ არმოჩნდა – მასზე დახარჯული 55 მილიონი დოლარის სანაცვლოდ, მან გაქირავებიდან ამოიღო 474 მილიონი დოლარის მოგება. მაყურებელი მასობრივად დადიოდა კინოთეატრებში ფილმის სანახავად. კრიტიკამაც დრო იხელთა და ისევ შეამკო ქათინაურებით მისი ავტორები, დიდების ზენიტში რომ იმყოფებოდნენ. სპილბერგის „შემოქმედებითმა აქციებმა“ ბევრად აიწია საერთაშორისო მასშტაბით და მას არაერთი საინტერესო კომერციული პროექტი წარუდგინეს, თუმცა რეჟისორი თავისი დასახული გეგმების მიხედვით მოქმედებდა.

ოთხი წლის შემდეგ ეკრანებზე გავიდა სპილბერგის მორიგი „კინოსაოცრება“ - „იურული პერიოდის პარკი“ (1993), რომელმაც პირველი ათი დღის განმავლობაში მოიტანა 120 მილიონი დოლარის შემოსავალი – სარეკორდო ციფრი ამერიკულ კინოწარმოებაში, ხოლო მთლიანობაში მისმა კომერციულმა მოგებამ, წლების განმავლობაში, შეადგინა ერთ მილიარდ დოლარზე ოდნავ მეტი, რაც საოცარ შედეგად ითვლება, ისეთივე ფანტასტიკურად, როგორიც იყო თავად ფილმი – სამეცნიერო ფანტასტიკის და ,,ექშენის“ საუცხოო ნიმუში, სპეცეფექტებით, მხატვრულ სივრცედ ქცეული გადასაღები მოედნებით, ჰიპერდინამიკური სიუჟეტით. გაჩნდა აზრი, რომ სწორედ პომპეზურმა გამოსახულებებმა, მამაცმა გმირებმა, სპეცეფექტების სიუხვემ განაპირობა ამ ფილმის კომერციული წარმატება,[39] მაგრამ სინამდვილეში ამბავი მხოლოდ ემსახურებოდა მაყურებლის ემოციის გამოღვიძებას, იმ მაყურებლისა, რომელიც უნდა გადავიდეს არსებული რეალობიდან სხვა, ახალ სამყაროში, შეიქმნას ალტერნატიული განწყობა.

ზოგადად, მკვლევარები სტივენ სპილბერგს, მოიაზრებდნენ საბავშვო და საყმაწყვილო და სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმების სპეციალისტად. ასეთი რეპუტაცია მას შესძინა რამდენიმე ფილმმა, თუმცა ის მრავალჟანრობრივი სინთეზის ოსტატია – თრილერი („შუგარლენდის ექსპრესი“), „საშინელებათა 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.[40]

მას ყოველთვის თავს ესხმოდნენ კრიტიკოსები, რომლებიც მის ნამუშევრებს მიიჩნევდნენ ძალზე „პრიმიტიულ კინოპროდუქციად“, გაჯერებულს სპეცეფექტებით, სენტიმენტალობითა და კომიზმით. ისინი აკრიტიკებდნენ სპილბერგს, რომ ის მთელ აქცენტს აკეთებდა ფილმის სანახაობრიობაზე, ბავშვურ გულუბრყვილობაზე და არა ინტელექტუალურ სიღრმისეულ ქვეტექსტებზე, რომელიც გაჯერებული იქნებოდა მხატვრული მეტაფორებით. სპილბერგს მიაჩნდა, რომ ეს კანონზომიერი იყო და ასეთი შენიშვნების წინააღმდეგ იყენებდა ზოგად პასუხს: „კინო დიდი ბიზნესია. სწორედ ამიტომ ყოველი ფილმი განიცდის ექსპლუატაციას“.[41] მისთვის, როგორც პროფესიონალი

კომპლექსური მოაზროვნისთვის, ყველაფერი მკაფიოდ უნდა ყოფილიყო გამოხატული მოძრავ გამოსახულებაში: „შეუძლებელია წარმოვაჩინოთ დედოფალი მოსამსახურეებისა და სეფე ქალების გარემოცვის გარეშე. მომწონს შინაარსის გამოხატვა სახეებით (გმირებით) და არა დიალოგებით“ - აღნიშნავდა რეჟისორი.[42] წლების განმავლობაში მას საყვედურობდნენ, რომ თითქოს მის ფილმებში არ იყო თემატური სიმწვავე, სოციალური და ფსიქოლოგიური პრობლემები, რომ მას ავიწყდებოდა „ადამიანური არსი“, სამაგიეროდ, ყველა ნამუშევარში მკაფიოდ ჩანდა მისი ლტოლვა მხოლოდ სანახაობრივი დომინანტისკენ.

ამასობაში სპილბერგი შეუდგა მთელი კაცობრიობისათვის უკიდურესად დრამატულ თემაზე მუშაობას, - მომდევნო ფილმი მიეძღვნა მეორე მსოფლიო ომსა და ებრაელთა გენოციდს. ამისათვის მან შეისყიდა ავსტრალიელი მწერლის, თომას კენილის რომანის - „შინდლერის კიდობანი“ ეკრანიზაციის უფლება. კენილს ამ რომანისათვის, ათი წლის წინ მიღებული ჰქონდა ერთ-ერთი პრესტიჟული - ბუკერის პრემია.[43] ებრაული საზოგადოება მოიცვა მღელვარებამ, როდესაც შეიტყო, რომ სპილბერგი გეგმავდა ებრაელების გენოციდის შესახებ ფილმის გადაღებას. ებრაელთა მსოფლიო კონგრესმა რეჟისორს უფლება არ მისცა აუშვიცის საკონცენტრაციო ბანაკის ტერიტორიაზე ეწარმოებინა გადაღება. თვით სპილბერგი პირიქით თვლიდა, რომ რეალური მოვლენების ადგილზე გადაღების წარმოება კიდევ უფრო მეტ რეალიზმს შემატებდა ფილმს. საბოლოოდ, მას მოუწია გადაღება აღნიშნული საკონცენტრაციო ბანაკის ტერიტორიის მოშორებით, პოლონეთის ქალაქ კრაკოვში. ბიუჯეტმა შეადგინა 22 მილიონი დოლარი და თანხის დიდი ნაწილი გაიღო თავად კინორეჟისორმა, როგორც პროექტის, რომელსაც ეწოდა „შინდლერის სია“, ერთ-ერთმა პროდიუსერმა.

სტივენ სპილბერგი სახვითი მინიმალიზმის ხერხებს იყენებდა ფილმის შესაქმნელად. „ყველაფერი რაც აქამდე მიკეთებია, იყო თავისი შინაარსით მზადება „შინდლერის სიისთვის“ - აღიარებდა იგი.[44] ის მყარად იყო დარწმუნებული, რომ შეძლებდა დამოუკიდებლად განეხორციელებინა ამგვარი ურთულესი პროექტი. კრიტიკოსებისა და კინოკომპანიების მესვეურების უმეტესობას უკვირდა მისი არჩევანი, ვინაიდან ეგონათ, რომ „შინდლერის სია“, როგორც ფსიქოდრამატული ნაწარმოები, სპილებრგის შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის საპირისპირო ჩანაფიქრს წარმოადგენდა.

გადაღება პოლონეთში 5 თვის განმავლობაში მიმდინარეობდა. ფილმზე, სხვადასხვა როლში დაკავდა 126 მსახიობი, ხოლო მასობრივ ეპიზოდებში - 30 000,

ტექნიკური პერსონალის რაოდენობა 210 ადამიანს შეადგენდა, ხოლო თავად ფილმი მოიცავდა 148 სცენასა და 35 გადასაღებ მოედანს.

მთავარი გმირი ოსკარ შინდლერი (მსახიობი ლაიმ ნისონი) ნაცისტური პარტიის წევრია, რომელიც შეძლებს 1000-ზე მეტი ებრაელის სიკვდილისგან გადარჩენას, თანაც საკუთარ სიცოცხლეს უქმნის საფრთხეს. სპილბერგისათვის ეს კინოპროექტი საკმაოდ სარისკო საქმე იყო, რადგან ის სამ საათს გრძელდება და, პრაქტიკულად, მასში იმ პერიოდის ჰოლივუდის არც ერთი „კინოვარსკვლავი“ არ თამაშობდა. დიდ ეკრანზე რეალისტური და დოკუმენტური გარემოს შესაქმნელად კადრების უმეტესი ნაწილი გადაიღეს შავ-თეთრ ფირზე. ამით და არა მხოლოდ ამით, დაირღვა ყველა ტრადიციული კანონი, რისი დაცვაც აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა ჰოლივუდის კომერციული ფილმებისთვის და რასაც განიცდიდა კინოკომპანია „იუნივერსალის“ გაყიდვების გამოცდილი ხელმძღვანელი ტომ პოლაკი.

„შინდლერის სიამ“ (1993) ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ეს იყო კიდევ ერთი შედევრი მსოფლიო კინოს ისტორიაში, (მიუხედავად იმისა, რომ სპილბერგი მოკრძალებულად თვლიდა, რომ ასეთ თემას სიდნი პოლაკი ან მარტინ სკორსეზი უკეთ გაართმევდნენ თავს) და იმდენი პრიზი დაიმსახურა, რომ ბევრი ვერც კი ინატრებდა. ამათგან აღსანიშნავია, შვიდი „ოსკარი“ (მათ შორის, საუკეთესო ფილმისა და საუკეთესო რეჟისურისათვის), ბრიტანული კინოტელეაკადემიის ასევე შვიდი ჯილდო, სამი ამერიკული „ოქროს გლობუსი“, „მიმოხილვის ეროვნული საბჭოს“ პრემია , როგორც წლის საუკეთესო ინგლისურენოვან კინოსურათს და სხვ. კრიტიკოსებისათვის ამ ფილმის კვლევა-ანალიზი რამდენიმე წლის მანძილზე ყველაზე პოპულარულ თემად გადაიქცა.
ფილმს დიდი რეზონანსი მოჰყვა მსოფლიოში. დიდი ბრიტანეთის პარლამენტის ერთმა წევრმა, რომლის ბებიაც ნაცისტების მსხვერპლი იყო, ფილმს უწოდა „დიდებული კინონაწარმოები, რაც კი ოდესმე გადაღებულა“,[45] კრიტიკოსმა ჯონ გროსმა იგი შეაფასა „კინემატოგრაფიის უდიდესი მიღწევად“,[46] სხვადასხვა ქვეყანაში აღნიშნავდბნენ ამ ფილმის მხატვრულ და თემატურ ღირსებებს. მაყურებელი რამდენჯერმე ნახულობდა მას, რათა უფრო სათანადოდ აღექვა და გაეაზრებინა ამ ტრაგედიის რეალური და მხატვრული სიღრმე, პათოსი.

სტივენ სპილბერგი მეორე მსოფლიო ომის დროს მომხდარი თავისი ერის სასტიკი გენოციდის მიმართ, ბუნებრივ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. თუმცა ასეთია ცივილური სამყაროს დამოკიდებულებაც ფაშიზმის საშინელებისადმი, განურჩევლად ეროვნებისა.

მართალია, მშობლები მას ბავშვობაში არ უყვებოდნენ ომის შესახებ, თუმცა იცოდა, რომ ბაბუა და ბებია თავის დროზე ემიგრირებულები იყვნენ პოლონეთიდან. ბავშვობაში ნანახი ჰქონდა ნათესავების ხელებზე ტატუირებული ნომრები, საკონცენტრაციო ბანაკების წარუშლელი დაღი. იგი არ გეგმავდა „შინდლერის სიის“ ხარჯზე თავისი შემოსავლების გაორმაგებას (მან ფილმიდან შემოსული მთელი თანხა გადასცა სხვადასხვა ებრაულ ფონდს). ეს ნამუშევარი მისთვის იყო პირადი მოვლენა, იმ ჰუმანისტური იდეალისადმი დამოკიდებულების ხორცშესხმა, რასაც ყოველთვის ატარებდა. მის არც ერთ სხვა ფილმს არ გამოუწვევია იმგვარი კამათი, რაც „შინდლერის სიას“ მოჰყვა. თუკი მანამდე, წინა ფილმებში სპილბერგს კრიტიკოსები ადანაშაულებდნენ ფაქტების არასწორ გადმოცემაში ან გადასაღებ მოედანზე გადამეტებული ტექნიკური საშუალებების გამოყენებაში, ამ ნამუშევარმა ზუსტად და მკაფიოდ აჩვენა ისტორიული ფაქტები და მოვლენები, რეალური პიროვნებები და ის საშინელება, რაც მოხდა. „მნიშვნელოვანი იყო შემენარჩუნებინა ისტორიული სინამდვილე, აქ არ იყო ადგილი კომერციისთვის“ - აცხადებდა სპილბერგი. [47] რასაკვირველია, არსებობდა გარკვეული საფრთხეებიც, რომ თანამედროვე ახალგაზრდობისათვის 40-იანი წლების მოვლენები უცხო იყო და ისინი გულგრილად შეხვდებოდნენ მათ დემონსტრირებას, ასევე ისიც, რომ სანახაობის რეჟისორი აქაც სანახაობას მისცემდა პრიორიტეტებს, ვერ შეძლებდა სიუჟეტის სწორად და მიზანმიმართულად გახსნას და ა. შ., თუმცა ყველანაირი ვარაუდი გაქრა. ცნობილი გამოცემის - „სანდი თაიმსის“ მიმომხილველი ჯონათან მარგოლისი აღნიშნავდა, რომ გერმანიის ქალაქ ლაიფციგში „შინდლერის სიის“ სეანსის დასრულების შემდეგ მაყურებელი არ ჩქარობდა კინოდარბაზის დატოვებას, რომ ისინი „რჩებოდნენ თავიანთ ადგილებზე, უხმოდ აყოლებდნენ თვალს კინოსურათის ბოლო წარწერებს, მაშინაც კი, როდესაც ოპერატორის ასისტენტების გვარები და საავტორო უფლებების წარწერები მიდიოდა ეკრანზე. როცა დარბაზში შუქი ინთებოდა, ისმოდა აპლოდისმენტების ხმა და მაყურებელი კიდევ ცოტა ხნით არ ტოვებდა დარბაზს, თითქოს არ სურდა ფილმთან განშორება“. [48]

სპილბერგს ის გარემოებაც აღელვებდა, რომ ნეონაცისტები კინოსურათის სანახავად ხშირად მიდიოდნენ, რათა ენახათ როგორ ხოცავდნენ მათი იდეური და სათაყვანებელი წინაპრები ებრაელებს. თავისთავად უამრავი ფილმია გადაღებული მეორე მსოფლიო ომზე. მათი უმეტესობა ეფუძნება რეალურ ფაქტებს. „შინდლერის სია“ ბევრი მათგანისაგან განსხვავებით იმდენად დიდი ემოციების მატარებელია, რომ

დასაწყისიდანვე, მასში წარმოდგენილი ჩვეულებრივი ადამიანების ტრაგედიის თანამონაწილე ხდები. ერთი შეხედვით, ოსკარ შინდლერის ამბავი ერთი მეწარმის თავგადასავალია, თუმცა ეს მხოლოდ პირველი შთაბეჭდილებაა და მხოლოდ შემდეგ აცნობიერებ ამ პიროვნების (რომელიც სინამდვილეში არსებობდა) უდიდეს ღვაწლს, თუ რა გააკეთა მან და რა მასშტაბის გმირობა ჩაიდინა.

ფილმის სიუჟეტი დაფუძნებულია წინააღმდეგობებრივ ურთიერთობებზე. მისი ერთ-ერთი მთავარი გმირი, გერმანელი კომენდანტი (მსახიობი რეიფ ფაინსი), ცივსისხლიანი მკვლელია. ესაა დაუნდობელი, ცინიკური, შოკისმომგვრელი პერსონა, გამოხატული ფსიქიკური გადახრით, რომელიც არაფრად აგდებს ადამიანის სიცოცხლეს - ნაცისტური რეჟიმის პირუთვნელი სახე. ფაინსმა იმდენად საინტერესო ხასიათი შექმნა, რომ მისი და შინდლერის პიროვნულ დაპირისპირებაში, კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა ორივე გმირის მახასიათებელები. მასა და შინდლერს (ლაიემ ნისონი) შორის ერთგვარი ფსიქოლოგიური ბრძოლა მიმდინარეობს, რომელიც იდეოლოგიურ და მარტივ ჰუმანურ მოტივებს განავრცობს.

სპილბერგი მაქსიმალურად ცდილობდა, არ დაეშვა რაიმე ისტორიული უზუსტობა. „მე ვუთხარი ჩემ თავს, შევძლებდი კი იმ მთელი სისასტიკის სურათის რეალისტურად გადაღებას?“ - იხსენებდა ის. [49] რა თქმა უნდა, გადაღების პროცესში იგი კვლავაც ამოწმებდა დეტალებს, უბრალო რეკვიზიტს, რომელსაც შეუძლია ყოფის უტყუარობა დაგვანახოს, თუნდაც ნებისმიერ ჟესტს. სპილბერგი ძალზე კმაყოფილი იყო სამსახიობო ანსამბლით. ერთ-ერთი ფინალური ეპიზოდი გამორჩეული დრამატიზმით შეასრულა ნისონმა შინდლერის ავტომობილთან. ეს იყო მისი გმირის ამოძახილი, სულის აღშფოთება, შინაგანი ბრძოლა, რადგანაც მას არ ასვენებს უკმარისობის გრძნობა, რომ შეეძლო და ვერ გადაარჩინა კიდევ რამდენიმე ადამიანის სიცოცხლე. რეჟისორმა მსახიობის სახით, გამოხედვითა და მოძრაობით უზადოდ გადმოსცა ეს ეპიზოდი. ნისონის კანდიდატურა მთავარ როლზე მართლაცდა სწორი გადაწყვეტილება გამოდგა, ვინაიდან ეს მსახიობი ხიბლავს მაყურებელს თავისი ქარიზმით. მან უდავოდ შექმნა ეპოქის გმირის კინემატოგრაფიული სახე.

სპილბერგმა მუსიკას და ბუნებრივ ხმაურებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა. ფონად ისმის ებრაული ლოცვა, შესაძლოა საბოლოოდაც, ამის პარალელურად კი უშველებელ მდიდრულ დარბაზებში ჟღერს ტანგო. აქ იწყება მეჯლისი და ირჩევა უსაზღვრო ცინიზმით აღსავსე გეგმები. რეჟისორმა მუსიკას სიმბოლური დატვირთვა

მიანიჭა და მისი გამოყენებით შექმნა ორი განსხვავებული რეალობა. ჯონ უილიამსის კინომუსიკა ორგანულად ერთვის გამოსახულებას და ამძაფრებს დრამატულ აქცენტებს. კინომუსიკის ტონალობაც თითქოს შავ-თეთრია, თითქოს მანამდეც მოგისმენია ამგვარი მოტივები და სამუდამოდ დაგრჩა მეხსიერებაში, მათ მიერ შექმნილი განწყობა. რეჟისორმა ერთი ადამიანის (შინდლერის) შინაგანი გარდასახვა მოახდინა, ამიტომაცაა ეს ფილმი სიკეთეზე, კაცთმოყვარეობაზე და პიროვნების გარდაქმნაზე კეთილშობილ, შემწყნარებელ პერსონად. სწორედ ამას გულისხმობდა, ალბათ, რობერტ კოლკერი, რომელიც დადებითად აფასებდა „შინდლერის სიას“ და მიუთითებდა, რომ კინემატოგრაფში შემთხვევითი არაფერია: „კინო ჰაერიდან არ მოდის. ეს არის ამბავი, რომელიც ჩვენვე, საზოგადოებამ შევქმენით, კინოისტორიები, ჩვენი კულტურა და ჩვენ ვამთლიანებთ ერთმანეთს.“ [50]

„შინდლერის სიაში“, თითქოს ჰიპერ-რეალისტურადაა აგებული ურთულესი დრამატული ეპიზოდები.

...ნაცისტები გვამებს წვავენ, ადამიანი ზურგით მიათრევს მომაკვდავ ქალს და მას ჯარისკაცი ეუბნება – ,,დააგდე! აზრი არ აქვს!", რაზეც კაცი პასუხობს - ,,არა, მას შეუძლია სიარული". ამის საპასუხოდ ჯარისკაცი ქალს თავში ესვრის. ფილმში მრავლადაა ორაზროვნებაც: ამის მაგალითია ეპიზოდი, როდესაც გერმანელ კომენდანტს ადამიანი მიჰყავს დასახვრეტად, მაგრამ მისი რევლოვერი, ყოველგვარი მცდელობის მიუხედავად, არ გაისვრის - თითქოს ღვთიურმა ძალამ შეუშალა ხელი უდანაშაულო ადამიანის სიკვდილს. გულის ამაჩუყებელი და, ამავდროულად, მომაკვდინებლად ლამაზია ფილმის ეპიზოდი პატარა გოგონაზე, მუქ სისხლისფერ ლაქაზე შავ-თეთრის ფონზე, ბავშვურ სულზე, რომელიც ეს-ესაა იწყებს სამყაროს გაცნობას და საწყისშივე ხედავს სისხლიან შეტაკებას, გაცხარებულ ბრბოს და ძალადობას. ის მიიწევს წინ, მაგრამ სად? და რა ელოდება ამ საშინელ სამყაროში, სიკვდილი თუ გადარჩენა? გადარჩენა, რომელიც კოშმარული სიზმრების და მოჩვენებების სახით არასოდეს მოასვენებს. ამ ეპიზოდში იკითხება კაცობრიობის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე ანტიადამიანური რეჟიმის მთელი ტკივილი, ტრაგიზმი, არანორმალურობა და ყველაზე სისხლიანი, სახელად ,,ჰოლოკოსტი", რის შედეგადაც მეორე მსოფლიო ომის წლებში დაუნდობლად გაანადგურეს 6 მილიონი უდანაშაულო ებრაელი.[51] და ეს არა მხოლოდ ებრაელი ხალხის, არამედ გერმანელების ტრაგედიაც იყო, რამეთუ ერთ-ერთმა ყველაზე ინტელექტუალმა და ცივილიზებულმა, ,,მოაზროვნეების და პოეტების" ერმა, შილერის, გიოთესა და კანტის სამშობლო ყველაზე კაცთმოძულე, სასტიკ და სისხლისმსმელ ერად გარდაქმნა მსოფლიოში.

სპილბერგის ეს ფილმი ხელოვნების ნაწარმოებების იმ რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც მეხსიერებიდან არ იშლება და სამუდამოდ ილექება ჩვენს ცნობიერებაში. ეს არის ნამდვილი კინოხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან მძიმე საყურებელია, რომელსაც თან ახლავს ძლიერი ტკივილი და უსაზღვრო რწმენა. რეჟისორმა კიდევ ერთხელ გვიჩვენა, რომ სიკვდილი და სიცოცხლე ერთმანეთისგან განუყოფელი ორი ძირითადი ელემენტია და მძაფრი, მუდმივად მზარდი დრამატიზმი შესძინა თავის ფილმს. იმავდროულად, დაგვანახა, რომ ბედნიერი, მომავალზე ორიენტირებული ადამიანები ერთ დღეს, პრაქტიკულად, ყველაფერს კარგავენ. და მაინც მათ სჯერათ, იმედი აქვთ, ცდილობენ ფაქტებისა და მოვლენების თავისებურად შეცვლას, საკუთარი და იმ ადამიანების გადარჩენას, ვისთვისაც სურთ სიცოცხლე.

სადაც არის ბოროტება, იქვეა სიკეთე. ,,შინდლერის სია" არის ფილმი, სადაც ბნელეთში ჩნდება ნათელი - იმედი. უდიდეს ბოროტებასთან შებრძოლების ერთადერთი სტიმული თავად ოსკარ შინდლერია. რეჟისორმა შეძლო და ამ ფილმით სამუდამოდ დატოვა სასტიკი მოვლენების კვალი ყოველ მაყურებელში, იმ მოვლენების, რომელთა მონაწილე, შესაძლოა, ნებისმიერი ჩვენგანის წინაპრები იყვნენ. სისხლიანი ეპოქის კინემატოგრაფიული ხატის შექმნით მან ყველას მიანიშნა იმისაკენ, საითკენაც თითოეული ადამიანი უნდა მიისწრაფოდეს - თანასწორობის, სამართლიანობის, პატიოსნების, ჰარმონიის, სიყვარულისა და მსოფლიოს ხალხების პატივისცემისაკენ.

ცალკეული კინოკრიტიკოსები მოკლე შეფასებებით იფარგლებოდნენ ამ ფილმთან მიმართებაში. მაგალითად, პოლინ კეილმა ერთი სიტყვით – შედევრია – გამოხატა თავისი დამოკიდებულება სპილბერგის ნამუშევრისადმი; [52] როჯერ ებერტი წერდა: „ცალკეული სცენები ხელოვნების ნიმუშია, დახვეწილი კინემატოგრაფია თავისი სპეცეფექტებითა და კონტროლირებული მასით“[53] და ა. შ.

,,შინდლერის სია" მართლაც შედევრია, რომელიც განსხვავებულია სპილბერგის ყველა სხვა ნამუშევრისგან. მან ღირსეული ადგილი დაიკავა მსოფლიო კინოს ისტორიაში თავისი რეალიზმით, თხრობის სტილით, რომელიც დოკუმენტურ ქრონიკად იკითხება და აბსოლუტური გულწრფელობით. აღსანიშნავია ისიც, რომ რეჟისორმა ფილმი გადაიღო თითქოს უსიცოცხლო, მოვლენებისაგან განზე მდგარი სუბიექტური კამერით, რითაც კიდევ უფრო სიღრმისეულად უჩვენა მაყურებელს მეორე მსოფლიო ომის საშინელებები დიდ ეკრანზე.

ეს ფილმი სტივენ სპილბერგის კინემატოგრაფიული სახესხვაობის მაჩვენებელია

თემისა და ფორმის მხრივ, რადგან მან ამით ისეთ შედეგს მიაღწია, რასაც მანამდე, თავად იმ ომის თვითმხილველი ვერც ერთი კინორეჟისორი ვერ შეძლებდა. ფილმმა მოიპოვა შვიდი „ოსკარი“, რასაც დაემატა სხვა მრავალი პრიზიც, ხოლო მისი შემქმნელი აღიარეს მრავალჟანრობრივ და სახეცვლილ კინემატოგრაფისტად, მოაზროვნედ ეკლექტიკაში, რომელსაც ყველაზე მეტად გაუმართლა ამერიკული კინოს სამოციანელთა თაობიდან, ოღონდ ეს გამართლებაც დიდი შრომის ფასად მოვიდა. ამ დროისათვის სპილბერგს უკვე ჰქონდა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული თავისი ორიგინალური ხელწერა, შემოქმედებითი სტილის ნიშნები და თავისებურებანი, რითაც მან ამგვარი რეზონანსი მოიპოვა მსოფლიო კინემატოგრაფში.

90-იანი წლების მომდევნო ორი კინოპროექტი კვლავ წარმატებებით აღინიშნა. პირველი იყო „დაკარგული სამყარო: იურული პერიოდის პარკი“ (1997), ხოლო მეორე - „ამისტადი“ (1997). პირველი, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა ადრე გადაღებული „იურული პერიოდის პარკის“ თემატურ გაგრძელებას, რომელმაც ასევე დიდი კომერციული შემოსავალი მოიტანა, თუმცა კრიტიკა ვერ დააინტერესაა, მეორე კი მიეძღვნა აშშ-ის ისტორიის მონაკვეთს, როდესაც XIX საუკუნის 40-იან წლებში პროგრესულად მოაზროვნე ამერიკელები იბრძოდნენ მონობის გაუქმებისათვის. მასში გამოჩნდა ორი „კინოვარსკვლავი“ - მორგან ფრიმენი და ენტონი ჰოპკინსი. ორივე ნამუშევარში ისევ წარმოჩნდა სპილბერგის ორიენტირი სანახაობაზე - იგი ფილმს იღებდა ფართო სოციუმისთვის, მაყურებლისათვის, აუდიტორიის ფარული ემოციების ბოლომდე გამოსაწვევად.

ცოტა ხანში, ეკრანებზე გამოვიდა სპილბერგის კიდევ ერთი ისტორიული დრამა მეორე მსოფლიო ომის თემაზე – დინამიკური სათავგადასავლო დრამა. „რიგითი რაიანის გადარჩენა“ (1998). ფილმი მოგვითთხრობდა რეალურ ამბავს, იმას, რაც თავს გადახდა ერთ რიგით ამერიკულ ოჯახს. მისი სამი წევრი – სამი ძმა დაიღუპა ომის სხვადასხვა ფრონტზე და დედამ სამივე დაკრძალა. ამის გამო გაიცემა ბრძანება, რომ ამერიკელმა ჯარისკაცებმა მოიძიონ მეოთხე ძმა, რომელიც იბრძვის ევროპაში და სასწრაფოდ დააბრუნონ შინ. კაპიტან ჯონ მილერს დაავალებენ ამ თითქმის შეუძლებელი მისიის აღსრულებას და ისიც, რამდენიმე ჯარისკაცთან ერთად, გაემართება მტრის ზურგში.

„რიგითი რაინის გადარჩენა“ უკვე დიდი გამოცდილების მქონე რეჟისორის ნამუშევარია. დარწმუნებული ვარ, უამრავი ადამიანი ატირდება ფილმის ყურებისას. სპილბერგს, როგორც არავის თავისი თანამედროვე რეჟისორებს შორის, შეუძლია აატიროს

მაყურებელი, მსგავსად ჩაპლინის „დიდი ქალაქის ჩირაღდნებისა“. მხოლოდ ცრემლები კი არ არის საკმარისი. ეს ფილმი ხორცს ასხამს იდეებს“ - წერდა როჯერ ებერტი. [54]

მეტი დამაჯერებლობისა და რეალიზმისთვის რეჟისორმა ნატურალიზმამდე დასულ ხერხებს მიმართა: ეპიზოდებისთვის, სადაც ჯარისკაცები კარგავენ ხელ-ფეხს, მიიწვია ნამდვილი ინვალიდები, ღია ემოციური რეალიზმით (ალბათ, კინოს ისტორიაში მსგავსი მაგალითი არც მოიძებნება) გადაიღო პირველივე ნაწილი – მოკავშირეთა ჯარების გადასხმა ნორმანდიაში, რაც ნატურალისტური ეპიზოდებით ააგო, ხოლო ფინალურ სცენაში შინაგანი რიტმი იმდენად მძაფრია, რომ რთულია მხატვრული ანალოგიის მოძებნა. სტივენ სპილბერგმა „შინდლერის სიის“ შემდეგ კიდევ ერთხელ გვიჩვენა სასტიკი ომის შეულამაზებელი სინამდვილე. ყოველივე ზემოთ ნახსენები მან გაამთლიანა კინოთხრობის ყველა მნიშვნელოვანი კომპონენტით: ასკეტური და რეალისტური დეკორაციით, მასობრივი ეპიზოდებით, მუსიკით, ხმოვანი რიგით და ა. შ., რითაც ეპიკური თხრობის კალაპოტში მოაქცია სიუჟეტი, უბადლოდ წარმოაჩინა მისი თითოეული მოტივის დრამატიზმი და ორგანულობა. სპილბერგმა მიზანმიმართულად (60%-ით) შეამცირა ფირის ფერადოვნება, თუმცა შემდგომ მაინც მოუწია ისევ ძველ ფერადოვნებაზე დაბრუნება, ვინაიდან სატელევიზიო კომპანიებმა ასე მოითხოვეს.

ფილმში სიკვდილის ფაქტების და საერთო ძალადობის სიმრავლემ ბევრი ქვეყნის ცენზორი შეაშფოთა. მაგალითისთვის ინდოეთში, ამის გამო, არ სურდათ მისი კინოგაქირავებაში გაშვება და ავტორს შესთავაზეს ცალკეული ეპიზოდების ამოჭრა, თუმცა როცა მან უარი განაცხადა, საქმეში ქვეყნის პრემიერ-მინისტრი ჩაერია და ფილმიც სრულად გავიდა კინოთეატრებში.

„რიგითი რაიანის გადარჩენის“ ბიუჯეტმა შეადგინა 70 მილიონი დოლარი, ხოლო მოგებამ - 482 მილიონი. ამ მონაცემებით ის გადაიქცა სეზონის უცილობელ ლიდერად და სხვების ისეთ ნამუშევრებსაც გაუსწრო, რომლებზედაც დიდ იმედებს ამყარებდნენ მათი შემქმნელი კინოკომპანიები.

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.

„თუ მოგწონთ დანარჩენი ინდიანა ჯონსის სერიები, მაშინ ესეც მოგეწონებათ და თუ არ მოგწონთ ისინი, ისევე შეაფასებთ ტრილოგიის ამ მესამე ნაწილს, როგორც მის წინა სერიებს“ - ასეთი ორიგინალური რეკლამა გაუკეთა როჯერ ებერტმა სპილბერგის მომდევნო ფილმს ინდიანა ჯონსზე და ამით ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ ახალი პროექტის ჟანრი, რითმი, სტილისტიკა და ფორმა წინა სერიების სრულად იდენტური იქნებოდა. [55]
საქმე ეხებოდა ინდიანა ჯონსზე ტრილოგიის მესამე კინოსურათს „ინდიანა ჯონსი და ბროლის თავის ქალის სამეფო“ (2008), რომლის სამუშაო სახელწოდება ასე ჟღერდა „ინდი IV“. (როგორც ცნობილია, ,,დაკარგული კიდობნის გამტაცებლები" არ შედის აღნიშნულ ტრილოგიაში, ის მოიხსენიება ცალკე ექსპერიმენტად, რომელიც ამერიკული კინოს სათავგადასავლო ჟანრის შედევრად აღიარეს). ფილმის პრემიერა შედგა 2008 წლის 28 მაისს, კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე და დიდი რეზონანსი გამოიწვია. ბუნებრივია, ყველას აინტერესებდა, ამჯერად რას წარმოადგენდა სტივენ სპილბერგი ამ ახალ სერიაში. მოლოდინმა გაამართლა – გმირის ახალი თავგადასავალი, შუქ-ჩრდილის ეფექტები (რაც ზოგიერთ ეპიზოდს სიურეალისტურ ელფერს ამლევდა), ტრიუკები, სპილბერგისეული სტილისტიკის სპეცეფექტები და კიდევ ბევრი სხვა რამ, რითაც სიუჟეტი ვიზუალურადაც და ემოციურადაც ზემოქმედებდა მაყურებელზე.

რამდენიმე დღეში დაიწყო ამ ფილმის ტრიუმფი მსოფლიოს ეკრანებზე. მარტო აშშ-ში მას დაახლოებით 4000 კინოთეატრმა უმასპინძლა, ხოლო უცხოური კინობაზრებისათვის იგი 25 სხვადასხვა ენაზე საგანგებოდ ითარგმნა. კინოკომპანია „პარამაუნტმა“, რომელმაც იკისრა ფილმის დისტრიბუცია, დაამზადა მისი 12000 ასლი, რაც ამ კომპანიის არსებობის მანძილზე, სარეკორდო ციფრი იყო. ამერიკელი და სხვა ქვეყნების კრიტიკოსები მასზე პოზიტიურ რეცენზიებს წერდნენ. კრიტიკოსები საუბრობდნენ უკვე არა მხოლოდ რეჟისორის მაღალმხატვრულ ნიჭზე, არამედ მის საოცარ გამომგონებლობაზეც, რომელიც თვალნათლივ აისახა ამ კინოპროექტში განათების თვალსაზრისით. სპილბერგმა გამოიყენა გაძლიერებული უკუგანათება, გაფანტული შუქი, პირდაპირ კინოკამერის ობიექტივისაკენ მიმართული, სინათლის მძლავრი ნაკადები, რაც მაყურებელში ცალკე შიშისა და ცალკე გაურკვევლობის გრძნობებს აჩენს. თავად სპილბერგიც აღნიშნავდა, რომ: „ჩემთვის მხატვრული ფილმი - არის უწყვეტი ენერგიის მოძრაობა, ბრძოლა სინათლესა და სიბნელეში“.[56]

ფილმებმა ინდიანა ჯონსზე დაატყვევა კინომოყვარულთა მთელი თაობები. ისინი

მრავალი ჯილდოთიც აღინიშნენ და მთლიანობაში ავტორებს მოუტანეს მილიარდ დოლარზე მეტი შემოსავალი.

„სტივენ სპილბერგი ბუმბერაზი და სიცოცხლის მოყვარული ფანტაზიორია, ყველასათვის საყვარელი, ყურადღებიანი თავისი მაყურებლის მიმართ, რომელიც ცდილობს ოპტიმიზმი ჩაუნერგოს ადამიანებს. ის - თანამედროვეობის უდიდესი მთხრობელია, ფლობს უნარს, ამოიცნოს თავისი აუდიტორიის სურვილები და შექმნას ჯადოსნური რეალობა საკუთარი შთაგონების ძალით. ის დევნის შიშს, მერყეობას და ქმნის ფანტასტიკურ სანახაობას. დაცულობისა და ოპტიმიზმის გრძნობა პირდაპირ არ არის გამოხატული მის ფილმებში, თუმცა მაყურებელში სიცოცხლის და ბრძოლის სურვილს ბადებს. მისი ფილმები - ეს არ არის ტექსტი, რომელიც, უნდა წაიკითხოთ და გაიაზროთ, არამედ სპეციალური საშუალებაა, რომელიც მაყურებელში სურვილების ახდენის სურვილს აჩენს, განურჩევლად მათი შესაძლებლობისა, გაიაზრონ არსებული რეალობა.“ - წერდა რობერტ კოლკერი. [57]

ისტორიული თემატიკისადმი სპილბერგის ინტერესი არ ცხრება. ამის ნათელი გამოხატულებაა მისი ბოლო ნამუშევარი, ისტორიული დრამა „ლინკოლნი“ (2012), რომელიც ერთი გახმაურებული რომანის ეკრანიზაციაა. „ამისტადის“ მსგავსად, იგი ამჯერადაც XIX საუკუნეს გადასწვდა და მაყურებელს შესთავაზა აშშ-ის ყველაზე პოპულარული პრეზიდენტის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის კინემატოგრაფიული გამოკვლევა. ის ვერ ღალატობს იმ ინტერესს, რაც გააჩნია ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების მიმართ. „ლინკოლნში“ რეჟისორმა ყურადღება გაამახვილა იმაზე, თუ როგორ შედიოდა ცვლილებები ამერიკულ კონსტიტუციაში, ვინ და როგორი ადამიანი და ქვეყნის როგორი ხელმძღვანელი იყო ლინკოლნი, რა გრძნობები ამოძრავებდა მას. პატრიოტიზმით და არა პატივმოყვარეობით იქადაგა მან უსაზღვრო ჰუმანიზმი, როგორც კაცობრიობის არსებობის ნორმა. ფილმი პოლიტიკური დრამაა და სტრუქტურულად, ურთულესი სარეჟისორო ნამუშევარია. მისი სირთულე, პირველ რიგში, მთავარი პერსონაჟის პორტრეტის შექმნაა, რასაც გაართვა თავი თანამედროვეობის ერთ-ერთმა მრავალმხრივმა მსახიობმა დენიელ დეი-ლიუისმა (თავდაპირველად ლინკოლნის როლზე განიხილებოდა ლაიემ ნისონი, რომელმაც გადაღების დაწყებამდე ცოტა ხნით ადრე უარი განაცხადა პროექტში მონაწილეობაზე). სპილბერგმა შეძლო, გამოეძერწა მთავარი გმირის საინტერესო სახე და მის მიმართ მაყურებლის ნდობა გამოეწვია. „ეს ფილმი არ არის მხოლოდ ისტორიულ მოვლენაზე, ის არის პრეზიდენტზე, რომელსაც ითვალწუნებდნენ თავისი

პოლიტიკური შეხედულებების გამო“ - ეწერა ერთ რეცენზიაში.[58]

ბუნებრივია, თემატიკიდან გამომდინარე, ფილმს დიდი აუდიტორია ეყოლებოდა და ეს ასეც მოხდა. ფილმს მნიშვნელოვანი კომერციული მოგება ერგო, ხოლო დენიელ დეი-ლიუისმა დიდებულად განსახიერებული როლისათვის „ოსკარი“ დაიმსახურა. შედარებით კამერული თხრობითი სტილის მიუხედავად, „ლინკოლნი“ შესანიშნავად გადმოსცემს იმ პოლიტიკურსა და პიროვნულ გარდაქმნებს, რაც ამ პრეზიდენტის მმართველობის ხანაში ხდებოდა. რეჟისორმა სწორედ ეს მოტივი აირჩია და წარმოადგინა ლინკოლნის სულიერი დრამა, მისი მოქალაქეობრივი კრედო, მისი, როგორც პოლიტიკური მოღვაწის სრულყოფილი პორტრეტი. რასაკვირველია, ამერიკელებმა არაერთი ფილმი გადაიღეს ლინკოლნის შესახებ და ეს ნამუშევარი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს მათ შორის.

პროდიუსერის რანგში სტივენ სპილბერგმა 150-ზე მეტი კინოსურათი შექმნა. ის არა მხოლოდ თავისი ფილმების, არამედ სხვა, ბოლო ათწლეულებში გახმაურებული კინონაწარმოებების პროდიუსერი იყო და შესაშური ენერგიით მუშაობდა მათზე. ამგვარი თანამშრომლობა ბევრისათვის სასწავლო დანიშნულებასაც ატარებდა, მისი უდიდესი გამოცდილება ბევრს ეხმარებოდა ამა თუ იმ კინოპროექტის სათანადო მიმართულებით წარმართვაში. დღეს იგი დაკავებულია არა მხოლოდ მხატვრული ფილმების წარმოებით, არამედ სატელევიზიო სერიალებით, ანიმაციური ფილმებით, მონაწილეობს სასაქონლო ინდუსტრიაში, რომელიც თავისივე „ფანტასტიკური“ კინოსამყაროს საფუძვლებზე ჩამოაყალიბა და თანხებს აბანდებს საგანმანათლებლო კომპიუტერულ პროგრამებში. თავისთავად, მძიმე და ძნელი იყო გზა, რომელიც მან გაიარა ჰოლივუდის „ოლიმპზე“ ასასვლელად, მაგრამ შრომისმოყვარეობის უდიდესი ნიჭი გამოავლინა და თანამედროვე კინოხელოვნების განუყოფელ ნაწილად იქცა.

კრიტიკოსთა ნაწილი კი აღნიშნავს, რომ მისი ნამუშევრები იდეოლოგიურად კონსერვატიულია - „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“,[59] თუმცა ყველა თანხმდება, რომ იგი მრვალმხრივი ნიჭით გამორჩეული შემოქმედია, რომელმაც დროსაც გაუსწრო და არაერთი ნოვაცია შეიტანა კინემატოგრაფში, ხოლო აღნიშნული კონსერვატიულობა ერთგვარი შემოქმედებითი თავისებურებაა, რაც მის „სამარკო ნიშნადაც“ აღიქმება.

ერთხელ სპილბერგს მოუწია კინოწარმოების შესახებ ლექციების წაკითხვა იმავე უნივერსიტეტის კოლეჯში, სადაც თავად სწავლობდა. ერთ-ერთმა სტუდენტმა თხოვა, თავისი სამოყვარულო ფილმი ენახა და რჩევა მიეცა. სპილბერგი დაუყოვნებლივ დათანხმდა, გაახსენდა თავისი ცხოვრების ის მონაკვეთი, როდესაც თვითონ ცდილობდა, საკუთარი ნამუშევრები ეჩვენებინა კინობიზნესის რომელიმე ცნობილი წარმომადგენლისთვის. ფილმს ერქვა „ღირსების ველი“ და სპილბერგს ის ძალიან მოეწონა: „ეს იყო 20 წლის სტუდენტის ნამუშევარი, უსახსროდ გადაღებული - ეს არაჩვეულებრივია! ეს ადამიანი არ არის დასაკარგი“ - ასე გამოეხმაურა იგი დამწყები რეჟისორის შემოქმედებას.[60] ახალგაზრდას ერქვა რობერტ ზემეკისი. სტივენმა მას თავის კომპანიაში დააწყებინა რეჟისორად მუშაობა და მისი ორი პირველი კინოსურათის პროდიუსერობაც ითავა. იქიდან მოყოლებული, ზემეკისმა, რომლის ე. წ. „კინემატოგრაფიული მოძღვარი“ სპილბერგი გახდა, რამდენიმე, მსოფლიოში გახმაურებული „ბლოკბასტერი“ გადაიღო. ნიჭიერი ადამიანების ძიებითა და აღმოჩენით სპილბერგი მუდამ ამაყობდა და ამაყობს და მიაჩნია, რომ ესაა მისი გარკვეული, თუნდაც მოკრძალებული, ოღონდ პროფესიული წვლილი ამერიკული კინოწარმოების განვითარებაში.

როდესაც საუბრობენ ვინმეს ფანტასტიკურსა და თავბრუდამხვევ წარმატებაზე კინოკარიერაში, უპირველეს ყოვლისა, მოიხსენიებენ სტივენ სპილბერგს. იგი არა მხოლოდ ჩვეულებრივი წარმატებული კინოხელოვანია, არამედ მოვლენაა, რომელსაც უკვე შეიძლება „ცოცხალი ლეგენდა“ ეწოდოს, აღიარებულია, როგორც „ჰოლივუდის უგვირგვინო მეფე“, რომლის ნამუშევრებს მილიონობით მაყურებელი 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.

რა თქმა უნდა, სტივენ სპილბერგმა უმნიშვნელოვანესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ამერიკულ, და არა მარტო ამერიკულ, კინოზე და გადაიქცა თავისებურ სულიერ მამად ამერიკული კინოსკოლის 60-იანი და შემდგომი წლების რეჟისორთა თაობებისათვის. მისი პირადი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი თავგადასავალი ნამდვილი „ამერიკული ოცნების“ ცოცხალი მაგალითია. „სპილბერგს არ გამოუგონებია ახლებური კინოენა, თუმცა არსებული კინოენით მანიპულირებდა მკაფიო და სრულად ეფექტური მანერით, რათა შეექმნა თავისი ფილმებისათვის დამახასიათებელი

სპეციფიკური ხასიათი.“ [61] მისი საქვეყნოდ აღიარებული ფილმები საუცხოო თვალსაჩინოებაა იმათთვის, ვინც კინოხელოვნებას ეზიარება და პირველ ნაბიჯებს დგამს კინემატოგრაფში.

მესამე თავი

ჯორჯ ლუკასი

„ახალგაზრდობაში ყოველთვის ვოცნებობდი. ჩემმა ოცნებამ ხორცი შეისხა, როდესაც გადავიღე „ინდიანა ჯონსი“ და „ვარსკვლავური ომები“, ორი ყველაზე შემოსავლიანი ფილმი კინოს ისტორიაში. მე ვარ ყველა დროის ერთ-ერთი უმდიდრესი რეჟისორი. ჩემი სიმდიდრის დიდი ნაწილი საქველმოქმედო მიზნებს ემსახურება. მე ვარ ინოვატორი, მე ვარ ჯორჯ ლუკასი.”

ჯორჯ ლუკასი [1]

ამერიკელი კინორეჟისორი, სცენარისტი და პროდიუსერი ჯორჯ ლუკასი დაიბადა 1944 წლის, 14 მაისს, ქალაქ მოდესტოში (კალიფორნიის შტატი), საკანცელარიო მაღაზიის მფლობელის ოჯახში. 1966 წელს მან დაამთავრა სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტის კინოფაკულტეტი და ადრეულ ასაკში ავტომობილებით და ავტოსპორტით მისი გატაცება მისსავე სტუდენტურ კინოსურათებს დაეტყო, რამდენიმე მათგანი მან სწორედ ამას მიუძღვნა. თუმცა მისი პირველი ფილმი „შეხედულება ცხოვრებაზე“ (1965) შეიძლება ჩაითვალოს მის პირველ ტექნოლოგიურ ექსპერიმენტად - მან ჟურნალ „ლაიფიდან“ ამოჭრილი ფოტოებით გააკეთა მონტაჟი, რომელსაც კინეტიკური რიტმული იმპულსებით ამოძრავებდა. უნივერსიტეტში სწავლისას ლუკასი გატაცებული იყო საოპერატორო ხელოვნებითა და მონტაჟით. ის ნაკლებ ინტერესს იჩენდა კლასიკური ჰოლივუდის ტრადიციული ნარატიული ფორმების მქონე ფილმების მიმართ. დამწყები რეჟისორისთვის ეს იყო შემოქმედებითი ძიების პერიოდი: მან გაიცნო და შეიყვარა ტრიუფოსა და გოდარის შემოქმედება, შეიგრძნო ფელინი და აღმოაჩინა სან-ფრანცისკოს „ანდერგრაუნდის“ რეჟისორები. ეს პერიოდი მისთვის იყო სრულიად სხვა სამყაროს აღმოჩენა, რადგან სწორედ აქედან დაიწყო მისი სიახლოვე

მხატვრულ კინოსთან. ამდენად, მან მიაგნო საკუთარ ნიშას და მას შემდეგ მთელი თავისი ენერგია მიუძღვნა ფილმების შექმნას.

კინოსკოლაში სწავლის პერიოდში ჯორჯი დაუმეგობრდა სტივენ სპილბერგს, ჯონ მილიუსს და უოლტერ მარჩს. ამ ადამიანებთან ერთად იგი შეუდგა კინოს შესაძლებლობების საფუძვლიან შესწავლას (მათი მეგობრობა გაგრძელდა დიდ კინოში თანამშრომლობით). „კინოსკოლაში ჩვენ ვიყავით განსხვავებული თაობა, ვინაიდან ვაკეთებდით და ვფიქრობდით ისეთი მიმართულებით, რაც სხვებს აზრადაც არ მოსდიოდათ. არც კი ვიცი, სხვაგან მივიღებდი ამდენ ცოდნასა და გამოცდილებას“ - იხსენებდა ლუკასი. [2]

ჯორჯი სამართლიანად ითვლებოდა სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტის ყველაზე კრეატიულ კურსდამთავრებულად. სტუდენტობის პერიოდში მან გადაიღო სხვა მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიც, რომელთაგანაც განსაკუთრებით გამოსაყოფია “ელექტრონული ლაბირინთი THX-1138 4EB” (1967), რომლისთვისაც ეროვნულ სტუდენტურ კინოფესტივალზე დრამის კატეგორიაში მიიღო პრიზი. ეს იყო მისთვის პირველი და უმნიშვნელოვანესი ჯილდო. ფესტივალზე გამარჯვებასთან ერთად მას გადასცეს კინოკომპანია „უორნერ ბრაზერსის“ სტიპენდია, რაც ახალბედა რეჟისორს აძლევდა სტუდიური სისტემის გაცნობის შესაძლებლობას.

„ჰოლივუდი შემოფარგლული იყო მაღალი კედლებით. ის მიუწვდომელი გახლდათ ახალგაზრდა თაობისთვის. მომავალი ფილმის შექმნის მოლაპარაკებების ადგილი წვეულებები იყო... ასე რომ, მხოლოდ რჩეულ ახალგაზრდა კინორეჟისორებს ეძლეოდათ ფილმის გადაღების შესაძლებლობა" – ამგვარად ახასიათებდა „ახალი ჰოლივუდის“ კიდევ ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ჯონ მილიუსი მაშინდელ სიტუაციას ამერიკულ კინოში.[3]

რომელიმე კინოკომპანიასთან და მით უმეტეს, სახელგანთქმულ „უორნერ ბრაზერსთან“ გარიგება დებიუტანტი კინემატოგრაფისტისათვის იმას ნიშნავდა, რომ მას ექნებოდა ფულიცა და ტექნიკური რესურსებიც რომელიმე კინოპროექტის განსახორციელებლად. ასეთი სასტარტო პირობები ბევრისათვის მიუწვდომელი იყო.

თავდაპირველად ჯორჯი გაამწესეს „უორნერ ბრაზერსის“ ცნობილ ანიმაციურ დეპარტამენტში. იმავე ხანებში მისი ერთ-ერთი თანაკურსელი მუშაობდა მეორე ასისტენტად ფრენსის ფორდ კოპოლას მიუზიკლზე - „ფინიანის ცისარტყელა“ (1968), რომელიც იმავე

კინოკომპანიაში კეთდებოდა. ლუკასი აღფრთოვანებული იყო კოპოლათი, როგორც ახალი თაობის ბრწყინვალე კინორეჟისორით და ამბობდა, რომ ფრენსისი იყო ერთგვარი „თეთრი რაინდი“. მხოლოდ მას შეეძლო ჩვენში იმედის ჩასახვაო.[4] სწორედ მაშინ გაიცნო ლუკასმა კოპოლა, რომელმაც თავის მორიგ კინოსურათზე - „წვიმის ადამიანები“ (1969) მიიწვია ჯორჯი ასისტენტად. ნიჭიერმა ახალგაზრდამ მასზე, როგორც კინოინდუსტრიაში უკვე კარგად დამკვიდრებულ ხელოვანზე, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა.

„კოპოლამ შემომთავაზა ასისტენტობა. ის ჩემგან ითხოვდა ყოველდღიურად ახალი იდეის მიტანას გადასაღებ მოედანზე. ჩემი სამუშაოს დიდი ნაწილი ეთმობოდა სამონტაჟოს, მელ შაპიროსთან ერთად. ფრენსისი ძლიერი მხარე იყო მსახიობებთან მუშაობა და დრამატურგია, ხოლო ჩემი - კამერა და მონტაჟი... ჩვენ ვავსებდით ერთმანეთს.“ - აღნიშნავდა, ჯორჯ ლუკასი. [5]

იგი გასაოცარი თავდაუზოგავობით შრომობდა გადასაღებ მოედანზე, ხოლო ყოველდღე, დილის ოთხი საათიდან ექვს საათამდე, საკუთარი მომავალი პროექტის სცენარსა და გადაღების გეგმაზე მუშაობდა. მისმა აქტიურობამ ის ნაყოფი გამოიღო, რომ კინოკომპანიამ ფინანსური სახსრები გამოუყო, რათა გადაეღო ფილმი, როგორ მიმდინარეობდა კოპოლას „წვიმის ადამიანების“ კეთება. ჯორჯს სურდა მაყურებლისთვის შეულამაზებლად ეჩვენებინა ამ კონკრეტული კინოსურათის შექმნის სრული პროცესი. „მაყურებელს ვთავაზობ თავისი თვალით ნახოს და შეაფასოს კინოგადაღების ყოველდღიური რუტინული შრომა, რეჟისორის დაძაბული რეჟიმი და სტრესი, ის, თუ როგორ იქმნება კინო“ - აცხადებდა იგი.[6]

ასე და ამგვარად, მან გადაიღო არა ერთი, არამედ ორი დოკუმენტური ფილმი - „კინორეჟისორი“ და „წვიმის ადამიანების“ გადაღება“, რომლებიც დღეს ითვლება საინტერესო ნამუშევრებად. პრაქტიკულად, კოპოლას „წვიმის ადამიანები“ მხატვრული კინოს გადაღების თვალსაჩინო მოდელად შეიძლება განვიხილოთ, რაც განაპირობა ფილმისთვის მობილური აღჭურვილობისა და პატარა გადამღები ჯგუფის გამოყენებამ. მან საფუძველი დაუდო კოპოლას დიდი ხნის ოცნების ფრთაშესხმას. რეჟისორი დარწმუნდა, რომ მცირე რესურსითაც შესაძლებელი იყო წარმატებული მხატვრული კინოსურათის გადაღება.

ლუკასი და კოპოლა, რომლებიც ილტვოდნენ, დაეარსებინათ დამოუკიდებელი კინოსაპროდიუსერო კომპანია, რომელშიც გაერთიანდებოდნენ სცენარისტები, რეჟისორები და პროდიუსერები, 1969 წელს საცხოვრებლად გადავიდნენ ჩრდილო კალიფორნიაში, სან-

ფრანცისკოში, სადაც შექმნეს კომპანია „ამერიქენ ზოიტროპი“. ლუკასი მის ვიცე-პრეზიდენტად დაინიშნა. მათ გუნდში იყვნენ სხვებიც, რომლებმაც შემდგომში ჩინებული კარიერა გაიკეთეს ჰოლივუდში.

იმხანად ძალზე გაუჭირდა „უორნერ ბრაზერსს“, რომელიც იყიდა კომპანია „სევენ ართს ენთერთეინმენთმა“. ფინანსურმა კრიზისმა მომავლისადმი შიში გააჩინა. კომპანიის ახალმა მმართველობამ ჯორჯ ლუკასს, რომელმაც მას სცენარი „THX 1138“ წარუდგინა, გამოუცხადა, თუ დახვეწდა ამ ნამუშევარს, იმ შემთხვევაში მიიღებდა დაფინანსებას მის გადასაღებად. თავისთავად, ჯორჯი დათანხმდა, რადგან ეს იყო მისი ერთადერთი შანსი, თავი გამოეჩინა სრულმეტრაჟიანი კინოსურათით, ხოლო მწარმოებელი კომპანიისათვის ის წარმოადგენდა გადარჩენის ერთ-ერთ შანსს, თუკი ეს კინოპროექტი (რამდენიმე სხვასთან ერთად) წარმატებით გავიდოდა ეკრანებზე. ლუკასმა მისი სცენარი დაწერა სტუდენტობის დროს გადაღებული თავისივე მოკლემეტრაჟიანი, შემეცნებით-ფანტასტიკური ნამუშევრის - „ელექტრონული ლაბირინთი THX 1138 4EB“-ის მიხედვით. მისი პროდიუსერი იყო ფრენსის ფორდ კოპოლა და ფილმი მთლიანად „ზოიტროპის“ ბაზაზე შეიქმნა. იგი გაქირავებაში გავიდა 1971 წელს და მიუხედავად იმისა, რომ „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსმა“ დააფინანსა, მაინც არ ჩაითვალა მთლად ჰოლივუდურ ნაწარმოებად. მისი გადაღება მიმდინარეობდა სან-ფრანცისკოში. ლუკასს საუცხოო გადამღები ჯგუფი ჰყავდა, მათ შორის დიდებული ოპერატორები – დეივიდ მაირსი და ალბერტ კინი, მაღალი პროფესიონალიზმით გამორჩეული კინემატოგრაფისტები. იგი ნაკლებად წარმოადგენდა კომერციული კინოს ნიმუშს, თუმცა გარკვეული შემოსავალი მაინც მოიტანა.

დებიუტანტი რეჟისორი გადაღება აწარმოა 42 დღე იღებდა და 22 ადგილი გამოიყენა გადასაღებ მოედნად. მან პავილიონში მხოლოდ ორიოდე სცენა გადაიღო. მისი უდავოდ დიდი დამსახურებაა ამ მხატვრულ კინოსურათში დოკუმენტური კინოს სტილისტიკის მოხმობა. ამ ფილმთან დაკავშირებით ის ამბობდა: „იმ დროს „THX 1138“ იყო თეატრალიზებული. ეს იყო ის, რისი გადაღებაც ტექნიკურად შემეძლო. ნამუშევარი ატარებდა, თავის მხრივ, ექსპერიმენტული და ტრადიციული კინოს ელემენტებს. ამ ფილმმა გამიჩინა მოთხოვნა შემექმნა რაღაც ნორმალური - ჩვეულებრივი კინო. ეს იყო ერთგვარი გამოწვევა. ვიცოდი, რომ ამას შევძლებდი. ჩემი შინაგანი ხმის გამოძახილი მოსვენებას არ მაძლევდა. „THX-1138“-დან მიღებული გამოცდილების შედეგად გადავიღე „ამერიკული გრაფიტი“, რომელიც იმდენად

წარმატებული იყო, რომ დავრწმუნდი, ფილმებით შევძლებდი თავის შენახვას.“ [7]

კოლეგებისაგან განსხვავებით, ლუკასმა თავისი კინოკარიერა მორიდებულად დაიწყო შემეცნებითი ფილმით "THX 1138" და ახალი დროების კლასიკით - „ამერიკული გრაფიტი“. ორივე ნამუშევარმა კრიტიკოსების ყურადღება და ქება დაიმსახურა. და იმის მიუხედავად, რომ არც ერთი იყო „ბლოკბასტერი“, ორივემ მათზე გაწეული ხარჯები ამოიღო. „უორნერ ბრაზერსთან“ თანამშრომლობის პერიოდში ლუკასი დიდი გულისყურით აკვირდებოდა სტუდიური სისტემის კვდომას მთელი რიგი ფილმების მაგალითზე, თუმცა ამას არ შეუშინებია, აზრი არ შეუცვლევინებია და იგი უდრეკად თვლიდა, რომ მხოლოდ ის ფილმები უნდა გადაეღო, რომლებიც თავად სურდა. მით უფრო, რომ ორივე ზემოთ ნახსენები კინოსურათით მან აჩვენა მაგალითი, რომ შესწევდა არა მარტო ახალგაზრდული თემატიკის, არამედ უფრო სოლიდური და სერიოზული თემების ნამუშევრები ეკეთებინა.

"THX 1138"-თან დაკავშირებით შედგა კოპოლას უსიამოვნო შეხვედრა კინოკომპანია „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსის“ წარმომადგენლებთან – ტედ ეშლისთან და ფრენკ უელსთან, რომლებსაც კინოსურათი არ მოეწონათ, თუმცა კინოგაქირავებაში მაინც გაუშვეს. პირადად ეშლი იმდენად უკმაყოფილო იყო ლუკასის ამ ანტიუტოპიური საგით, პირდაპირ ამბობდა, რომ მისთვის მიუღებელი იყო ეს კინოპროექტი. მანვე უარყო „ზოიტროპის“ დანარჩენი ექვსი კინოსცენარიც, რომლებიც კოპოლამ წარუდგინა მათ. ბოლო შეხვედრაზე ტედ ეშლიმ კოპოლას, კატეგორიულად განუცხადა, რომ „უორნერ ბრაზერს–სევენ ართსი“ წყვეტდა გარიგებას „ამერიქენ ზოიტროპთან“ და მოითხოვდა, ამ უკანასკნელს კინოკომპანიისათვის უკან დაებრუნებინა 300 000 დოლარი, რომელიც მან თავისი კომპანიის განახლებისა და ხელახალი აღჭურვისთვის დახარჯა, ასევე ის თანხაც, რომელიც გამოეყო კინოსცენარების დასაწერად. ამით „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსი“ აიძულებდა კოპოლას საკუთარი სცენარები შეესყიდა. [8] კოპოლას არ ჰქონდა არჩევანი, ის უნდა დათანხმებულიყო მათ მოთხოვნას. მკვლევარ პიტერ ბისკინდის გადმოცემით, კოპოლას, რომელსაც აღარაფერი ჰქონდა დასაკარგი, გასვლისას წამოუძახებია: „მე ხელოვანი ვარ, თქვენ კი საცოდავი ფილისტიმელები“.[9]

ლუკასი მოგვიანებით აღნიშნავდა, რომ ის კინოპროექტები, რომლებიც კოპოლამ „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსს“ წარუდგინა, მათ შორის მისი საკუთარი „THX 1138“, ძალიან თამამი შეთავაზებები გამოდგა ამ კინოკომპანიის მესვეურების ორდინალური

გემოვნებისთვის. „როდესაც ფილმი „THX 1138“ უმნიშვნელო ცვლილებებით ეკრანებზე გავიდა, მაშინ ის არ იყო ფინანსურად წარმატებული, რამეთუ წარმოადგენდა ძალიან პერსონალური ნამუშევარს და ვფიქრობ, არანაირი უფლება არ ჰქონდათ მათ მხოლოდ თავისი შიშის გამო ამოეჭრათ და ჩაესვათ კადრები“ - ასეთი გულისწყრომით ეხმიანებოდა ლუკასი ამ ამბავს. [10]

ამასვე ადასტურებს მკვლევარი დეილ პოლაკი, რომელმაც წიგნი მიუძღვნა ლუკასის შემოქმედებას და მიუთითებს, რომ ამით ძალზე ცუდი რამ მოხდა – რეჟისორის ნებართვის გარეშე როცა ამოჭრეს ეპიზოდებიო. [11]

წლების შემდეგ „THX 1138“ საკულტო ფილმი გახდა. მისგან მიღებული შემოსავლით ლუკასმა და კოპოლამ გაისტუმრეს „უორნერ ბრაზერს - სევენ ართსისაგან“ ნასესხები ფული და უკან დაიბრუნეს „ზოიტროპის“ ყველა კინოსცენარზე უფლება, მათ შორის იყო: „საუბარი“ და „აპოკალიფსი დღეს“.

ცნობილ კინოკომპანიასთან გარიგების მოშლის შედეგად „ზოიტროპი“ გაკოტრდა. სწორედ ამის ეშინოდა ჯორჯ ლუკასს, რომელიც თავიდანვე აფრთხილებდა კოპოლას, რომ „ზოიტროპი“ სწორად არ იმართებოდა. 1970 წლის 19 ნოემბერი („ზოიტროპის“, როგორც დამოუკიდებელი კინოკომპანიის ოფიციალურად გახსნის დღიდან ზუსტად ერთი წლისთავზე) მოიხსენიება, როგორც „ზოიტროპის“ "შავი ხუთშაბათი" (რაც მინიშნებაა „შავ სამშაბათზე“ – როცა 1929 წლის სამშაბათ დღეს, აშშ-ის საფონდო ბირჟა განადგურდა). [12] „ყველაფერი მოიპარეს და „ზოიტროპი“ დაცარიელდა, ის დამწყები კინორეჟისორების „სტუდენტურ კლუბს“ დაემსგავსა – „უფასოს ყველასთვის“ - იხსენებდა ჯორჯი ამ უსიამოვნო თარიღს, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა მისი და მისი მეგობრების ცხოვრება. [13]

შემოქმედებითი წინსვლისათვის ლუკასი მიხვდა, რომ ნებისმიერ ფილმში ყოველი წვრილმანისათვის უნდა მიექცია ყურადღება, რომ მისთვის პრიორიტეტული უნდა ყოფილიყო პროექტის როგორც მომზადება და გადაღება, ისე მისი შემდგომი განვითარება, ანუ სათანადო რეკლამა და გაყიდვა, რომ ეს ყველაფერი ერთად უნდა ყოფილიყო დიდი წარმატებების საწინდარი. „ვმუშაობ რეჟისორად და სცენარისტად... არ ვარ კარგი მწერალი. ვგრძნობ, რომ არ მაქვს წერის ისეთი ნიჭი, ისე, როგორც ვფლობ კამერას“ - ასე აღიარებდა ჯორჯი იმ პერიოდისათვის თავის კინემატოგარფიულ შესაძლებლობებს. [14] მას კარგად ჰქონდა გათავისებული თავად ამერიკული კინოწარმოების ღირსებები და ნაკლოვანებები, ამიტომაც

უნდოდა, თავი გამოეჩინა, როგორც ახალგაზრდა ნოვატორს, რომელიც სასწაულებს მოახდენდა. იგი ოპტიმისტურად უყურებდა 50-იანი წლების ამერიკული კინოს გამოცდილებას და მიაჩნდა, რომ სწორედ ის უნდა გამოეყენებინათ თანამედროვე კინოწარმოების უკეთ განსავითარებლად, თუმცა ასევე აღნიშნავდა, "THX 1138"-ის შემდეგ დავრწმუნდი, რომ ხალხი ვერ ხედავს, როგორ იღუპება ქვეყანა... მარტივია უოტერგეიტისნაირი ფილმების გადაღება, რთულია იყო ოპტიმისტი, მაშინ, როდესაც ყველაფერი ცინიზმით და პესიმიზმით არის მოცული“. [15]

მართლაც, 70-იანი წლების დასაწყისში წამყვანი ამერიკული კინოკომპანიები არ თანხმდებოდნენ აშკარად მომგებიანი კინოპროექტების დაფინანსებას. ისინი მაშინაც კი იკავებდნენ თავს, როცა ნათელი იყო ამა თუ იმ კინოპროექტის მოსალოდნელი წარმატება მერჩენდაიზინგის (მარკეტინგის ნაწილი, რომელიც განსაზღვრავს პროდუქტის უკეთ გასაღებას) მიმართულებითაც. მათი მხრიდან ასეთი საქციელი აიხსნებოდა იმით, კლასიკური და ძლევამოსილი ჰოლივუდი შიშით უყურებდა ახალ შესაძლებლობებს და არც ახალგაზრდა რეჟისორებს ენდობოდა.

ამის გადასალახავად ლუკასმა რთული გზა გაიარა. კოპოლამ, რომელიც ყოველთვის მიიჩნევდა ლუკასს ნიჭიერ ადამიანად, შესთავაზა, დაეწერა რაიმე უფრო პირადი. ლუკასმა მიიღო ეს გამოწვევა და გააკეთა მომავალი ფილმის - „ამერიკული გრაფიტი“ მონახაზი, რომელიც მერე დახვეწა თავისი უნივერსიტეტის დროინდელ მეგობრებთან - უილარდ ჰაკთან და გლორია კაცთან ერთად. ამ პროექტთან დაკავშირებით ის სერიოზულ წინააღმდეგობას გადააწყდა, რადგან კინოკომპანიები არ მიესალმებოდნენ მრავალპერსონაჟიან ჩახლართულ სიუჟეტებს, რომლებსაც ამჟამად ყოველდღიურად ვუყურებთ სატელევიზიო ფილმებში.

"ამერიკული გრაფიტის" დაფინანსებაზე ყველა კინოკომპანიამ უარი განაცხადა. საბოლოოდ, იგი გააკეთდა „იუნივერსალ ფიქჩერზმა“ და მისი პროდიუსერი ამჯერადაც კოპოლა იყო. ფილმის გადაღება დაიწყო 1972 წლის 26 ივნისს, თავდაპირველად სან - რაფაელში და შემდეგ გაგრძელდა პეტალუმაში. სცენარი 140 - გვერდიანი იყო და პირველი ვერსია 140 წუთს გრძელდებოდა. ლუკასმა თითქმის ერთი წელი გახარჯა, რომ ფილმის ბოლო ვარიანტი ორ საათამდე შეემცირებინა.

"ამერიკული გრაფიტი", რომელიც 1973 წელს გამოვიდა კინოეკრანებზე, რეტროს სტილშია შესრულებული და ავტობიოგარფიულია. როჯერ ებერტი ასე აფასებდა მას: „1962

წელი გაიარა მთელმა მსოფლიომ. „ამერიკული გრაფიტი“ მხოლოდ შესანიშნავი ფილმი კი არ არის, ის ასევე ბრწყინვალე ისტორიული მხატვრული ნამუშევარია. ფილმს წილად ხვდა უდიდესი წარმატება, რაც მოიტანა იმ ეპოქის შემოქმედებითი მომენტების გახსენებამ.“ [16] თავად რეჟისორი მას „მუსიკალურს“ უწოდებს, არა იმიტომ, რომ პერსონაჟები მღეროდნენ, არამედ იმიტომ, რომ მასში ჩართული იყო გვიანი 50–იანი წლებისა და ადრეული 60–იანი წლების როკ-ენ-როლის სიმღერები. ფილმის ფონოგრამაში ჭარბობს იმ პერიოდის პოპულარული კომპოზიციები, რომლებიც სრულიად ახლებურად გაჟღერდა ნოსტალგიურ კონტექსტში. ეს ხერხი შემდეგ გახდა თითქმის სავალდებულო 60-იანი წლების ფილმებისათვის. კინოსურათში გამოხატული იყო ავტორის პრინციპული მიდგომა რეალობის იდეალიზაციისადმი. კრიტიკოსი ბრაიან კოლკერი ფილმს შემდეგნაირად აფასებდა:

„ამერიკული გრაფიტი“ 1973 წელს მოულოდნელად მოვლენილი უზადო ფილმია კინოსამყაროში ფანტასტიკურად დიდი - 55 მილიონ დოლარიანი შემოსავლით. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ფილმის ბიუჯეტი ძალიან მცირე - 750 000 დოლარი იყო. ამის მიუხედავად, კინოსურათმა წლის ყველაზე შემოსავლიან ფილმებს შორის რიგით მესამე ადგილი დაიკავა. ფილმის რეჟისორი, სცენარის თანაავტორი და თანაპროდიუსერი იყო ჯორჯ ლუკასი. კინოსურათიდან შემოსულმა მოგებამ მომავალში რეჟისორს საშუალება მისცა, შეექმნა „ვარსკვლავური ომები“, ყველაზე წარმატებული ფილმი კინოს ისტორიაში“.[17]

„ამერიკული გრაფიტი“ ლუკასის, როგორც სცენარისტისა და რეჟისორის საუკეთესო ნამუშევარია. იგი გაჟღენთილია მისთვის დამახასიათებელი სულისკვეთებით, სადაც თავმოყრილია ახალგაზრდული ხედვა, ენერგიულობა და მიზანდასახულობა. ზოგადად, ლუკასის ფილმებში წინა რიგშია წამოწეული მამაკაცის როლი. „ამერიკული გრაფიტის“ სიუჟეტი ვითარდება ახალგაზრდა მამაკაცის გარშემო, რომელიც გაურბის ნაცნობ გარემოს. ფილმი უშუალოდ უკავშირდება თავად რეჟისორის პირად ცხოვრებისეულ გამოცდილებას და მისი „სასიყვარულო ბარათია“ გვიანი 50-იანი და ადრეული 60–იანი წლებისადმი. ის ოსტატურად ართმევს თავს რთულ დავალებას და რეალური სამყაროდან ქმნის ფანტასტიკურს. ლუკასს მოულოდნელად შევყავართ ახალგაზრდა თაობის კულტურაში, ის არ იღლება საკუთარი ენისა და წესების ახსნითა და დამკვიდრებით.

იმ პერიოდისათვის გაჩნდა სანდომიანი და კეთილგანწყობილი კინოგმირების ეკრანზე წარმოჩენის მოთხოვნილება. ლუკასს ეს მომენტი არ გამორჩენია და მაყურებელი არც ამ მხრივ

გაანაწყენა. უილარდ უიკისა და გლორია კაცის მიერ კარგად აწყობილმა დიალოგმა მოხიბლა აუდიტორია. ასევე საინტერესო იყო მათ მიერ შექმნილი სტივის პერსონაჟიც, რომლის ყოველი მოქმედება ზედმიწევნით არის განსაზღვრული. მიუხედავად ფილმის სიუჟეტის მრავალფეროვნებისა, რეჟისორმა ოსტატურად მოახერხა ფინალში ერთიანი ხაზის შექმნა. ეს ფილმი რეჟისორის პირველი მცდელობა იყო კომედიურ ჟანრში და საკმაოდ წარმატებულიც.
1973 წლის ზაფხულის ერთ კვირადღეს, სან-ფრანცისკოში გაიმართა „ამერიკული გრაფიტის“ პრემიერა. ფილმს მაყურებელისგან დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა. „უინივერსალის“ ხელმძღვანელობამ ფილმი არ მოიწონა, მათი აზრით, მისი ადგილი სატელევიზიო სივრცეში იყო და არა კინოთეატრში. კოპოლა ძალიან გააბრაზა ასეთმა შეფასებამ. ის თვლიდა, რომ კინოკომპანია მადლობელი უნდა ყოფილიყო ლუკასისა, რადგან მან შეძლო მცირე ბიუჯეტით და მოკლე დროში საოცარი კინონაწარმოები გადაიღო. ლუკასი გაცილებით მშვიდად შეხვდა ამ შეფასებას, როცა კოპოლამ დამცველი და თავდაჯერებული პროდიუსერის როლი მოირგო. კოპოლა ფილმის გაყიდვას სთავაზობდა „უნივერსალს“, შემდეგ კი თავად დაკავდა მისი გავრცელებით.

მოგვიანებით „ბიბისისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში ლუკასმა სიამოვნებით გაიხსენა „ამერიკული გრაფიტი“, რომელზეც თქვა, რომ მას აინტერესებდა, თუ რამდენად სწრაფად შეძლებდა ისეთი ისტორიის მოყოლას, რომელიც თითქმის დაუჯერებელი იქნებოდა მაყურებლისთვის.[18] იმავე ხანებში განაცხადა სტივენ სპილბერგმა, რომ „ამერიკული გრაფიტი“ არის ყველაზე საუკეთესო ამერიკული ფილმი, რომელიც ოდესმე უნახავს.[19]

თავისი დროისათვის „ამერიკული გრაფიტი“ ჰოლივუდის მიერ დაფინანსებულ ფილმებს შორის ფინანსურად ყველაზე მომგებიანი პროექტი აღმოჩნდა. „იუნივერსალის“ მიერ ჩადებულ თითოეულ 1 დოლარზე უკან 50 დოლარი დაუბრუნდა მწარმოებელს. ფილმის საერთო შემოსავალმა 117 მილიონი დოლარი შეადგინა. ეს კინოსურათი ამერიკული ეროვნული კინორეესტრის (არქივი, სადაც ინახება ფილმები მომავალი თაობებისთვის) პირველ 25 ფილმშია შესული. „იუნივერსალს“ ვერც კი წარმოედგინა, რომ „ამერიკული გრაფიტი“ ასეთი წარმატებული იქნებოდა. მას არ უნდოდა ფილმის კინოგაქირავებაში ჩაშვება, თუმცა ვეღარ გაუმკლავდა მაყურებლის სურვილს, რასაც დაემატა „20 სენთიური- ფოქსისა“ და „პარამაუნტ ფიქჩერზის“ მოთხოვნა, რომ მზად იყვნენ, თავად გაეტანათ იგი გაქირავებაში. მაშინ „იუნივერსალი“ მოიცვა პანიკამ და სასწრაფოდ

მიიღო გადაწყვეტილება ფილმის კინოთეატრებში გაშვების შესახებ.

ექვსი თვის თავზე კინოკომპანია „უნივერსალი“ და თვით ლუკასი სრულად დარწმუნდნენ ფილმის წარმატებაში. მის წარმოებაში ინვესტირებულმა თანხამ შეადგინა 775 000 დოლარი, ხოლო დანარჩენი 500 000 დოლარი დაიხარჯა ბეჭდვით და მედიარეკლამაზე. „ამერიკულ გრაფიტის“ კინოქსელებში გამოჩენას გამოეხმაურნენ ცნობილი კინემატოგრაფისტები, რომლებმაც თბილი სიტყვები და პროფესიული შეფასებები არ დაიშურეს მისი მისამართით. მაგ. გენიალურმა ჩარლი ჩაპლინმა „ლოს ანჟელეს თაიმსთან“ საუბარში განაცხადა: ეს არის კინოსურათი, რომელიც ნახვისთანავე მის გულშემატკივრად გადაგაქცევთო.[20]

როგორც მოსალოდნელი იყო, ამ ფილმის დიდმა წარმატებამ ჯორჯ ლუკასს მისცა საშუალება, მოეპოვებინა სასურველი დამოუკიდებლობა და შედგომოდა ახალ პროექტზე მუშაობას. ეს იყო მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნამუშევარი ფანტასტიკურ ჟანრში „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი IV - ახალი იმედი“ (1977), ჰოლივუდის პოსტმოდერნისტული ეპოქის კლასიკური კინოს უთვალსაჩინოესი ნიმუში. ავტორმა მისით მოახდინა გამოგონილი სამყაროს ეკრანზე კონსტრუირება, საფუძველი ჩაუყარა ელექტრომოდერნიზებული კომიქსების ამერიკულ მითოლოგიას. მან ამგვარი ზღაპრული გარემო სიმბოლურად გაჰყო შავ და თეთრ მხარეებად და ამით კიდევ ერთხელ შეგვახსენა, რომ სადაც არის ბოროტება, იქვეა სიკეთეც. კინორეჟისორმა წარმოაჩინა ის პატრიოტული სულისკვეთება, რაც ქრონოლოგიურად ემთხვეოდა იმ დროს პრეზიდენტ რონალდ რეიგანის ნეოკონსერვატორულ რევოლუციას, რომელმაც მომავალში ერთად გამოიყენა "ბოროტების იმპერიისა" და "ვარსკვლავური ომების კონცეფცია" თავისი კოსმოსური თავდაცვითი სიტემის სახელწოდებაში.

„ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი IV - ახალი იმედი“ მართლაც ამერიკული ზღაპარია, ქვეყნის შედარებით ახალგაზრდა მითოლოგიის უნიკალური ვერსიაა. ლუკასი ყვება კოსმოსის, როგორც საზღვრის მეტაფორულ აღქმაზე. ფილმში ეს საზღვარი, ერთდროულად, უსასრულოც არის და გეოგრაფიულიც, შინაგანიც და ემოციურიც.

რასაკვირველია, ფილმმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა მაყურებელზე და კინოს პროფესიონალებზე, თუმცა აქა-იქ იყვნენ კრიტიკოსები, რომლებიც ეჭვის თვალით უყურებდნენ მას და ცდილობდნენ, რამენაირად „კბილი გაეკრათ“ მისთვის. მაგალითად,

„ნიუსუიკის“ ჟურნალისტ დევიდ ანსენს საერთოდ არ ეხატებოდა გულზე მისი სიუჟეტი და დეკადის ბოლოს იმასაც კი წერდა, რომ ფილმის მიმართ ინტერესი ისევე მალე განელდა, როგორც იგი გადაიქცა 70-იანი წლების ფენომენად, ამდენად, ლუკასის „იმპერია“ გართობისა და უსულო ეფექტების იმპერიად გარდაიქმნაო. [21]

ლუკასის ეს ახალი კინოქმნილება ახდენდა იმის დემონსტრირებას, რომ ძლიერებით, თუ მასთან შერწყმულია გრძნობა, ინტუიცია და ერთიანობის განცდა, ყველაფერია მიღწევადია და ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია ეს თავისი პასუხისმგებლობითა და მიზანდასახულობით. ფილმის ფერადოვანი სქემაც უზარმაზარ შთაბეჭდილებას ახდენდა ადამიანების ქვეცნობიერზე. ძირითადად, იგი ასოცირდება ყვითელ ფერთან. მისი ყურებისას რწმუნდები, რომ ფილმის ავტორისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ფერი და ვიზუალური შეგრძნება. კინოსურათი იწყება „ბლოქად რანერის“ („THX 1138“–ის გამოძახილი) თეთრი ინტერიერით და გადადის „ტატუინის“ თბილ, სასიამოვნო გარემოში, ხოლო შემდეგ „დედ სტარის“ („მკვდარი ვარსკვლავის“) უხეშ, მკვეთრხაზოვან ბნელ ინტერიერში, რომელიც საბოლოოდ ბრუნდება იავინის ტყეებში საზეიმო სცენისთვის.

ბრწყინვალებისა და გასაოცარი სპეცეფექტების გარდა, ფილმში არის საკუთრივ ძლიერების იდეაც. ერთ-ერთ მთავარ გმირს - ბენ ობი - ვან კენობის ლუკასი აღწერს, როგორც „გალაქტიკების შემაკავშირებელ ენერგიას“.[22] მაყურებლის უმეტესობა უფრო მეტად კონცეტრირებულია მოქმედებაზე და ნაკლებად ტექსტუალურ ნაწილზე. რეჟისორი იყენებს მუნჯი კინოს ფუნდამენტურ პრინციპებს (ალფრედ ჰიჩკოკიც ამავე პრინციპებით ხელმძღვანელობდა). ლუკასი აღიარებდა, რომ ვალში იყო ჯოზეფ კემბელისა და მისი წიგნის „ათასსახიანი გმირის“ წინაშე. „ვარსკვლავური ომების“ წარმატების კვალდაკვალ, თავად ჯოზეფ კემპბელმა სახელი გაითქვა, ხოლო მისი ნაშრომი სამუდამოდ იქცა ერთგვარ სახელმძღვანელოდ.

„ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი IV - ახალი იმედის“ კოლოსალური წარმატების შემდეგ მისი გმირები (ისევე, როგორც სტივენ სპილბერგის „ინდიანა ჯონსის“ პერსონაჟები) „დიზნილენდის“ ატრაქციონების განუყოფელი ნაწილები გახდნენ. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ჯორჯ ლუკასის კინოსამყარო იმთავითვე ამერიკული პოპ–კულტურის ერთ-ერთ ჭეშმარიტ შემადგენლად მოიაზრება. ამ გმირებმა ღირსეული ადგილი დაიკავეს ელვისი პრესლის, მარკ ტვენის, უოლტ დიზნისა და სხვათა გვერდით. თვით ლუკასი თავმდაბლურად აღიარებდა,

რომ სულაც არ იყო ეკრანზე მხოლოდ სამყაროს მშენებელი, ის ხშირად თავს „მრღვეველ“ არქიტექტორს უწოდებს: „ძალიან ვგავარ სათამაშოების შემქმნელს. რეჟისორი, რომ არ ვიყო, ალბათ, სათამაშოებს გავაკეთებდი. მიყვარს საგნების ამოძრავება და მომწონს, როდესაც თავად ვაკეთებ ამას“. [23]

გარკვეული პერიოდის გასვლის შემდეგ ლუკასი ჩაერთო კომპიუტერული თამაშების შექმნაში. „ლუკას არტს ენთერთაინმენთ ქომფანი“ ამჟამად მსოფლიოში ერთ-ერთ მთავარ ძალას წარმოადგენს ტექნოლოგიურ ინდუსტრიაში, ხოლო ჯორჯ ლუკასის საგანმანათლებლო ფონდი ყველაზე ღირებული პროექტია, თუმცა შედარებით ნაკლებადაა ცნობილი საზოგადოებისთვის. იგი ხელს უწყობს ციფრული მედიის გამოყენებას ამერიკულ კინოსკოლებში.

„ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი IV - ახალი იმედის“ შემდგომ ლუკასს ოცნებობდა ნაკლებად თეატრალური ფილმების გადაღებას, სურდა, დაბრუნებოდა თავის დახვეწილ, უფრო მეტად აბსტრაქტულ კინოსურათებს. შესაძლოა, მისი მომდევნო, სპეცეფექტებით სავსე და გრაფიკულად დატვირთული ნამუშევრები სწორედ ამ შაემოქმედებითო ამბიციების დაკმაყოფილებასაც ემსახურებოდა. მათში არ იქნებოდა დიალოგები, იქნებოდა მხოლოდ მოძრაობა, ფერი და ხმა.

აქედან გაჩნდა იდეა - თავისებურად გაგრძელებულიყო „ამერიკული გრაფიტის“ პერსონაჟების თავგადასავალი. ახალი პროექტის თავდაპირველი სამუშაო სათაური იყო „მეწამული ნისლი“, მაგრამ მერე იდეის ავტორმა იგი შეცვალა და ფილმს დაარქვა „მეტი ამერიკული გრაფიტი“ (1979). ლუკასმა გადაწყვიტა რეჟისორად ბილ ნორტონი აეყვანა, თავად კი სცენარის ავტორისა და აღმასრულებელი პროდიუსერის როლი მოირგო. ფაქტობრივად, ეს იყო მისი მეორე პროდიუსერობა (პირველი იყო - „ვარსკვლავური ომები. ეპიზოდი IV: ახალი იმედი“), რასაც იმდენად კარგად აუღო ალღო, რომ მოღვაწეობის მანძილზე ის უფრო მეტი კინოპროექტის პროდიუსერი იყო, ვიდრე რეჟისორი.

ზემოთ აღნიშნულ კინოსურათში იგივე მსახიობები (რიჩარდ დრეიფუსის გარდა) მონაწილეობდნენ, ვინც ადრე თამაშობდა „ამერიკულ გრაფიტიში“. პირველი ფილმის მსგავსად მისი სიუჟეტიც მრავალწახნაგოვანია და მიჰყვება თითოეულ პერსონაჟს, თუმცა მასში მოქმედება უფრო ნაკლებია, ვიდრე პირველში. ფილმის ეკრანებზე გასვლას არაერთგვაროვანი რეაქციები მოჰყვა. ბევრ კრიტიკოსს არ მოეწონა მისი პათოსი და ისიც, რომ

მის რეჟისორად ვერ იხილა ლუკასი. ჟურნალ "ორანჟ ქოუსთ მეგეზინის" მიმომხილველი უილიამ ვიშერ უმცროსი დაუფარავად წერდა, რომ ამ ნამუშევარს ნამდვილად აკლია ლუკასისეული ჩვეული ჯადოსნურობა, იგი უხეში რეალიზმითაა გაჟღენთილი, მაგრამ ეს მას მთლად არ აუფასურებსო. [24]

ყველასათვის გაუგებარი გახდა ჯორჯის პოზიცია, როცა მან კარგა ხნით უარი თქვა რეჟისურაზე და პროდიუსერისა და სცენარისტის ფუნქციებს უფრო დაეწაფა. ამის დადასტურებაა ის ფაქტი, რომ 1977 წლის შემდეგ, 22 წლის განმავლობაში, მას, როგორც რეჟისორს, ფილმს არ გადაუღია. არადა, მუშაობდა როგორც თავის პროექტებზე, ისე მეგობრების კინოსურათებზეც, რომელთა დიდი ნაწილი საკმაო კომერციული მიღწევებით იყო ყოველთვის გამორჩეული. მათგან აღსანიშნავია, მისი თანამშრომლობა სტივენ სპილბერგთან, აკირა კუროსავასთან, პოლ შრედერთან, ფრენსის ფორდ კოპოლასთან და სხვებთან. იგი აქტიურად პროდიუსერობდა სხვადასხვა სატელევიზიო სერიებზეც და ამ მიმართულებითაც იძენდა მდიდარ გამოცდილებას.

ვინაიდან აუდიტორია მოუთმენლად ელოდა „ვარსკვლავური ომების“ გმირების ახალ კოსმოსურ თავგადასავლებს და ლუკასსაც ძალიან უნდოდა ამ ისტორიის გაგრძელება, 1980 წელს მან, ისევ პროდიუსერისა და სცენარისტის რანგში, გადაიღო მორიგი სერია „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი V – იმპერია საპასუხო დარტყმას აყენებს“ (რეჟ. ირვინ კერშნერი). მას აღფრთოვანებით მიესალმა როჯერ ებერტი, რომელმაც აღიარა, რომ ეს იყო საუკეთესო და ყველაზე პროვოკაციული ფილმი „ვარსკვლავური ომების“ საგიდან. [25]

თუკი წინა სერიაში, ბიუჯეტის სიმწირის გამო, იგრძნობოდა ავტორების მიერ თავიანთი ფანტაზიის არასრულფასოვნად განხორციელება, ამ შემთხვევაში ეს სერია წარმოადგენდა ფერების, სპეცეფექტებისა და თანამედროვე ტექნოლოგიების ვიზუალურ ფეიერვერკს. იგი მაგნიტივით იზიდავდა იმათაც კი, ვინც არ იყო ამ ჟანრის მოყვარული, რამეთუ საკუთარი თვალით ენახათ ლუკასისა და მისი მეგობრების მიერ გამოგონილი სამყაროს ღირსშესანიშნაობები. ამასთანავე, უნდა აღნიშნოს ფილმის მხატვრული ესთეტიკა და ნოვატორული დიზაინის გამოყენებით შექმნილი კოსტიუმები და დეკორაცია. მასში არის ეპიზოდები, რაშიც უბადლო სამონტაჟო სვლებია გამოყენებული, რაშიც პერსონაჟები უზადოდ გამოხატავენ სხვადასხვა ემოციას: განცდას, სინანულს და სიამაყეს. თავისთავად, ფილმის შემქმნელებმა მთავარი აქცენტი გადაიტანეს გამომსახველობით მხარეებზე. პირველ

რიგში, თვალში მოსახვედრია გაუმჯობესებული დეკორაციები, უცნაურია მუსიკა, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე დაბალ ხმაზეა და ამით ხაზგასმულია, რომ ავტორები უპირატესობას უფრო ანიჭებდნენ სპეცეფექტების ხმებს, რითაც მეტად ამძაფრებენ მაყურებელზე გავლენას, მაინც თავის საქმეს აკეთებს ფილმის ერთიანი სტრუქტურის აღქმაში. აუცილებლად გამოსაყოფია მსახიობების (მარკ ჰემილი, კერი ფიშერი, ჰარისონ ფორდი და სხვ.) მუშაობა. ისინი, თითქოსდა, უფრო დახელოვნდნენო, შესანიშნავად ართმევდნენ თავს დავალებებს. მათ შესაშური ოსტატობით განასახიერეს უკვე მაყურებლის საყვარელი გმირები, ხოლო დიდებულმა ბრიტანელმა მსახიობმა – ალეკ გინესმა კვლავაც გაიბრწყინა ბენ ობი-ვან კენობის როლში.

„ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი V – იმპერია საპასუხო დარტყმას აყენებს“ ისეთი ნამუშევარია, რომლის ცქერისას მისი ზემოქმედების ქვეშ ექცევა აუდიტორია. მისი აგებულება წინა სერიასთან შედარებით გართულებულია. მის პერსონაჟებს ელით ახალ-ახალი ფათერაკები, რომლებიც უნდა გადალახონ და ბოლოს, ყველა და ყველაფერი ერთიანდება, თუმცა რჩება ბევრი პასუხგაუცემელი კითხვა, რაც ჯორჯ ლუკასის წინასწარ გათვლილი ხერხია მაყურებლის დასაინტრიგებლად.

ერთ-ერთი მკვლევარი ამ ფილმისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში მიუთითებდა, რომ წლების მანძილზე ამ განელებულა აუდიტორიის ინტერესი მის მიმართ. ეს განაპირობა თავად ამ კინოპროდუქტის მაღალმა მხატვრულმა და ტექნიკურმა ხარისხმა. ამდენად, მთლიანობაში „ვარსკვლავური ომების“ საგა რჩება საუკეთესო სამეცნიერო-ფანტასტიკური ჟანრის ნიმუშად მსოფლიო კინოს ისტორიაში. [26]

წარმოდგენილი ნაშრომის მეორე თავში ვრცლად იყო საუბარი, თუ რაოდენ დიდი წვლილი შეიტანა ჯორჯ ლუკასმა ინდიანა ჯონსის პერსონაჟის გამოგონებასა და მისი კინემატოგრაფიული თავგადასავლების შექმნაში. იგი არა მარტო სცენარის ავტორი იყო ამ პროექტში, არამედ პროდიუსერიც და მას ეკუთვნის მოქნილი გადაღების პროცესების დაგეგმვა-განხორციელება. ამიტომაც იყო „დაკარგული კიდობნის გამტაცებლები“ და სხვა ფილმები როგორც სპილბერგის, ისე ლუკასის მორიგი ტრიუმფი. თანაც ამ ფილმებს „ვარსკვლავურ ომებზე“ უფრო სწრაფად იღებდნენ. იმხანად წერდა სცენარისტი და რეჟისორი ფრენკ დერაბონტი ლუკასზე, რომ მისი სურვილია ჩამოაყალიბოს საგანმანათლებლო შოუ, რომელიც საბოლოო სახეს შეიძენს არა როგორც საგანმანათლებლო, არამედ როგორც

გასართობი“. [27]

სწორედ იმ პერიოდში გადაწყვიტა ლუკასმა თავისი კინოკომპანიის - „ლუკასფილმის“ ერთ-ერთი განყოფილების, ანიმაციური სტუდიის - „პიქსარის“ მართვა. ეს განყოფილება კომპიუტერის მეშვეობით აკეთებდა პერსონაჟებს. აღსანიშნავია, რომ „პიქსარი“ რამდენიმე წელიწადში მიჰყიდეს სტივ ჯობსის კომპანია „ეფლს“, სადაც მის საქმიანობას კიდევ უფრო მეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდნენ და მომდევნო ათწლეულებში გადაიღეს ბევრი საინტერესო ანიმაციური, დღეს ძალზე პოპულარული კინოსურათი, მათ შორის, „სათამაშოების ამბავი“, „მონსტრების კორპორაცია“ და ა. შ.

1980 წელს „ლუკასფილმში“ შეიმუშავეს არახაზური ვიდეომონტაჟის სისტემა, რომლის მეშვეობითაც სამონტაჟო პროცესის დროს ხდებოდა მასალის დანაწევრება და ასლგადაღება ისე, როგორც ამას ვაკეთებთ ყოველდღე პერსონალური კომპიუტერით. თანდათან სხვა რეჟისორებმაც დაიწყეს ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით მუშაობა. ლუკასისა და მრავალი მისი კოლეგის დამსახურებით კინოსარეჟისორო სკოლებისადმი ინტერესი გაიზარდა, მათ მიერ ციფრული ტექნოლოგიის გამოყენებამ კი პოპულარული გახადა ხალხში საოჯახო ფილმების გადაღება. სწორედ ლუკასის გამოისობითაა, რომ დღევანდელ დღეს აღარ დგება ეჭვქვეშ ციფრული კინოს აქტუალობის საკითხი. რევოლუციურმა სიტუაციამ კინოს გადაღება უფრო დემოკრატიული გახადა. ის მჭიდროდ უკავშირდება ლუკასის მრავალწლიან ძალისხმევას დამოუკიდებლობის დასამკვიდრებლად.

1983 წელს ალენ ჰერმეცისთვის მიცემულ ინტერვიუში ლუკასი მეტად პოზიტიურად საუბრობდა ციფრული ტექნოლოგიების შესახებ, როგორც ფილმების გადაღების შესაძლებლობაზე რეგიონებში და ამით ამტკიცებდა აღნიშნული ტექნოლოგიების ახალ, უცილობელ უპირატესობას: „კინოსურათის შესაქმნელად აუცილებელი აღარ არის ჰოლივუდში ან თუნდაც დიდ ქალაქში ყოფნა საჭირო აპარატურის მისაღებად, გადაღებების საწარმოებლად და საბოლოოდ ფილმის დასასრულებლად“. [28] მართლაც, იმ ხანებიდან მოყოლებული არა მარტო იგი, არამედ ბევრი სხვა მისი კოლეგა ნელ-ნელა გადაერთო ამ ტექნოლოგიებზე და ამით სრულიად სხვა განზომილებაში გადაიყვანეს ტრადიციული ამერიკული კინო (ბუნებრივია, ამას არ აჰყვა კინემატოგრაფისტების ნაწილი), რასაც არაერთი მიმდევარი გამოუჩნდა საზღვარგარეთაც. ლუკასს ყოველთვის ეამაყება, რომ იგი ამ მოძრაობის სათავეებთან იდგა და ეს გახდა მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის უმთავრესი მიმართულება,

რომელიც სულ უფრო და უფრო იკრებდა ძალებს, სულ უფრო და უფრო ვითარდებოდა და ახალ-ახალი ნიმუშებით აოცებდა მნახველს.

ჯორჯის საპროდიუსერო საქმიანობა ხშირად უკავშირდებოდა საბავშვო და საყმაწვილო კინოსურათებს. ამასთან დაკავშირებით იგი ბევრს საუბრობდა ემოციურ ინტელექტზე როგორც ინტერვიუებში, ისე სხვადასხვა შეხვედრაზე. ის ამას პრაქტიკულადაც ახორციელებდა და ამ უნარის შემდგომი განვითარება მისი კინემატოგრაფიული მოღვაწეობის ერთ-ერთი ძლიერი მოტივს წარმოადგენდა. მას სჯეროდა, რომ თავისი მიდრეკილებით ისეთი კინოთავგადასავლებისაკენ, რომლებიც პოზიტივს ამკვიდრებდნენ, აუცილებლად გაამართლებდა და სასურველ შედეგს მოიტანდა. ეს პოზიცია დასაბამს იღებდა ჯერ კიდევ „ამერიკული გრაფიტიდან“, როცა მაყურებელი ლუკასს წერდა, რომ ის ფილმის დასასრულისაკენ გაცილებით უკეთ გრძნობდა თავს და ამით ძალიან ემადლიერებოდნენ რეჟისორს. ჯორჯი სწორედ მაშინ დარწმუნდა, თუ რაოდენ დიდი პოტენციალი გააჩნდა კინოს ადამიანზე პოზიტიური ზეგავლენის მოსახდენად. „ვარსკვლავური ომების“ პირველივე სერიებში კვლავაც გამოჩნდა მისი სწრაფვა, რომ ეს უნარი კიდევ უფრო გაეღვივებინა. ყოველივე ზემოთ თქმული შესანიშნავად აღწერა ფსიქოლოგმა დენიელ გოლმენმა წიგნში „ემოციური ინტელექტი“ [29] და მეცნიერულად დაადასტურა უკვე სახელოვანი კინემატოგრაფისტის წიაღსვლები.

აუდიტორიაში არნახული პოპულარობით სარგებლობდა „ვარსკვლავთა ომები“. მას განსაკუთრებით ეტანებოდნენ ბავშვები და ყმაწვილები, რამეთუ მობეზრებული ჰქონდათ ჰოლივუდის სხვა, ისეთი ერთფეროვანი პროდუქცია, რომელიც მათზე კი იყო გათვლილი, მაგრამ ვერაფრით აკმაყოფილებდა მოთხოვნებს. წამყვანი ჰოლივუდური კინოკომპანიები ძალისხმევას არ იშურებდნენ მდგომარეობის გამოსასწორებლად, მაგრამ ამაოდ. თანაც ლუკასის კინოქმნილებებს ვერანაირად ვერ მოუძებნეს საკონკურენციო თემატიკა, რომ მისი პოპულარობა როგორმე დაეჩრდილათ.

ასეთ ზოგად ფონზე ჯორჯ ლუკასმა და მისმა გუნდმა გამოუშვა „ვარსკვლავური ომების“ მორიგი სერია - „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი VI - ჯედაის დაბრუნება“ (1983). რეჟისორად დაინიშნა რიჩარდ მარქუანდი, ხოლო ლუკასმა ისევ სცენარის თანაავტორობა და აღმასრულებელი პროდიუსერის ფუნქცია იტვირთა. ამასთანავე, მან შემოიტანა ახალი ტერმინი – ჯედაი, როგორც რაინდთა ორდენის საერთო სახელწოდება და მისი თითოეული

წარმომადგენლის ტიტული. ამაში ნათლად გამოჩნდა ლუკასის პატივისცემა ტრადიციული იაპონური კინემატოგრაფისადმი, ვინაიდან ჯიდაიგეკი (ანუ ჯედაიგეკი) იაპონური კინოს ერთ-ერთი უძველესი და უპირველესი ჟანრია. ესაა ფილმები ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებზე, სამურაებზე. ამდენად, ლუკასის ჯედაები არიან მომავლის თავისებური სამურაები, ღირსების კოდექსით რომ ცხოვრობენ და კეთილშობილურ მიზნებს ემსახურებიან. ამ სერიამ, სადაც კიდევ ერთხელ შეიქმნა ზღაპრული სამყარო, მაყურებელს გაუჩინა წარმოსახვით სამყაროში მოგზაურობის სურვილი. მისი მაღალმხატვრული გამომსახველობა, თხრობის სტილი და გამოგონილი პერსონაჟები კვლავაც აჯადოებდნენ აუდიტორიას. ეს პერსონაჟები გაკეთდა სხვადასხვა ცხოველის, ადამიანისა თუ ნივთის ერთმანეთთან მიმსგავსებით. ლუკასის ცხოველმა ინტერესმა ანთროპოლოგიისადმი აქაც იჩინა თავი.

ფანტასტიკურ ჟანრში მომუშავე სხვა კინემატოგრაფისტებისაგან განსხვავებით ლუკასი არასოდეს ხარჯავდა დროს ფილმის შესავალისათვის, რაც გამოიხატება მაყურებლისათვის მთავარი გმირების გაცნობაში. ასე იყო ამ შემთხვევაშიც - „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი VI - ჯედაის დაბრუნება“ ამით ქმნიდა ვიზუალურ სიმდიდრეს. მისი ავტორები უპირატეოსბას ანიჭებდნენ ფილმის დოკუმენტალურად აღქმის პრინციპს. განსხვავებული იყო კინოკამერის მოძრაობაც. ის სუბიექტურია და ისე აღბეჭდავს ყველაფერს ფირზე, გეგონება შემთხვევით სცენებს აფიქსირებსო. არადა, ლუკასისათვის არანაირი შემთხვევითობა არ არსებობდა. ის ზუსტად აღწევდა წინასწარ დასახულ მიზანს და შედეგიც გამაოგნებელი ჰქონდა – ფილმმა უდიდესი შემოსავალი მოიტანა, მან მისი იდეის ავტორს უფრო მეტი თავისუფლება მიანიჭა, შეცვალა და გაამრავალფეროვნა მისი შემოქმედებითი თავისებურებები, ინტერესები, ტენდენციები. თავად ჯორჯი გაკვირვებული დარჩა აღნიშნული სერიის მართლაცდა ფანტასტიკური პოპულარობით, რამაც მომავლის უფრო მეტი რწმენა გაუჩინა. [30]

ლუკასის ფილმების ყურებისას მეტად საყურადღებოა მისი, როგორც ფილმის მემონტაჟის გამოცდილების ხილვა და შეგრძნება. მაშინ, როდესაც სპილბერგი და სკორსეზი მოძრავი კამერის საშუალებით ცდილობენ ძირითადი სტრუქტურის აგებას, ლუკასის კამერა „გაშეშებულია“ და ის არ არის მთავარი მოქმედი. ლუკასისთვის ენერგია იქმნება მონტაჟის საშუალებით. სწორედ ამაშია მისი განსხვავებული პოზიცია მეგობრების ნამუშევრებისაგან. ამას გარდა, მისი ფილმები ძლიერი ქალებითაა სავსე და მის მიერ შექმნილ სამყაროში ყველაფერი მოძრაობაშია. მათში სიმშვიდე დიდხანს არ გრძელდება. მთავარი გმირების

სიძლიერე ნაწილობრივ განპირობებულია მათი დაჯახებით ქაოსისა და ენერგიის ნაზავთან. ისინი ბოლომდე ებრძვიან ბოროტებას და ცდილობენ გალაქტიკის გადარჩენას. ერთი სიტყვით, ასეთი დადებითი პერსონაჟები, რომლებიც ზოგადად სახასიათოა ჰოლივუდური კინოსთვის, ამჯერად გამოჩნდნენ ამ ეპიკურ-სათავგადასავლო სერიაში, მომავლის გამოგონილ და ზღაპრულ სამყაროს რომ ასახავს.

„ვარსკვლავური ომების“ სერიებს ბევრი საინტერესო სტატია და ნაშრომი მიეძღვნა. რა თქმა უნდა, მათი ავტორების აბსოლუტური უმრავლესობა იზიარებდა მაყურებლის უდიდეს მოწონებას და იკვლევდა ამ სერიებს სხვადასხვა კუთხით. ისინი ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალებსაც კი აანალიზებდნენ, მსჯელობდნენ და კამათობდნენ. განსხვავებული ნაშრომი „ვარსკვლავური ომები. ანოტირებული კინოსცენარები“ დაწერა მკვლევარმა ლორენ ბუზეროთ. მასში შევიდა არა მარტო აღნიშნული სერიების სრული კინოსცენარები, არამედ ჯორჯ ლუკასისა და მისი თანამოაზრეებისა და გადამღები ჯგუფის წევრების: რალფ მაკორის, ჯო ჯონსონის, ირვინ კერშნერის, ლორენს კაზდანისა და სხვათა ინტერვიუები, რომლებშიც რესპონდენტები ყვებოდნენ, თუ როგორ მუშაობდნენ ამ ფილმებზე, რა სირთულეების წინაშე უწევდათ ყოფნა, როგორ წყვეტდნენ მათ და ა. შ. [31]

უნდა ითქვას, რომ ერთი კინემატოგრაფისტის პირობაზე ჯორჯ ლუკასმა ბევრი სიუჟეტი ან პირდაპირ კინოსცენარი დაწერა. ცალკეული მკვლევარები იმასაც კი იკვლევდნენ, როგორ იბადებოდნენ, ქრებოდნენ და ისევ ბრუნდებოდნენ ესა თუ ის იდეები ამ კაცის დრამატურგიულ შემოქმედებაში არსებული ლიტერატურის, ძველი ფილმების სინთეზის, პოპულარული კომიქსების გადახალისების შედეგად. მართლაც საინტერესოა მისი მოსაზრებები ე. წ. „შემოქმედებითი წვის“ ეტაპებზე, როდესაც გებულობ, რომ „ვარსკვლავური ომების“ მავანი ეპიზოდი ასე და ამგვარად უნდა გადაეღოთ, რომ გმირები ისეთები არ უნდა ყოფილიყვნენ, როგორებიც არიან ფილმში (მაგ. ლუკი და ლეია დაბალ მსახიობებს უნდა ეთამაშათ), რომ ბენ ობი-ვან კენობის როლისათვის თავდაპირველად მოაზრებული ყოფილა სახელოვანი იაპონელი კინომსახიობი ტოშირო მიფუნე და სხვ. როგორც ირკვევა, ლუკასს აურაცხელი მასალა ჰქონდა დაგროვებული ამ სერიებისათვის, ამიტომაც არჩია მან ეს მასალა ნაწილებად დაეყო და ისე გადაეღო.

1983 წლის შემდგომ ჯორჯი ყველაფერზე მუშაობდა გარდა „ვარსკვლავური ომებისა“, თუმცა გულშემატკივრებს იმით ამხნევებდა, რომ პირდებოდა, ოდესმე მაინც მიუბრუნდე -

ბოდა ამ თავგადასავლებს. ეს „ოდესმე“ 16 წელიწადს გაგრძელდა.

მომდევნო წელს, როდესაც კინოკომპანია „ლუკასფილმმა“ გამოუშვა „ინდიანა ჯონსი და ბედისწერის ტაძარი“, ჯორჯის ჩანაფიქრით, ის უნდა გაცილებით კონტრასტული უნდა ყოფილიყო ინდიანა ჯონსის წინა სერიასთან შედარებით, მაგრამ ეს სერია ზედმეტი საერთო ენერგიულობისა და სხვა პრობლემების გამო ძლიერ გააკრიტიკეს სპეციალისტებმა, [32] რის გამოც ლუკასს მოუწია რაღაცების გადახედვა და სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილის ბრძოლების მომავალი ვერსიებისათვის ამ შენიშვნების გათვალისწინებაც. იგი მიხვდა, რომ ასეთი სტილით არც ამ და არც სხვა სერიების გაგრძელება აღარ შეიძლებოდა და საჭირო იყო მათთვის ახლებური სულის შთაბერვა, რათა ამას კომერციულ საკითხებზეც ემოქმედა და მხატვრულ დონეზეც, რაც აგრერიგად აუცილებელი იყო თითოეული დიდბიუჯეტიანი კინოსურათისათვის, რომელსაც ის აწი მოკიდებდა ხელს.

იმჟამად ჯორჯი მთლიანად დაკავდა საპროდიუსერო საქმით. მალე ეკრანებზე გამოვიდა მისი და ფრენსის ფორდ კოპოლას კიდევ ერთი კინოპროექტი, პოლ შრედერის ჩინებული ფილმი „მიშიმა: ცხოვრება ოთხ ნაწილში“ (1985), რომელიც წარმოადგენდა ამერიკულ-იაპონურ ერთობლივ ნამუშევარს ცნობილი იაპონელი მწერლის – იუკიო მიშიმას ამაღელვებელ ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე. მას ქმნიდა, რამდენიმე კინოკომპანია, მათ შორის „ზოიტროპი“, „ფილმლინკი“ და „ლუკასფილმი“.

მიშიმა იყო ადამიანი, რომელსაც იაპონიისათვის უნდოდა შეეხსენებინა მისი მემკვიდრეობის შესახებ, რადგან ის ხედავდა, თუ როგორ იცვლებოდა მშობლიური, იაპონური სამყარო დასავლური კაპიტალისტური სულის ზეგავლენით. ეს ფილმი გამოდგა ძალიან შთამბეჭდავი, რასაც განსაკუთრებით ამძაფრებდა მიშიმას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი დრამატული მომენტები. ჯორჯ ლუკასის აღმოსავლური კულტურისადმი სიყვარული და მისი შერწყმა დასავლურ ნარატივთან წინ უსწრებდა დროს და ინტერესს აღვივებდა ტაივანური, ჩინური და იაპონური კინოსადმი.

ამის მერე, ერთხანს, ჯორჯი კინოში არ გამოჩენილა, დაკავებული იყო საგანმანათლებლო საქმიანობით და ცდილობდა ამ სფეროსადმი საზოგადოების ყურადღება უფრო მეტად მიეპყრო. სწორედ ეს საქმიანობა გახდა დღეს არსებული ჯორჯ ლუკასის საგანმანათლებლო ფონდის ბაზისი. ამ ორგანიზაციას ფართო ქსელი აქვს და დიდი წარმატებით ფუნქციონირებს.

ბუნებრივია, რომ ლუკასს, როგორც პროდიუსერს ყველა კინოპროექტი ერთნაირად მომგებიანიცა და მაღალმხატვრული დონისა ვერ ექნებოდა. ამის კარგი მაგალითია ფილმი „უილოუ“ (1988, რეჟ. რონ ჰაუარდი), რომელსაც საკმაოდ ცუდი გამოხმაურებები მოჰყვა, თანაც წამყვანი კრიტიკოსების მხრიდან. როჯერ ებერტმა მკაცრად გაილაშქრა მის წინააღმდეგ და მიუთითა, რომ „ამ ფილმში არ შეიძლება არსებობდეს სასპენსი, ყველა პერსონაჟი ხელოვნურია და სხვა ფილმებიდან არის ინსპირირებული“. [33] ხელოვნურობაზე გაამახვილა ყურადღება პოლინ კეილმაც, რომელმაც აღნიშნა, რომ „ფილმი ქმნის ასოციაციას - თითქოს მოხვდით მეტაფორულ სამყაროში“. [34]

საქმე იმაშია, რომ ეს პროექტი ჯერ კიდევ 70-იან წლებში დაიწერა და დაიგეგმა და იგი „ვარსკვლავური ომების“ დიდი სცენარის ერთ-ერთ ვარიაციას წარმოადგენს. ლუკასს ძალიან უნდოდა, შეეძინა უფლება ამჟამად ერთობ გახმაურებულ რომანზე - „ბეჭდების მბრძანებელი“ და რადგანაც ეს ვერ მოახერხა, უილოუს თავგადასავალი მას დაუახლოვა. ბევრი წვალების შედეგად მან გააკეთა კინოსურათი, თუმცა ამ უკანასკნელმა ვერ ივარგა და ბევრი უსიამოვნება მოუტანა შემქმნელებს. ამგვარი მწარე გაკვეთილები ყოველთვის საჭიროა და დიდად წაადგება ხოლმე მავან ნიჭიერ კინემატოგრაფისტს, რომელიც უსათუოდ ითვალისწინებს მათ ახალი შემოქმედებითი წარმატებების მისაღწევად.

ამასობაში, ისე კოპოლამ უხმო ჯორჯს მორიგ კინოპროექტზე „ტაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“ (1988). მასში გადმოცემულ ამბავში, გადატანითი მნიშვნელობით, ჩაიდო ორივე მათგანის განუხორციელებელი სურვილი – კომპანია „ზოიტროპში“ დამოუკიდებელი რეჟისორების მოღვაწეობა. ლუკასის, როგორც აღმასრულებელი პროდიუსერის მთავარი ამოცანა იყო კოლეგა და მეგობარი რეჟისორი დაერწმუნებინა, რომ ამ ფილმით მაყურებლის ფოკუსირება მოეხდინა მთავარ გმირზე, რომელიც ინდივიდუალური აზრის მქონე პიროვნებაა და ცდილობს საზოგადოებაში თავის დამკვიდრებას. ფილმი ეკრანებზე როცა გავიდა, მას დიდი აჟიოტაჟი არ გამოუწვევია, თუმცა გარკვეული დროის შემდეგ ის შეაფასეს, როგორც 80-იანი წლების ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა მას კოპოლას ჩავარდნაც კი უწოდა, რაზეც „ვოშინგტონ პოსტის“ მიმომხილველი რიტა კემპლი პასუხობდა, რომ „კოპოლას ჩავარდნები ხშირად უფრო საინტერესოა, ვიდრე სხვა რეჟისორთა საუკეთესო ნამუშევრები.“ [35]

ამ ბიოგრაფიულ ფილმში მრავლადაა საინტერესო პერსონაჟები, რომლებიც 40-იანი

წლების ბრჭყვიალა და პოლირებულ რეკლამას გვახსენებენ. თავად ტაკერი კლასიკური ლუკასისეული პერსონაჟია, რომელმაც 40–იან წლებში შექმნა მანქანა, რომლითაც სერიოზული კონკურენცია გაუწია იმ დროს ამერიკის შეერთებულ შტატებში არსებულ, სამ ყველაზე დიდ საავტომობილო კომპანიას. კინოსურათში მოთხრობილია ადამიანზე, რომელმაც მთელი სისტემა დაამარცხა. ის არის პიროვნება, რომელიც მიისწრაფვის სიახლისა და პროგრესისკენ. მას მენტორიც ჰყავს ბიძამისის სახით. ეს კინონაწარმოები სანახაობრივი და კრეატული, მთლიანობაში კი წარმოადგენს იმ პერიოდისთვის ახალ რეჟისორულ მიგნებას. მისი ოპერატორი იყო უკვე სახელგანთქმული იტალიელი ვიტორიო სტორარო, რომელმაც შეძლო მთელი სიმძაფრის ასახვა ფირზე, ამის გვერდით ასევე აღსანიშნავია ჯო ჯექსონის ბრწყინვალე მონტაჟი.

„ტაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“ გარკვეულწილად ლუკასისა და კოპოლას ავტობიოგრაფიული ნამუშევარიცაა და სამწუხაროა, რომ დღეს იგი თითქმის მივიწყებულია. მასში ნათლად ჩანს ლუკასის პოზიცია და ხედვები, რაც მთლიანობაში მთელ მის შემოქმედებას მიჰყვება. ის ემხრობოდა სწორედ ასეთი კინოსურათების შექმნის პოლიტიკას, ვინაიდან ისინი დაეხმარებოდნენ მასა და მის მეგობრებს ოსტატობის დახვეწაში. ჯორჯი მათ „ანდერგრაუნდის“ („მიწისქვეშეთის“) ფილმების კატეგორიას მიაკუთვნებდა.

მას შემდეგ, რაც 70-იან წლებში უზარმაზარი მოგება მოჰქონდათ არა მარტო „კინოვარსკვლავებს“, არამედ ახალი თაობის კინორეჟისორებსაც, ჰოლივუდმა ფართოდ გაუღო ამ უკანასკნელებს კარი, რათა მათ ეწარმოებინათ საავტორო კინოპროდუქციაც, შეექმნათ საკუთარი კინოწარმოებითი კომპანიები და თავადაც ყოფილიყვნენ პროდიუსერები. აქაც იკითხებოდა 30-იანი წლების გამოძახილი, ანუ სხვანაირი დამოკიდებულება ახალბედა რეჟისორების მიმართ მათი მატერიალური და შემოქმედებითი წახალისების მიზნით. იქამდე, როდესაც წინა დეკადაში დამწყები კინორეჟისორები ქმნიდნენ ელიტარული კინოს მოდელებს, დამოუკიდებლობა მათ ესმოდათ, როგორც არსებობა ჰოლივუდური სისტემის გარეთ, ჰოლივუდის წესების დაუმორჩილებლობა და თავისი შემოქმედებითი მიზნების განხორციელება მცირე ბიუჯეტისა და სამაგიეროდ, მეტი თავისუფლების პირობებში. ამასთან დაკავშირებით, ჯორჯ ლუკასი, რომელიც წარმატებით ითავსებდა რეჟისორისა და პროდიუსერის პროფესიებს, ემხრობოდა იმას, რომ დამოუკიდებელ კინოს შეუძლია თანაბრად იყოს წარმატებული საფესტივალო და კომერციული კუთხეებით. მართლაც, სწორედ მაშინ

განისაზღვრა კინოსანახაობის შექმნის ორი უნივერსალური მიმართულება: საავტორო და კომერციული. ლუკასი თავს მიაკუთვნებდა კინოს საავტორო მიმართულებას.

ზუსტად 70-იან წლებში, ასპარეზზე საავტორო კინოს მკვეთრად წარმოჩენასთან ერთად ტრანსფორმაცია განიცადა ჟანრმა - „კატასტროფათა ფილმმა“. იგი ძალიან სიცოცხლიუნარიანი აღმოჩნდა იმდროინდელ პირობებში. განსაკუთრებული ფილმი ამ მხრივ იყო „აეროპორტი“ (1970, რეჟ. ჯორჯ სიტონი), არტურ ჰეილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით გადაღებული, საოცარი სანახაობა, რომელსაც ამერიკელმა კრიტიკოსებმა უმაღლესი შეფასება მისცეს და რომელსაც ჟანრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში უწოდეს. [36] აღნიშნული ჟანრის ევოლუციით ბევრი კინემატოგრაფისტი დაინტერესდა, მათ შორის ჯორჯ ლუკასიც, რომელმაც თავის არსენალში გადაიღო მისი ელემენტები და კიდევ უფრო გაამდიდრა, რაც კარგად გამოჩნდა ან მისი უშუალო რეჟისორობით, ან პროდიუსერობით შექმნილ ფილმებში. ამან ხელი შეუწყო ლუკასის თხრობის სტილის შემდგომ დახვეწასაც. მან შესაშურად ჩამოაყალიბა ერთობ რთული კინოენა, ისწავლა, როგორ გაეშალა სიუჟეტი, როგორ შემოეყვანა ახალ-ახალი გმირები და თითოეული მათგანისათვის რა დატვირთვა მიეცა და ა. შ. ყოველივე ამის გამოყენებით ლუკასმა ძალზე ფართო აუდიტორია დააინტერესა და მის ფილმებს ყველაზე ნაკლებად შეეხო ასაკობრივი შეზღუდვები. ამას გარდა, ლუკასის ყოველი ახალი კინოსურათი აშკარად მიუთითებდა მისი ავტორის დაუცხრომელ მისწრაფებაზე, რომ რაც შეიძლება მეტი ტექნოლოგიური სიახლე ეჩვენებინა და ამით მოეწონებინა თავი. ამან, რა თქმა უნდა, მისი ყველა ნამუშევარი თავისებურ კინოატრაქციონად აქცია.

ლუკასისათვის უდიდესი მოგება მოიტანა „ბრენდმა“, რომლის უცილობელი უპირატესობა თავის დროზე განჭვრიტა მან ფილმში "ვარსკვლავური ომები“. ჯორჯმა კარდინალურად შეცვალა შეხედულება ამერიკულ კინოინდუსტრიაზე და კინოს შემოსავლის დამატებითი კომპონენტი შემატა. რასაკვირველია, მოგება იზრდება, თუკი კინოსურათში გამოყენებულია "ბრენდი", რომლის შექმნაც წარმოადგენს „ბლოკბასტერის“ წარმოების საწყისს წერტილს, ხოლო თვითონ ფილმი იქცევა მომხმარებელზე ძლიერი მულტიმედიური შეტევის საშუალებად. როჯერ ებერტი ლუკასის ამ ნიჭზე წერდა: რომ მისი ფილმები განსხვავებულია, სიმბოლოებით არის დატვირთული და ეს ახდენს გმირის დამატებით იდენტიფიცირებას, რაც საბოლოოდ ისახება "ბრენდის" დაბადებაშიო. [37]

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 პროდუქტიულია სამეცნიერო-ფანტასტიკისა და ფენტეზის ჟანრებში. ნებისმიერი ანიმაციური ფილმი საკუთარ თავში ატარებს "ბრენდის“ ცნებას, რომელიც ასოცირდებოდა უოლტ დიზნის ნამუშევრებთან და ა. შ. მხატვრულ ფილმებში სუპერბრენდად შეიძლება დასახელდეს სწორედ ჯორჯ ლუკასის „ვარსკვლავური ომები“. მან მოიტანა ალტერნატიული მოგების მიღების გაზრდის შესაძლებლობა „ბრენდის“ გამოყენებით მულტიმედიურ ერთიან სივრცეში. კინოსურათისაგან დამოუკიდებლად „ვარსკვლავური ომები“, პრაქტიკულად, დიდი ხანია არსებობს და ამ თემის ირგვლივ ავტონომიურად ქმნის სხვადასხვა გამოყენებითსა და გასართობ ნივთს: წიგნებს, სათამაშოებს, კომპიუტერულ თამაშებს და სხვ.

აქედან გამომდინარე, ნათელია „ბრენდსა“ და რეკლამას შორის მჭიდრო კავშირი, როგორც ვიზუალური პროდუქტის მაყურებელთა მრავალმილიონიან მასებში გავრცელების მისაღები და ხელსაყრელი საშუალება, ფილმთან ერთად ან მის გარეშეც. თუმცა ლუკასის მიერ წარმოებული სარეკლამო კამპანია მხოლოდ "ბრენდის" დემონსტრირებით, სხვადასხვა რაკურსით აფეთქებების ჩვენებით და კომპიუტერული თოჯინების გაცოცხლებით არ შემოიფარგლება. ის თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებს ყველა კომპონენტს, რომელმაც უნდა გაამართლოს აუდიტორიის მოლოდინი. ესეც წლების განმავლობაში მან ოსტატურად დახვეწა და სასურველ კონდიციებამდე აიყვანა.

ლუკასის მიერ კინოში მაღალი ტექნოლოგიების განვითარებამ შეცვალა „ბლოკბასტერების“ წარმოების ჩვეული სისტემა. ჯორჯის დანახარჯები კომპიუტერულ სპეცეფექტებზე იმდენად დიდი იყო, რომ ხელს უშლიდა მასაც და სხვა მის კოლეგა პროდიუსერებს „კინოვარსკვლავების“ ამა თუ იმ კინოპროექტში მიწვევაში. ერთ-ერთი პირველი ნაბიჯი ამ მიმართულებით სწორედ ლუკასმა გადადგა, როდესაც, ფაქტობრივად, „კინოვარსკვლავების“ გარეშე გადაიღო „ვარსკვლავური ომების“ პირველი სერია. ეს საკითხი კარგად დაამუშავეს კინოს თეორეტიკოსებმა და ჯორჯის ნოვატორულ მიღწევებს შესაბამისი აღიარება შეაგებეს. ერთი მათგანი ამტკიცებდა, რომ „ვარსკვლავური ომები“ კულტურული რევოლუციაა და ლუკასმა სპეცეფექტები მჭიდროდ დაუკავშირა „ბლოკბასტერებსო". [38]

თუკი თვალს გადავავლებთ ამერიკულ კინოგაქირავებაში ყველა დროის ყველაზე

მომგებიანი კინოსურათების სიას, აღმოვაჩენთ, რომ პირველი ათი ნამუშევარი შეიძლება მიეკუთვნოს ისეთ ნაწარმოებებს, სადაც მთავარ „ბრენდად“ არ არიან წარმოდგენილი „კინოვარსკვლავები“. უდავოა, რომ ნებისმიერ ფილმს შეუძლია ისარგებლოს მარკეტინგის უზღვავი შესაძლებლობებით და უფრო ფასეული გახადოს შემოსავალი არა მარტო პირდაპირი მოგებიდან. მათთან დაკავშირებული ნივთების წარმოება დღეს მულტიმილიარდიან მიმართულებას წარმოადგენს, თუმცა ადრე ყოველთვის ასე არ იყო. ამას მოწმობს თავად ლუკასის თავგადასავალიც, რომელიც ითვლება ერთ-ერთ თვალსაჩინოებად.

როდესაც უკვე აღიარებულმა კინორეჟისორმა ლუკასმა ხელშეკრულება დადო კინოკომპანია „20 სენთიური-ფოქსთან“ „ვარსკვლავური ომების“ გადასაღებად, მისმა იურისტმა – ტომ პოლოკმა, ერთ-ერთი გავლენიანი კომპანიის პარტნიორმა, რომელიც მოგვიანებით „იუნივერსალში“ აღმოჩნდა სარფიან თანამდებობაზე, დაიჟინა, რომ კინოკომპანიას უარი ეთქვა კინოსურათის თანმდევი საგნების (მერჩენდაიზინგი) ყველა უფლებაზე. იმხანად ეს არც არაფრად ღირდა და „20 სენთიური-ფოქსმა“ იგი უყოყმანოდ გადასცა ჯორჯს, რომ „ვარსკვლავური ომების“ მერჩენდაიზინგიდან შემოსული თანხის 60 პროცენტი სრულად უნდა მიეღო რეჟისორს ორი წლის განმავლობაში. ამან ლუკასი ძალიან მდიდარ ადამიანად აქცია, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ლუკასის, ერთი შეხედვით, რბილი და თავშეკავებული იმიჯი სინამდვილეში ცინიკურია და მხოლოდ ფილმების კომერციული წარმატების მამოძრავებელი. როგორც თავად ჯორჯი ამბობს, მერჩენდაიზინგი მისთვის საჭიროა მხოლოდ მისი „კამპანიის“ (იგულისხმება სწორედ „ვარსკვლავური ომები“) ხელშეწყობისთვის.[39]

ჰოლივუდისათვის არ არსებობს ერთჯერადი მოგება. ის მუდმივად მუშაობს ამერიკული კინოს იმიჯის მაჩვენებელის გაზრდაზე. ლუკასმა თავიდანვე დროულად და ზუსტად განსაზღვრა, რომ ცვალებადი კინობაზრის კონიუნქტურაში საპატიო ადგილის შესანარჩუნებლად აუცილებელი პირობები იყო - განსხვავებულობა და ორიგინალურობა. ამდენად, მან საკუთარი ხარისხის ისეთი მაჩვენებელი შექმნა, რომ არა მარტო შეინარჩუნა ადგილი ზემოთ აღნიშნულ კინობაზარზე, არამედ სამუდამოდ დაიმკვიდრა. ის შესანიშნავად უწყოდა, რომ შეუძლებელი იყო მისთვის, როგორც ერთი კონკრეტული კინემატოგრაფისტისათვის, მუდმივად და მხოლოდ მაღალი დონის კინოპროდუქციის გაკეთება. ასეთ სიტუაციაში მას კარგად ორგანიზებული დისტრიბუციის იმედიც ჰქონდა.

თანაც დისტრიბუცია ჰოლივუდურ მკაცრად გაწერილ სისტემაში ყოველთვის მყარად იყო და არის საფუძვლიანად სტრუქტურირებული.

მას შემდეგ, რაც „ვარსკვლავური ომების“ მერჩენდაიზინგის სწორად გათვლილ პოლიტიკას ლუკასისათვის ფანტასტიკური შემოსავლები მოჰყვა, „20 სენთიური-ფოქსის“ მაშინდელმა აღმასრულებელმა დირექტორმა, მარკ პივესმა განაცხადა: "ლუკასმა გააკეთა „ვარსკვლავური ომებისთვის“ სათამაშოები. ის კინოზე უფრო მეტად მნიშვნელოვან რამეს ქმნის", [40] ხოლო ჟურნალ „ვერაიეთის“ რედაქტორმა, პიტერ ბართიმ მეტად შორსმჭვრეტელური კომენტარი დაურთო ამას: „მიუხედავად დიდი წარმატებისა, ლუკასთან ყოველი მორიგი შეხვედრა იგივეა, რაც თითქოს ხვდებოდე პატარა ქალაქის ბანკის თანამშრომელს, რომლის ფულიც გმართებს. ის გამორჩეულად ზრდილობიანი და ამავდროულად თავშეკავებულია, თითქოს ერიდება უხერხულ შეკითხვებს. შესაძლოა, ეს შეკითხვა ეხებოდეს კრედიტსაც, მთლიანობაში ყველაფერმა ზემოთ ნახსენებმა შეიძლება დაარღვიოს მისი ხელშეუხებლობა.“ [41]

ჯორჯ ლუკასი მეტად განსხვავებულია თავისი კინემატოგრაფიული თანამოძმეებისაგან. ის ნაკლებად ეწევა საკუთარი თავის რეკლამირებას, რითაც განსხვავდება შოუ-ბიზნესის ყველა სხვა წარმომადგენლისაგან. რეჟისორი ნაკლებად ეხმაურება მასობრივ საინფორმაციო წყაროებს (განსაკუთრებით თავს იკავებდა 1980 წლიდან 1990 წლამდე). ამ ხნის განმავლობაში იგი თავის კარიერაზე საუბრობდა მხოლოდ ორიოდე გამოცემასთან და ეს ინტერვიუები, როგორც წესი, შეზღუდული იყო თემატურად. ბოლო ორი ათეული წელია, რომ ჟურნალი „როლინგ სთოუნი“, ალბათ, უნდა დასახელდეს ერთადერთ გამოცემად, რომელიც რეგულარულად აქვეყნებს ლუკასის ვრცელ ინტერვიუებს. რეჟისორი უფრო მეტად გახსნილია მუსიკალური თემატიკის ჟურნალებთან, ვიდრე პრესის სხვა გამოცემებთან. ის სულ უფრო ნაკლებად თანამშრომლობს კინოს აკადემიურ ჟურნალებთანაც.

ჯერ კიდევ 1989 წელს ყველა ელოდა, რომ ჯორჯ ლუკასი გადაიღებდა „ვარსკვლავური ომების“ არსებული სერიების წინაისტორიებს, რომლებიც 1997 წლიდან გავიდოდა ეკრანებზე და სერიულად მიჰყვებოდა ერთმანეთს. თავისთავად, ყველა ელოდა, რომ მათში აუცილებლად გაღვივდებოდა ინტრიგები, რომ მათში გამოჩნდებოდნენ ახალი გმირები, მათში იქნებოდა ახალი თავგადასავლები. მით უფრო, რომ ხმა იყო გავარდნილი, რეჟისორი გამალებით მუშაობს „ვარსკვლავთა ომების“ კიდევ სამ, ახალ ეპიზოდზეო. და კიდევ ერთი

ფაქტი – სტივენ სპილბერგმა, რადგანაც პოლონეთში მიდიოდა „შინდლერის სიაზე“ სამუშაოდ, ჯორჯს სთხოვა, დაესრულებინა „იურული პერიოდის პარკის“ გადაღება. ამ ნაწილებზე, მართლაცდა, გადაყოლილი ლუკასი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ კომპიუტერზე აწყობილი გამოსახულება უკვე იმდენად სრულყოფილი, დახვეწილი და დამაჯერებელი გახდა, რომ მოვიდა დრო, დაბრუნებოდა „ვარსკვლავურ ომებს“.

ამას ადასტურებს კრიტიკოს ჯონ სიბრუკის სტატიაც, რომლის სათაური იყო „რატომ არის ეს ძალა ისევ ჩვენთან?“. იგი გამოქვეყნდა 1997 წლის 6 იანვარს „ნიუ იორკერში“ და ერთგვარად შეაჯამა მთელი ის კვლევები, რაც მანამდე არსებობდა ლუკასის შემოქმედებისა და მის მიერ მოგონილი იმპერიის შესახებ. ეს კრიტიკული სტატია წარმოადგენდა რეჟისორის შემოქმედებითი მხარეების განხილვას და მასში თვალნათლივ გაცხადდა, რომ ჯორჯ ლუკასის ნამუშევრებში ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანი იყო ყოველმხრივი შესწავლა იმგვარი ადამიანებისა, რომელთა მოწოდებას გმირობა წარმოადგენდა. [42]

1999 წელს ეკრანებზე გამოვიდა „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი I – ფარული მუქარა“, რომლის სცენარის ავტორი, რეჟისორი და აღმასრულებელი პროდიუსერი იყო ლუკასი. ფილმი, რომელიც ფანტასტიკური ფერადოვნებითა და ამასთანავე გარკვეული ნიჰილისტური ქვედინებებითაა გამორჩეული, გაჯერდა ტყეების, უდაბნოების, ნათელი ქალაქების ხედებით. მის სიუჟეტს მუსიკალურ აკომპანირებას უწევდა ჯონ უილიამსის ორკესტრი, უხმო კინოს სპეციფიკის მსგავსად. ამის შედეგად მან განსხვავებული მიმზიდველობა და სითამამე შეიძინა. მასზე წერდნენ, რომ მისი მუსიკა არსებობს და მოქმედებს სასაუბრო ენისა და მის მიერ შექმნილი კულტურული ბარიერების მიღმაო. [43]

ამ ახალ სერიაში „ვარსკვლავური ომების“ გარემო უფრო ფართოვდება და აჩვენებს შთამბეჭდავ ექსტერიერებს. რეჟისორი ცდილობდა, მაყურებლისათვის დაენახვებინა სხვა სამყაროების „სუფთა რეალობა“. მასში იმდენად ოსტატურად იყო ერთმანეთთან შერწყმული ნამდვილი კინოგადაღება და ანიმაციის ეფექტები, რომ აუდიტორიაზე საოცარ გავლენას ახდენდა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ბევრ შემთხვევაში ეპიზოდები ზედმეტად იყო გადატვირთული ანიმაციით. მიუხედავად ამისა, კინოსურათს აშკარად ეტყობა ის შრომატევადი სამუშაო, რაც გასწიეს მისმა შემქმნელებმა და ამით სრულიად ახლებურად შესთავაზეს მაყურებელს გალაქტიკა, რომელსაც ასე რუდუნებით აკეთებდნენ წლების მანძილზე.

ბუნებრივია, ლუკასს დიდი იმედი ჰქონდა, რომ ეს სერიაც წარმატებული პროექტი გამოდგებოდა და ასეც მოხდა, ვინაიდან მან ისევ უზარმაზარი მოგება მოიტანა. მისი უფრო მეტი პოპულარიზაციის მიზნით „ლუკასფილმმა“ გამოუშვა რამდენიმე აღსანიშნავი სარეკლამო რგოლი, რომელთა კადრები შედგებოდა თავად კინოსურათის საკვანძო ეპიზოდების მომენტებისაგან, ხოლო მთავარი პერსონაჟი კითხულობდა იაპონური ჰაიკუსმაგვარ ლექსებს, რომლებსაც პირობითაც ეძახდნენ გალაქტიკურ პოეზიას.

კომერციული წარმატების საპირისპიროდ აღნიშნული კინოსურათის გამოჩენას ცუდად დახვდა ადგილობრივი კინოკრიტიკა, რომლის მხრიდან ღიად ნეგატიური გამოხმაურებები წამოვიდა. მაგ. რობერტ ჰიუზმა მას მიუძღვნა საკმაოდ მწვავე და ირონიული სტატია, სადაც რეჟისორს რასობრივ უთანასწორობასაც საყვედურობდა და უწუნებდა შემოქმედებითი ხედვებისაც და თავისებურებებსაც. [44] ასეთ ფონზე უფრო ოპტიმისტურად ჟღერდა ორიოდე კრიტიკოსის მიერ ფილმის შექება, რაც ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენდა. ამის ნიმუშია ჯანეტ მასლინის რეცენზია, რომელიც მან გამოაქვეყნა „ნიუ-იორკი თაიმსში“ სახელწოდებით - „ფარული მუქარა“ მომავლის დასაწყისში", რაშიც ავტორი აქცენტებს აკეთებდა კინოსურათის უკვდავებაზე: „არსებობს სხვა ფილმები, „სიქველები“, განსაზღვრული პერიოდის შემდეგ რომ ძველდებიან და მათზე მოთხოვნა მცირდება. მათგან გამონაკლისია "ვარსკვლავური ომები", რომელიც არასდროს დაძველდება. ეს შემეცნებით-ფანტასტიკური ჟანრის ფილმი შექმნა ჯორჯ ლუკასის ბავშურმა ეგომ და სწორედ ამიტომ გამოირჩევა ის ასეთი ფერადოვნებით.“ [45]

1999 წლამდე „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი IV - ახალი იმედი“ მასშტაბურ ფილმად ითვლებოდა. მასთან შედარებით „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი I - ფარული მუქარა“ მიმზიდველი, თუმცა უმნიშვნელო და პატარა მასშტაბების ნამუშევრად მოჩანდა. პრაქტიკულად, ლუკასის მიერ შექმნილი იმპერია იერარქიულად იყო აგებული და შიშზე დაფუძნებული. მისმა უხეშმა ფორმებმა და ნაცრისფერმა გარემომ გააძლიერა ეს განცდა. თავად ლუკასი ერთ ინტერვიუში ასე აცხადებდა ამის თაობაზე: "შეგნებულად მქონდა დასახული მიზნად მითოლოგიური მოტივების გაცოცხლება. მინდოდა გამომეყენებინა ძველი მოტივები სხვადასხვა საკითხემა პასუხის გასაცემად. რაც უფრო მეტად ვიკვლევდი, მით მეტად ვხვდებოდი, რომ ისევ იმავე კითხვებზეა პასუხი გასაცემი, რაც 3000 წლის წინ იყო. და რომ ჩვენ არ შევცვლილვართ.“ [46]

რეჟისორმა ამ ფილმის ეკრანებზე გასვლამდე ისეთი მაღალი დონის წინასარეკლამო კამპანია გააჩაღა, რომ უკვე რამდენიმე კვირით ადრე გაუჩნდა მაყურებელს ცხოველი ინტერესი მის მიმართ. მით უმეტეს, რომ ყველა წინა სერიამ დიდად გაამართლა და ურიცხვი შემოსავალი მოიტანა. ამასთანავე, ლუკასმა ხერხს მიმართა – იგი უფრო ხშირად ჩნდებოდა ჰოლივუდის უმაღლესი წრეების წარმომადგენლების გარემოცვაში, საზოგადოებას აცნობდა თავის მიღწევებს, უფრო გულუხვად არიგებდა ინტერვიუებს წამყვანი გამოცემებისათვის, ცოტათი ტრაბახობდა კიდეც მომავალი ფილმით, რომელსაც ისიცა და სხვებიც სერიოზულ მოგებას უწინასწარმეტყველებდნენ. კოლეგებს შორის მას ჰყავდა ბევრი გულშემატკივარი, ვისაც ჯორჯის ახალი წარმატებებისა სჯეროდა, მას ჰყავდა თაყვანისმცემელი მაყურებლის უშველებელი არმიაც, რომელიც იმთავითვე დაიძრებოდა კინოთეატრებისაკენ, როცა ფილმი გავიდოდა ოფიციალურ გაქირავებაში და, შესაბამისად, ეს იყო სარფიანი შემოსავლის საწინდარი. ამხელა სტიმულს ამავე დროს ემატებოდა ლუკასის პირად საკუთრებაში არსებული, ფინანსურად და შემოქმედებითად ერთობ წარმატებული კომპანიები: „ლუკასფილმი“, „ინდასტრიალ ლაით ენდ მეჯიკი“ (სპეციალიზებული ვიზუალურ სპეცეფექტებზე) და სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტი „სპროკეტ სისტემზი“. მათი მეშვეობით ლუკასმა შეადგინა 115 მილიონი დოლარის ბიუჯეტი „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი I – ფარული მუქარის“ დასაფინანსებლად. მისთვის ეს თანხა აღარ წარმოადგენდა ძნელად მოსაგროვებელ ფულს. ამას გარდა მას ეგულებოდა სხვა პოტენციური ინვესტორებიც, რომლებიც სიამოვნებით ჩადებდნენ დიდ ფინანსებს მის რომელიმე კინოპროექტში. ამდენად, იმ დროისათვის ჯორჯის ავტორიტეტი კინოს სამყაროში უმაღლეს მწვერვალებს აღწევდა, ამიტომაც შეება იგი თავისუფლად და ხელახლა ამ თემატიკას, რითაც ყველას კვლავაც შეახსენა რწმენის და სიყვარულის განმტკიცების აუცილებლობა.

მკვლევარმა ჯეკ მეტიუზმა თავისი წიგნის „ინტერვიუ ჯორჯ ლუკასთან“ ბოლო ნაწილში ჩასვა ლუკასის „ლოს ანჯელეს თაიმსისათვის“ მიცემული ინტერვიუს შემდეგ ჟურნალისტის მიერ გაკეთებული დასკვნითი შეფასების ამონარიდი, სადაც მკაფიოდ აღიწერა ამ კინემატოგრაფისტის უმნიშვნელოვანესი შემოქმედებითი ასპექტები:

„ვარსკვლავური ომების“ წინა ფილმების მსგავსად ლუკასი მომდევნო სერიაშიც ტოვებს დარტ ვეიდერის პერსონაჟს. ფილმის ყველა გმირი მითოლოგიური პერსონაჟია. ლუკასი აკვირდება ახალგაზრდა ადამიანების აზროვნებას და შედეგად გამოვლენილ

გრძნობებს. სამართლიანი იქნება თუ ვიტყვით, რომ „ვარსკვლავური ომების“ ფილმები საგანმანათლებლო მისიის მატარებლებიც არიან. ლუკასის საუკეთესო ფილმები მოუწოდებენ ახალგაზრდებს, იფიქრონ ყოველდღიურობის მიღმა“. [47]

ჟურნალისტები ყოველთვის დელიკატურად ეპყრობოდნენ ლუკასს. ინტერვიუს აღებისას ისინი მაქსიმალურად ცდილობდნენ, თავი შეეკავებინათ ზედმეტი შეკითხვებისაგან და მარტოოდენ კმაყოფილდებოდნენ მისი შეხედულებისამებრ მოწოდებული ინფორმაციებით. ისიც გახსნილად და გულთბილად უყვებოდა მათ თავის დაგეგმილ პროექტებზე და როგორც რეჟისორი ან პროდიუსერი აღიარებდა შეცდომებს, თავიდან სულაც არ იცილებდა პასუხისმგებლობას წინარე, რომელიმე წარუმატებელ კინოპროექტზე. არადა, მისი პროდიუსერობით (ან რეჟისორობით) გადაღებულ ზოგიერთ კინოსურათს (მათ შორის, „ვილოუ“) იმდენად ცუდი რეპუტაცია ჰქონდა, რომ ისინი ამერიკული კინოს ტრადიციულ სამყაროში ფიასკოს სინონიმებად იქცნენ.

ჯორჯ ლუკასის სტილი, რომელიც ხასიათდება სწრაფი ტემპით, მარტივი სიუჟეტით, ახალგაზრდა პროტაგონისტებითა და ოპტიმისტური ფინალით, უდავოდ, მხოლოდ მისი ხელწერაა. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, ახალ-ახალი თაობების აუდიტორიები ინტერესით უერთდებიან ლუკასის მოთხრობილ ისტორიებს. როგორც ყველა სხვა ჟანრში, აქაც – სამეცნიერო-ფანტასტიკაში, იყვნენ ნაკლებად ნიჭიერი იმიტატორები (რეჟისორები), რომლებიც სახელს უფუჭებენ ჟანრის საუკუთესო წარმომადგენლებს. შესაძლოა, სწორედ ამანაც განაპირობა კინოკრიტიკოსების უარყოფითი განწყობა პოპ–კულტურის მიმართ. ლუკასი გაიზარდა იმ ეპოქაში, როდესაც ამერიკა აღმერთებდა პოპ–კულტურას მასობრივ წარმოებაში, ტელევიზიაში, მუსიკასა და ფილმებში.

ლუკასს ყოველთვის უმართლებდა კარგი გუნდის შეკრებაში. იმ ადამიანებთან, ვისთანაც ერთად დაიწყო მოღვაწეობა, იგი ცდილობდა ყოველთვის კავშირში ყოფილიყო, ყოველ ახალ პროექტზე მიეწვია, თუმცა თუკი ვინმე სხვა პროფესიონალს შესთავაზებდნენ, მას აუცილებლად შეამოწმებდა თავისებურად და მოწონების შემთხვევაში აიყვანდა ჯგუფში. „ვარსკვლავური ომების“ სერიების სცენარებისთვის პერსონაჟები მთლიანად მისი შექმნილია, ხოლო დიზაინერებად მას ჰყავდა საუცხოო სპეციალისტები: დუგ ჩეინი, იენ მაკქეიგი, რალფ მაკქორმი და სხვ. ისინი აკეთებდნენ სივრცეების, ხომალდების, ექსტერიერების დიზაინს, ილუსტრაციებსაც და ბევრ სხვა „შავ სამუშაოსაც“. თავისთავად, თითოეულ სერიაში,

სხვადასხვა მიზეზის გამო, ვერ შედიოდა არაერთი კარგი მასალა, თუმცა ლუკასი მას ყოველთვის ინახავდა მომდევნო სერიისათვის. სწორედ ამაზე მიუთითებდა კომპოზიტორი ჯონ უილიამსი, რომ „ვარსკვლავური ომების“ საგა ლუკასის „მთელი ცხოვრების საყვარელი საქმე“ იყო. [48] იმისათვის, რომ თავიდან აეცილებინა ნებისმიერ სერიაზე ხარჯების გაზრდა, ჯორჯი ნატურაზე გადაღებების ნაცვლად იყენებდა ციფრულ ტექნოლოგიებს და ამით უკეთ გადიოდა ფონს.

„ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი I - ფარული მუქარის“ კინოეკრანებზე გამოსვლისთანავე ლუკასმა შეუდგა მუშაობას მორიგ სერიაზე „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი II - კლონების შეტევა“, რომელიც გამზადდა 2002 წელს. რეჟისორმა მის სცენარზე იგივე გუნდთან ერთად (რამდენიმე სხვაც დაემატა მათ) არჩია შემოქმედებითი თანამშრომლობა, რაც მას ჰყავდა წინა ნამუშევარზე. ამ სერიას ახალი ელემენტები შეემატა, რითაც უფრო გამდიდრდა და გამრავალფეროვნდა მისი სიუჟეტი. მაყურებელიც სულმოუთქმელად ელოდა ამ სერიას, რადგან მიაჩნდა, რომ ის წინას აუცილებლად აჯობებდა და მასში ლუკასი გარკვეული სიახლეებსაც შეიტანდა.

მართლაც, უშუალოდ ამ ფილმში განხორციელდა ლუკასის მრავალწლიანი სურვილი, სრულყოფილად დაენერგა ციფრული ტექნოლოგიები კინოხელოვნებაში. „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი II - კლონების შეტევა“ მაღალი რეზოლუციის ციფრულ ვიდეოზე, „სონისა“ და „პანავიჟენის“ აპარატურით. მისთვის ეს იყო ძალზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯი, ვინაიდან მას შეეძლო იქვე, დაუყოვნებლივ ენახა გადაღებული მასალა და აღარ დალოდებოდა ფირის ტრადიციულ, პირველად გამჟღავნებას. წარმოებითი თვალსაზრისით, ვიდეოს გამოყენება გაცილებით უფრო ხელსაყრელი გამოდგა ბიუჯეტის სწორად დაგეგმვისა და გადაღების ზუსტი გრაფიკის მხრივ, ვიდრე ფირისა. გარდა ამისა, ციფრული, მაღალი გაფართოების კინოკამერების კიდევ ერთი უპირატესობა იყო ის ლინზები, რომლებიც ფართო ეკრანის ეფექტის მიღების საშუალებას იძლეოდა. ფილმზე მუშაობისას ლუკასს გამოყოფილი ჰქონდა ცალკე ადგილი, სადაც ის გადაღებულ მასალას ნახულობდა და ხვეწდა. ასეთი ტექნიკას სხვა უპირატესობაც გააჩნდა – ყოველი დღის ბოლოს გადაღებული მასალა მუშავდებოდა და იგზავნებოდა სამონტაჟოში, შემდეგ კი ელექტრონული ფოსტით უბრუნდებოდა გადამღებ ჯგუფს. მუშაობის ასეთი პრინციპი ეფექტური იყო რეჟისორისთვის, რომლისთვისაც ყოველი წუთი მნიშვნელოვანი იყო.

ფირი თუ ციფრული გამოსახულება? - ამაზე კამათი მაინც გრძელდებოდა და დღემდე არ შეწყვეტილა. ბევრისათვის ყველაზე საუკეთესო ხარისხის ვიდეოც კი ვერ შეედრება ფირს. ლუკასისათვის ციფრული გამოსახულება უალტერნატივო საშუალებაა თანამედროვე კინოსურათის შესაქმნელად. მას ურყევად სწამს, რომ არსებობს მთელი რიგი კომპიუტერული პროგრამები, რომელთა მეოხებით ციფრული ვიდეო ისეთივეა, როგორიც სხვადასხვა ტიპის ფირი. „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი II - კლონების შეტევა“, რომელსაც როჯერ ებერტმა კარგი ტექნოლოგიური შესაძლებლობების სავარჯიშო უწოდა,[49] დაახლოებით 2.200 სცენისაგან შედგება და ყოველი მათგანი ციფრულია, რაც გაცილებით ხელსაყრელია, ვიდრე გადაღებული მასალის ერთი ფორმატიდან მეორეში გადაყვანა. ფილმის ვიზუალური მხარე შეუდარებელია და ისეთი შეგრძნება ჩნდება, თითქოს ილუსტრაციები რეალურად არიან გაცოცხლებული.

ჯორჯ ლუკასის ერთ-ერთი შემოქმედებითი თავისებურება ნათლად გამოიხატება ორიგინალური კინოგმირების გამომძერწვაში. ისინი ძლიერ წააგვანან გამოჩენილი ამერიკელი მეცნიერის, რიჩარდ სლოტკინის კონცეფციის პერსონაჟებს, რომლის მიხედვითაც ამერიკელი გმირები წარმოიშვებიან არა იმდენად ბუნებრივად, არამედ გამოცდილების შედეგად.[50] „ვარსკვლავური ომების“ მთავარი მოქმედი პერსონაჟები სწორედაც რომ დიდი გამოცდილების შედეგად ყალიბდებიან მისაბაძ გმირებად, იმ პიროვნებებად, რომლებიც არა მარტო კინოთი, არამედ მხატვრული ლიტერატურითა თუ თეატრით ასაზრდოებდნენ „იანკების“ ახალ და ახალ თაობებს.

„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. საერთო ჯამში, 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 კი, ხოლო იმ ფაქტმა, რომ 1997 წელს ვაშინგტონის სმიტსონის ინსტიტუტმა უმასპინძლა საგანგებო გამოფენას - „ვარსკვლავური ომები“: მითის მაგიურობა“, ამ სერიებს ადგილი

მიუჩინა მსოფლიოს ახლებურ მითოლოგიაში. ყველა მათგანი ძირეულად ამერიკულია თავისი არსით, ფორმითა და გრძნობებით. მათში არის ის, რასაც გამოჩენილი ამერიკელი პოეტი, ჟურნალისტი და ესეისტი უოლტ უიტმენი ამერიკული „სიცოცხლით სავსეს“ უწოდებდა.[51]

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. მისი სცენარის თავდაპირველი მონახაზი ჯორჯს ჯერ კიდევ 22 წლის წინ ჰქონდა დაწერილი. მერე და მერე მან, მეგობრების დახმარებით, თანდათან გადაამუშავა იგი, სრულ კონდიციებამდე აიყვანა და გადაიღო ჩვეულ სტილში, მაღალ დონეზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ სერიაში რეჟისორი გამოჩნდა ერთ პაწაწინა როლში და თავისი შვილები – ერთი ბიჭი და ორი გოგონაც ათამაშა ასეთივე სიდიდის როლებში.

„ვარსკვლავური ომების“ როგორც წინა, ასევე ეს სერიაც ჯორჯ ლუკასისათვის არსებითად უმნიშვნელოვანეს კინოპროექტს წარმოადგენდა. მისი მიზანი იყო კიდევ ერთი, ახალი ზღაპრული სამყაროს მოწოდება მაყურებლისათვის, ამ უკანასკნელის დაფიქრება მყარ მორალურ პრინციპებზე. ათეული წლების განმავლობაში მან ეს ისტორია ამერიკული იდენტობის ნაწილად ჩამოაყალიბა. ამ შემთხვევაში შეიძლება მისი შედარება გახმაურებულ ნაწარმოებთან - „ოზის ჯადოქარი“, რომელიც 30-იან წლებში ფილმადაც კი გადაიღეს, რადგან ისიც, „ვარსკვლავური ომების“ მსგავსად, თავიდან ბოლომდე ფანტაზიაა, მაგრამ ეფუძნება რეალურ ემოციებს.

ერთი მხრივ, შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ „ვარსკვლავური ომების“ წარმატება განპირობებული იყო უხმო კინოსადმი მაყურებლის სიყვარულით, თუმცა არაერთმა პროფესიულმა შეფასებამ დაადასტურა, რომ საქმე არა ამაში, არამედ მისი იდეის ავტორისა და განმახორციებლის იმ მისწრაფებაში იდო, რომ ახალგაზრდობისათვის წარედგინა რაიმე ახალი, განსხვავებული, დამაინტრიგებელი და თავბრუდამხვევი თავგადასავლები. „ვარსკვლავური ომების“ მთლიანი საგა ერთი დიდი ისტორიაა, რომელშიც ნაჩვენებია გმირების ერთგულება, ღალატი, რომანტიკა და ოჯახის სიყვარული. მის სერიებში აშკარად მოჩანს ლუკასის უდიდესი პატივისცემა მსოფლიო კინოს დიდოსტატების შემოქმედების მიმართ და ხანდახან ადვილად შესამჩნევია ის გავლენაც, რასაც იგი განიცდიდა მათგან. ამ

მხრივ აუცილებლადაა გამოსაყოფი მისი აღტაცება აკირა კუროსავას სტილისტიკითა და მისი ცალკეული ნიშნების გამოყენება სერიებში. ამასთანავე, ჯორჯი ჩინებულად იყენებდა სინემატიკური, ისტორიული და ლიტერატურული ფორმების ნაზავს და ამითაც მუდამ აოცებდა მაყურებელს. მისი ფანტაზია მართლაც უზღვავი იყო და ფაქტობრივად, თავისი კოლეგისა და უახლოესი მეგობრის, სტივენ სპილბერგის მსგავსად, მან მოქმედებაში მოიყვანა ბავშვობისდროინდელ ოცნებები. ამას გულისხმობდა კრიტიკოსი პოლინ კეილი, როდესაც ამბობდა, რომ ლუკასი საკუთარი ბავშვობით უფროა დაკავებული, ვიდრე რეალურ ადამიანებზე ფილმების შექმნითო. [52]

ჯორჯ ლუკასის შემოქმედება რთულსა და საპასუხისმგებლო გზას ითვლის. ამ გზაზე მას წარმოუდგენელი შრომა მოუწია, რათა როგორც მაყურებლისათვის, ისე სპეციალისტებისათვის დაემტკიცებინა თავისი ოსტატობა. XXI საუკუნის პირველი ათწლეულის შუახანებიდან იგი, ძირითადად, სატელევიზიო კინობიზნესზე გადაერთო და იქაც მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. მისი ერთ-ერთი პირველი, უმსხვილესი პროდუქტი იყო ამერიკის შეერთებული შტატების ისტორიის აღწერა, რომელიც გამოვიდა გეოგრაფიის ეროვნული გაერთიანების ეგიდით. ამას მოჰყვა კიდევ სხვა პროექტები სხვადასხვა თემატური პრინციპებით დალაგებული და გათვლილი ისეთი დაინტერესებული საზოგადოებისათვის, რომელსაც ხელეწიფება ღირსეულად დაინახოს და შეაფასოს ლუკასის გაწეული შრომა.

ჯორჯ ლუკასი, როგორც რეჟისორი და როგორც აღმასრულებელი პროდიუსერი, არაერთი პრიზითაა დაჯილდოებული და მისი დამსახურება ყოველთვის აღინიშნება ყველგან, სადაც კი ამერიკულ კინოხელოვნებაზეა საუბარი. მისმა შემოქმედებითმა მიმართულებებმა და თავისებურებებმა მას შორს გაუთქვა სახელი და თვითმყოფადი კინოხელოვნის ავტორიტეტი შესძინა. მისმა კინოსურათებმა დროის მძიმე გამოცდას გაუძლეს და უკვე კინოკლასიკაში გადაინაცვლეს, მისმა კინოტექნოლოგიურმა, ორიგინალურობით გამორჩეულმა სიახლეებმა ბევრ ტენდენციას დაუდეს სათავე არა მარტო ჰოლივუდში, არამედ ძლიერი კინოწარმოების მქონე სხვა ქვეყნების სისტემებშიც. თანაც ლუკასი ერთ ადგილას არ ჩერდება და სულ ძიებაშია, სულ ნოვატორობს და მიაჩნია, რომ ამით შესაშურ საქმეს აკეთებს, შესაშურ მაგალითს აძლევს სხვებს.

თავისი კინემატოგრაფიული მოღვაწეობის პირველივე ეტაპიდან ლუკასი საკმაოდ საინტერესო სიტუაციაში აღმოჩნდა, რადგან პასუხისმგებელი იყო პოპ-კულტურის ორ

უზარმაზარ მიმართულებაზე: პირველი წარმოადგენდა მის მიერ მოთხრობილ ამბებს, ხოლო მეორე შეიცავდა მის შორსმჭვრეტელ თანამშრომლობას იმ ტექნოლოგიებთან, რომლებითაც ფილმების გადაღების ახალი საშუალებები გამოიძებნა. რეალურად იგი, წლების მანძილზე, კინოს პროგრამული და ტექნოლოგიური საშუალებების მეფედ გადაიქცა. ის ასევე ცნობილია, როგორც რამდენიმე ცნობილი კომპანიის (და არა მარტო კინოკომპანიის) შემქმნელი. მან აჩვენა თანამედროვე ხელოვანებს, რამდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს ინდივიდის განათლებას, რომელიც მოპოვებულია კინოპრაქტიკით. მისი თავისებური ფორმულა, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ამა თუ იმ კინოსურათის პირველი ხუთი და ბოლო ოცი წუთი უნდა იყოს კარგად გათვლილ-გაანალიზებული, რათა მაყურებელს მთლიანად მოეწონოს ფილმი, [53] ბევრმა მისმა კოლეგამ აიტაცა და თავის შემოქმედებაში დანერგა. ეს და კიდევ სხვა ფორმულები ჯორჯს არაერთგზის დაეხმარა მავანი კინოპროექტის „გაკეთილშობილებაში“, მისგან „ბლოკბასტერის“ თუ არა, მცირედად მომგებიანი ფილმის გაკეთებაში. ასეთი ნიჭით მხოლოდ მას და კიდევ რამდენიმეს შეუძლია დაიკვეხნოს ჰოლივუდში.

ცალკე გამოსაყოფია ჯორჯ ლუკასის საქველმოქმედო საქმიანობა, რადგან მისი საგანმანათლებლო ფონდი მოწოდებულია ხელი შეუწყოს საგანმანათლებლო გარემოსთან ციფრული ტექნოლოგიების დაკავშირებას და ამ კავშირის შემდგომ განვითარებას. ეს დაუღალავი კაცი ამ მიმართულებითაც მუხლჩაუხრელად შრომობს და სერიოზულ შედეგებსაც აღწევს. მისი კომპანიები დღესაც აქტიურად განაგრძობენ მუშაობას სხვადასხვა სფეროში. მაგალითად, კომპანია „ლუკასარტს გეიმსმა“ მთელი რიგი სასწავლო პროგრამები გამოუშვა, რომლებიც აგებულია „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი I - ფარული მუქარის“ პრინციპზე და ფანტასტიკური პოპულარობით სარგებლობს, კომპანია „სკაიუოლკერ საუნდი“ ფილმის წარმოების დამამთავრებელ ეტაპებზე მუშაობს და მის მომსახურებაზე რიგი დგას, ხოლო კომპანია „THX რეკორდინგი“ ხარისხის დამადასტურებელი ყველაზე პრესტიჟული მარკაა, რომელიც დღითიდღე იკრებს გულშემატკივრებს და ა. შ.

მას უწოდებენ „შემოქმედებით გენიოსს“, რომელმაც მოიტანა არა მარტო ტექნოლო-გიური, არამედ სოციალური ცვლილებებიც ჰოლივუდში და ამით ბევრი სიახლის პროვოცირება მოახდინა. [54] მან კომერციული, გამომგონებლური და ტექნოლოგიური ნიჭის წყალობით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამერიკულ კულტურაში, როგორც პოპ-ხატმა, რომელსაც თითქმის ყველაფერი გამოსდის ხელიდან. მისი წარმატებული კინოპროექტები

თვალსაჩინო ნიმუშებია იმისა, თუ როგორ უნდა წარმართო კინოწარმოება ისე, რომ საუკეთესო პროდუქტი მიიღო.

XXI საუკუნეში ლუკასი კვლავაც მოწინავეთა რიგებში დგას კინოს ციფრული კამერით გადაღების წარმოებაში, რამაც თანდათან ჩაანაცვლა ფილმების ფირზე გადაღების მრავალწლიანი პრაქტიკა. რა თქმა უნდა, ეს არც თუ ისე ადვილი იყო, მაგრამ ჯორჯსა და მის თანამოაზრეებს მხურვალედ სჯეროდათ, რომ აღნიშნული პროცესი ბევრ მომხრეს გაიჩენდა და ასეც მოხდა. მართალია, დღესდღეობით კინორეჟისორთა ერთი ნაწილი მაინც კინოფირზე მუშაობს და ამას გარკვეული ტრადიციონალიზმითაც ამართლებს, თუმცა დიდი ნაწილი გადასულია სწორედ ციფრულ ტექნიკაზე, რაც უფრო მობილურია. ლუკასისათვის ციფრული და მაღალი გაფართოების ვიდეოტექნიკა იმდენად ახლობელი გახდა, რომ ამის გარეშე მას ვერც კი წარმოუდგენია ფილმის შექმნა. ჯორჯს კარგად ესმის, რომ ასეთ შემთხვევაში ვიდეოფირი კინოფირზე უფრო იაფია, მისი მართვა, კონტროლი და დაარქივება გაცილებით ადვილია, ამიტომაც იყო, რომ თავისი კინოკარიერის განმავლობაში იგი სულ მუდამ ცდილობდა, აეთვისებინა და გამოეყენებინა ახალი, გაუმჯობესებული ტექნოლოგიები, ეძებდა ამის სპეციალისტებს და მათთან აბამდა თანამშრომლობას და სხვ. ერთ-ერთ ასეთ ინოვაციას წარმოადგენდა ხმოვანი ვიდეოფირი, რომლის გამოყენებაც მსოფლიოში პირველად სწორედ მის კინოსურათში „ამერიკული გრაფიტი“ სცადეს.

ცალკე აღსანიშნავია ჯორჯ ლუკასის საპროდიუსერო წარმატებები. იგი უზადოდ გაერკვა ჰოლივუდის დაწერილსა თუ დაუწერელ კანონებში, შესანიშნავად შეისწავლა მათი წარმომავლობა, საფუძვლები, კონტექსტები და თავდაპირველად მოერგო მათ, მერე კი თავისი ცვლილებები შეიტანა მათში და ისე გააგრძელა მუშაობა, რომ ამის გამო მას არათუ უსაყვედურეს, არამედ შეუქქეს კიდეც ეს სვლები. ჯორჯი ყოველთვის ბედნიერია, როცა საკუთარი მეგობრები უხმობენ სათანამშრომლოდ, რათა მან აღმასრულებელი პროდიუსერის რანგში ხელმძღვანელობა გაუწიოს მათ ფილმებს და ასე დაუგროვდა მას რამდენიმე ათეული კინოპროექტი, რომელზეც ამ ამპლუაში იმუშავა. იგი, როგორც იტყვიან, „გამოუსწორებელი ოპტიმისტია“ და ყოველთვის ემზადება, როგორც თავად ამბობს, ხვალინდელი დღისათვის, უკეთესი თუ უარესი იქნება ეს დღე მისთვის. [55]

მიუხედავად იმისა, რომ მისი ჯილდოების ნუსხა საკმაოდ ღირსეულად გამოიყურება, მას არც ერთხელ არ მიუღია ყველა ამერიკელი კინოხელოვნისათვის სანუკვარი „ოსკარი“,

თუმცა ამას არასოდეს ანიჭებდა გადამწყვეტ მნიშვნელობას. არადა, ორჯერ იყო წარდგენილი საუკეთესო რეჟისორის ნომინაციაში და ორჯერ საუკეთესო სცენარისტის ნომინაციაში. 1992 წელს მას გადასცეს ცნობილი ამერიკელი პროდიუსერის – ირვინგ თალბერგის სახელობის საპატიო და პრესტიჟული პრიზი (რომელსაც ასევე გასცემს ამერიკული კინოაკადემია) კინოში გაწეული დამსახურებისათვის.

ამერიკული კინოს სამოციანელთა თაობის კიდევ ერთი ნიშანდობლივი წარმომადგენელი – ჯორჯ ლუკასი „ცოცხალი ლეგენდაა“, რომლის ფილმები და განსაკუთრებით „ვარსკვლავთა ომების“ სერიები სენსაციად მოინათლა. მან ერთობ საინტერესო და შემოქმედებითი აქტივობებით აღსავსე, კინემატოგრაფიული სკოლა გამოიარა, ვინაიდან ისა და მისი თაობის რეჟისორები ჯერ სპეციალიზდებოდნენ „ბ“ კატეგორიის ფილმების კეთებაში, ხოლო შემდგომ გადაერთვნენ დიდბიუჯეტიან ნამუშევრებზე, რაშიც, მანამდე არნახულ კომერციულ მოგებასთან ერთად, უმაღლეს პოზიციებს მიაღწიეს ამერიკული ეროვნული კინოს სინამდვილეში.

ლუკასი, რომლისთვისაც უდიდესი სიამოვნებაა ფილმების გადაღება, საკუთარ უწოდებს უფრო ტექნიკოსს, ვიდრე ხელოსან კინოოპერატორს ან თუნდაც პროდიუსერსა და რეჟისორს. იგი ოცნებობს, რომ უფრო ოსტატურად და შესაბამისად გამოიყენოს სამონტაჟო მოწყობილობა, ვიდრე თავისივე ძალაუფლება.[56] ის ქმნის ფილმს და მის შეფასებას მაყურებელს ანდობს, კინემატოგრაფიულად აქანდაკებს თვითმყოფადსა და დამაჯერებელ სამყაროს, რომლის გმირები, როგორც მისივე ფანტაზიის ნაყოფნი, სასწაულებრივ თავგადასავლებში ხვდებიან და ყოველთვის გამარჯვებულნი გამოდიან. ამის ნათელი მაგალითია მასშტაბური "ვარსკვლავური ომების" საგა, სადაც თვალს ვადევნებთ ერთი გუნდის მოგზაურობას გალაქტიკაში. მის ამ და ყველა დანარჩენ ნამუშევარში იგრძნობა ნოსტალგია მშობლიური მოდესტოს (ადგილი, სადაც ის გაიზარდა) მიმართ. მისი განსხვავებული შემოქმედებითი მიგნებები ბავშვობაში მიღებული შთაბეჭდილებების შედეგია, რასაც მან საუცხოო კინოეკვივალენტები მოუძებნა.

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 თავი

მარტინ სკორსეზი

„შეგიძლიათ აკრიტიკოთ ჩემი ფილმები, მაგრამ ვიღაც, ვინც ამას აკეთებს, ჩემთვის არაფერს წარმოადგენს, რადგან მე მოვედი საშიში ქუჩებიდან. მე მოვედი კრიმინალური ქუჩებიდან, სადაც „ტაქსის მძღოლი“ და „ცოფიანი ხარი“ ცხოვრობენ. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იმათ ან თქვენს სამყაროში ვცხოვრობ. ჩემი ოჯახი განსხვავებულია, ისინი ცისფერსისხლიანები არიან.“

მარტინ სკორსეზი [1]

კინორეჟისორი, პროდიუსერი და სცენარისტი, „ოსკარის“ პრემიის ლაურეატი, მარტინ სკორსეზი დაიბადა 1942 წლის 17 ნოემბერს, ნიუ-იორკში, იტალიელი ემიგრანტების ოჯახში. ბავშვობაში მშობლებს ან უფროს ძმას იგი ხშირად დაჰყავდათ კინოთეატრებში, რის გამოც მას გაუღვივდა ინტერესი კინოხელოვნების მიმართ, განსაკუთრებით მოსწონდა ისტორიული და ნეორეალისტური ფილმები. პირველები იმიტომ, რომ, ზოგადად, ისტორია უყვარდა, ხოლო მეორენი ერთგვარ ნოსტალგიას იწვევდნენ მის ოჯახშიც და პირადად მარტინს აღაფრთოვანებდა მათი სიუჟეტები. მოგვიანებით მასზე უდიდესი გავლენა მოახდინა მხატვრულმა მიმდინარეობამ ფრანგულ კინოში - „ახალმა ტალღამ“, რომლის წარმომადგენლების ნამუშევრებს იგი დიდი გულისყურით უცქერდა და ბევრს სწავლობდა მათგან.

თავდაპირველად, მას სურდა გამხდარიყო ღვთისმსახური და სწავლობდა ნიუ-იორკის (ბრონქსის) ერთ-ერთ პრესტიჟულ სასულიერო სკოლაში, მაგრამ სწავლას ვერ დაუდო თავი, რადგან ისევ კინოზე ფიქრობდა. ამიტომაც ჩააბარა ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის მეცნიერებისა და ხელოვნების საუნივერსიტეტო კოლეჯში, რომელიც 1964 წელს დაამთავრა და მიიღო ხელოვნების ბაკალავრის ხარისხი. იმხანად მან უკვე მოსინჯა ძალები კინორეჟისურაში და

გადაიღო ორი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი - „შენნაირი მომხიბვლელი გოგონა რას აკეთებს ამ ადგილას?“ (1963) და „ეს მხოლოდ შენ არ ხარ, მიურეი!“ (1964). შემდეგ სკორსეზიმ გააგრძელა სწავლა, ამჯერად, მაგისტრატურაში, სადაც ეუფლებოდა კინოს ოსტატობას და 1966 წელს დაამთავრა იგი კინოხელოვნების მაგისტრის ხარისხით.

იქიდან მოყოლებული დაიწყო მარტინ სკორსეზის დიდებული კარიერა, რომელიც მოიცავს მის, როგორც კინორეჟისორის, სცენარისტის, პროდიუსერის, მსახიობისა და, რაც ყველაზე, საინტერესოა, კინოისტორიკოსის მოღვაწეობას. მან მართლაცდა დიდი ამაგი დასდო ამერიკული კინოს ისტორიის პოპულარიზაციას, მონაწილეობა მიიღო ძველი კინოსურათების აღდგენაში, დააფუძნა რამდენიმე ორგანიზაცია, რომელთა მიზანია ძველი კინოს გადარჩენა, მოვლა და პატრონობა, თავად გადაიღო ან მონაწილეობდა სხვების გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმებში, რომლებიც მიეძღვნა ამერიკული და მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიას და ა. შ.

ბოლო ხანებში სკორსეზი აღიარეს თანამედროვეობის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან და პოპულარულ რეჟისორად, რომელმაც თავისი ავტორიტეტით უკან ჩამოიტოვა მოქმედი, სახელგანთქმული კოლეგები. ამაზე მეტყველებს ერთი ამერიკული ჟურნალის გამოკითხვა, რის შედეგადაც კინომოყვარულებმა სწორედ ის დაასახელეს თავიანთ საყვარელ კინემატოგრაფისტად.[2]

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 სხვ. მაგალითად, მის ოფიციალურ ბიოგრაფს, ვინსენტ ლობრუტოს მიაჩნია, რომ მარტინს სტენლი კუბრიკივით უყვარს ანალიზი, ოღონდ კუბრიკი ცივი ანალიტიკოსია, ხოლო სკორსეზი - ცხელი და ემოციური“. [3] ამას ისიც შეიძლება დაემატოს, რომ კუბრიკის ცივ ანალიტიკოსობაში ირონიაც და სარკაზმიც შეიმჩნევა, ხოლო მარტინის კინოანალიტიკოსობის ემოციურობა, ალბათ, მომდინარეობს იმ იტალიური ნეორეალისტური ფილმების მწვავე სინამდვილის ასახვიდან, რაც მას ბავშვობის წლებიდან ჩარჩა გონებაში. აქედან გამომდინარე, მარტინი 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 გადმოიცა 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 სეანსებზე. 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 ჰასტონი, მაიკლ პაუელი, ემერიქ პრესბურგერი, ჯონ ფორდი, ინგმარ ბერგმანი, ელია კაზანი, ბერნარდო ბერტოლუჩი 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 იმავე 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 იმედები.

ამერიკულ ლიტერატურაში, რაც ადგილობრივ კინოწარმოებით პროცესებს ეხება და მასში საფუძვლიანადაა შესწავლილი მათი ყოველი დეტალი, უმეტესწილად, მიღებულია

ეროვნული კინოინდუსტრიის დაყოფა ორი ნიშნით: შეზღუდული წარმოება და ფართომასშტაბიანი წარმოება. [4] სკორსეზის შემთხვევაში ასეთ დაყოფას (მას ორივე მათგანში მოუწია მოღვაწეობა და შესაბამისი გამოცდილებაც მიიღო) ემატება ისიც, რომ იგი თავისივე უნივერსიტეტში მუშაობდა პედაგოგად 1970 წლამდე და ამან საკუთარ ნიჭზე ფოკუსირებისა და თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილების კინემატოგრაფიულ მხატვრულ ფორმებთან შერწყმის საშუალება მისცა. ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის კინოსკოლა 60-იან წლებში ნამდვილად წარმოადგენდა უნიკალურ სასწავლებელს, სადაც ხდებოდა პროფესიით დაინტერესებული ადამიანების კარგ კინემატოგრაფისტებად ჩამოყალიბება. ეს სკოლა ძლიერ განსხვავდებოდა ამერიკის შეერთებულ შტატების დასავლეთ სანაპიროზე მდებარე სხვა კინოსკოლებისაგან, რომლებშიც უფრო კინოინდუსტრიის შესწავლაზე და ამის შემდგომ, ამ მიმართულებით მდიდარი პრაქტიკის გავლაზე იყო აღებული ორიენტაცია, ვიდრე მომავალი კინოხელოვნის შემოქმედებით ზრდასა და განვითარებაზე. სკორსეზის მიერ იქვე, პედაგოგის რანგში დაწყებულმა საქმიანობამ დიდად შეუწყო ხელი მისი, როგორც მომავალი, ორიგინალური კინორეჟისორის წარმოჩენაზე და აგრეთვე, როგორც მანჰეტენელი კინოექსპერტის რეპუტაციის გამყარებაზე. [5] მარტინის ბიოგრაფიის ამ მონაკვეთს ყოველთვის დიდი ყურადღება ექცევა მასზე შექმნილ სამეცნიერო-კვლევით ლიტერატურაში. ფაქტია, რომ ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის კინოსკოლის მდიდარმა ინტელექტუალურმა გარემომ განსაკუთრებული როლი ითამაშა მის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

ცნობილი ამერიკელი კინო და ტელერეჟისორი ალან არკუში, სკორსეზის ერთ-ერთი სტუდენტი 1969-1970 წლებში, თავის სტატიაში „სკორსეზი ნიუ–იორკის უნივერსიტეტში“, პირველ რიგში, ხაზს უსვამდა იმას, რომ ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის კინოსკოლა უფრო მხატვრული ხელოვნების კერა იყო, ვიდრე კინოწარმოებითის [6] და გულთბილად იხსენებდა თავის პირველ დღეებს ამ სასწავლო დაწესებულებაში - „1969 წლის ზამთარში ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის მესამე კურსის სტუდენტი ვიყავი. ძალიან სერიოზულად ვეკიდებოდი სწავლას, კინო არ იყო ჩემთვის გართობა, ეს იყო ჩემთვის ნამდვილი ხელოვნება. ჩემი ღმერთების პანთეონი ბერგმანის, ანტონიონის, რენეს, კუროსავას და გოდარისგან შედგებოდა, სადაც გამორჩეული ადგილი სწორედ ამ უკანასკნელს ეკავა. ყველა ჩემი სტუდენტური ფილმი გოდარს მივუძღვენი“.[7] იგი ამაყობდა იქაური პედაგოგებით და იქვე დანანებით მიუთითებდა, რომ, ამის მიუხედავად, კინოსკოლის ტექნიკური აღჭურვილობა არაფრად არ ვარგოდა და

ასეთი მწირი და მოძველებული აპარატურის პირობებში [8] ისინი მაინც გულმოდგინედ მეცადინეობდნენ. ყოველივე ამის ერთობლიობა ამ კინოსკოლას უფრო აახლოებდა არაკომერციულ კინოსთან (რაშიც იგულისხმება ექსპერიმენტული და დოკუმენტური ნამუშევრები), ვიდრე სიდიადით განთქმულ ჰოლივუდთან და მის გამორჩეულ „ბლოკბასტერებთან“.

აღნიშნულ სტატიაში არკუში სკორსეზის წარმოაჩენს, როგორც გულისხმიერ პედაგოგს, რომელიც ხელს უწყობდა ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის კინოსკოლაში არსებული მდგომარეობის შეცვლას, ტექნიკური საშუალებების გაუმჯობესების მხრივ და საკუთრივ სწავლების გაუმჯობესების თვალსაზრისითაც. ამასთანავე, არკუში მოიხსენიებდა მას, როგორც ერთ-ერთ ღირსეულ მასწავლებელს, რომელსაც საინტერესოდ მიჰყავდა ამერიკული კინოს კურსი და სათავეში ედგა პედაგოგებისა და სტუდენტების მძაფრ პროტესტს ახალი აპარატურის მოთხოვნისა და სასწავლო პროგრამების შემდგომ დახვეწისათვის. [9]

ბუნებრივია, მარტინ სკორსეზის პედაგოგიურ მოღვაწეობას არ ჩაუვლია უკვალოდ. მან ბევრი ნიჭიერი კინემატოგრაფისტის აღზრდაში მიიღო აქტიური მონაწილეობა და მათმა უმრავლესობამ მომავალში სახელი გაითქვა საგულისხმო ნაწარმოებებით. მაგ. არკუშმა 40-ზე მეტი კინოსურათი გადაიღო როგორც დიდ კინოში, ისე ტელევიზიაში, ეზრა საქსმა წლების მანძილზე იმუშავა ჰოლივუდში სცენარისტად და სხვადასხვა კინოკომპანიაში რამდენიმე მნიშვნელოვანი პროექტი გააკეთა. ისინიც და სხვებიც მუდამ ემადლიერებიან სკორსეზის, რომელმაც მათ ასწავლა არა მარტო ამერიკული ეროვნული კინემატოგრაფის სრული ისტორია, არამედ გაარკვია კინოწარმოების მთელ რიგ ნიუანსებში.

„შემოქმედებითად ამ ფილმს ყველასათვის აქვს სათქმელი. იგი ტექნიკური თვალსაზრისითაც საინტერესოა და აერთიანებს ამერიკული კინოს ორ დაპირისპირებულ სამყაროს,“ - წერდა როჯერ ებერტი [10] მარტინ სკორსეზის პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმზე „ვინ აკაკუნებს ჩემს კარზე?“ (1967). ეს იყო ახალგაზრდა, იტალიური წარმოშობის, ნიუ-იორკელი ამერიკელის ამბავი, ერთი შეხედვით, ბანალური და არაფრისმომტანი, თუმცა მხოლოდ გარეგნულად. რეჟისორმა მასში თავისი თანამედროვე თაობა წარმოადგინა (არაა გამორიცხული, რომ ზოგი ეპიზოდი ავტობიოგრაფიულიც იყო). მისი მთავარი გმირი, რომელიც განგსტერების წრეშია ჩართული, შეიყვარებს ერთ თანაქალაქელ გოგონას, ოცნებობს, ყველაფერს თავი დაანებოს და კარგი ოჯახი შექმნას, თუმცა, გარემოებათა გამო, ოცნება

ოცნებად რჩება.

„ეს ფილმი გახდა რეჟისორის მხრიდან თავისი შემოქმედებითი სტილის დამკვიდრების წარმატებული მცდელობა. ის იყო კარგი წინაპირობა იმისა, რომ მომავალში იგი შექმნიდა ისეთ შედევრს, როგორიცაა „ბოროტი ქუჩები“, რამაც აღიარება მოუტანა“, - წერდა კრიტიკოსი ლეიტონ გრისტი ამ ნამუშევარზე.[11] ფილმი, ერთგვარად, მოსხლეტით გადაღებული ეპიზოდების ნაზავია, სტილისტურად კონტრასტული, კინემატოგრაფიული სტანდარტებისა და გამოსახულებების მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავებული სცენებისაგან შემდგარი კინოსურათია, რადგან მწირი ფინანსები არ იძლეოდა ცალკეული ეპიზოდის ხელახლა გადაღების საშუალებას. აქედან გამომდინარე, მას ტექნიკური ხარვეზებიც ჰქონდა, სულაც არ იყო გათვლილი სერიოზულ კომერციულ შემოსავალზე და, რასაკვირველია, დამოუკიდებელი სტუდენტური კინოს ნიმუშს წარმოადგენდა. იმავე ლეიტონ გრისტის მოსაზრებით, ეს ტექნიკური ხარვეზები სკორსეზის გამოუცდელობით იყო გამოწვეული, რამეთუ იმხანად მას ჯერ კიდევ ვერ აეთვისებინა, როგორ სიზუსტით მოემართა თავისი ნიჭი.[12]

როჯერ ებერტმა, როდესაც პირველად ნახა ფილმი ჩიკაგოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე, მას მაღალი შეფასება მისცა: „ამერიკულ კინოში გამოკვეთილია ორი მიმართულება: ტრადიციული და ექსპერიმენტული. ერთი მხრივ, გადაღებულია ტრადიციული ფილმები: „მარტი“, „ხედი ხიდიდან“, „ნაპირზე“ და „დევიდი და ლაიზა“ – ყველა ეს ფილმი არის გულწრფელი მცდელობა, აჩვენოს რეალური ცხოვრება და, ამავდროულად, იკვეთება ამ ფილმების რეჟისორების რომანტიკული და იდეალისტური იდეებით ზედმეტად გატაცება. მეორე მხრივ, არსებობს ექსპერიმენტული კინოც – იონას მეკასის, შირლი კლარკისა და ნიუ-იორკის „ანდერგრაუნდის“ სხვა წარმომადგენლების მიერ გადაღებული ფილმები. კინოსურათებში – „კავშირი“, “ჩრდილები“ და „ხეების იარაღი“ ისინი იყენებენ იმპროვიზირებულ დიალოგებსა და სცენებს, რომლებსაც ფარული კამერებით იღებდნენ, რაც საშუალებას იძლეოდა მყისიერად დაეჭირათ მოქმედების სპონტანურობა. კინოში მოღვაწე ორივე დაჯგუფებას გააჩნდა თავისებური ნაკლი. „მარტის“ მსგავსი ფილმები ტექნიკური თვალსაზრისით უზადო და ემოციურად დამაკმაყოფილებელია, მაგრამ მათ აკლიათ რეალობის სიმძაფრე. „ჩრდილების“ მსგავსი ფილმები საკმაოდ ავთენტურია, მაგრამ ხშირად ტექნიკურად გაუმართავი. მათში არ ჩანს ხასიათის განვითარება და ამბის მოყოლის სისრულე. ფილმი „ვინ აკაკუნებს ჩემს კარზე?“ აერთიანებს ამ ორი ტიპის ფილმებს ერთ

ნამუშევარში, რომელიც აბსოლუტურად გულწრფელი და ნამდვილია, მხატვრული თვალსაზრისით დამაკმაყოფილებელი და ტექნიკურად არ ჩამოუვარდება საუკეთესო ხარისხის ფილმებს. არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ ეს ფილმი არის ამერიკული კინოს დიდი ნიმუში.“[13]

ებერტის რემარკები რომ გავხსნათ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ფილმი უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ გადაღების განსხვავებული სტილის თვალსაზრისით, არამედ როგორც სრულიად ორიგინალური და სწრაფი ცვლილებების შემომტანი, მთლიანად, ამერიკული კინოხელოვნების შემოქმედებით კონცეფციაში. ებერტმა სკორსეზის მიუჩინა ადგილი (და ამ პოზიციას თავად სკორსეზიც იზიარებს), როგორც შუალედი ჰოლივუდსა და დამოუკიდებელ კინოს შორის. ამდენად, ეს ესთეტიკურად მდიდარი ფილმია, რომელიც ლოგიკურად აწყობილ, გასაგებ ამბავს ყვება. ცნობილი კინოკრიტიკოსი აღფრთოვანებული იყო ფილმში მიღწეული შედეგით და ყურადღებას ამახვილებდა კინოსურათის ორ, შედარებით არანარატიულ ეპიზოდზე: „ორი სცენა, ერთი – ბარში, მეორე – წვეულებაზე, ამერიკული ცხოვრების ყველაზე უფრო დასამახსოვრებელი აღწერაა, რაც კი ოდესმე მინახავს“ - მიანიშნებდა ის [14] და ამით ეწინააღმდეგებოდა მავანთა აზრს, რომ კინოსურათი მხოლოდ გამაღიზიანებელი ქცევის მაჩვენებელი, დილეტანტური დებიუტი იყო და სხვა არაფერი.[15]

სკორსეზის ნამუშევრის ცალკეული სცენები, განურჩევლად იმისა, პოზიტიურად შევხედავთ მათ თუ ნეგატიურად, გვიჩვენებენ თითქოს ავტორი ვალის უხდის დამოუკიდებელ კინოსა და პერსონალური ესთეტიკის გამოხატვას. ასეთი გამოხატვა აშკარად უკავშირდება, ზოგადად, „ამერიკული ცხოვრების წესს“, თუმცა მასში არის საკუთარი სისუსტეებისადმი შემწყნარებლობაც. რეჟისორი გვიჩვენებს, რაში მდგომარეობს მთავარი გმირის უპირველესი ფსიქოლოგიური პრობლემა – ის ქალებს აღიქვამს მხოლოდ „ქალწულებად“ და „მეძავებად“. ეს არ არის მარტო მისი იტალიურ–კათოლიკური აღზრდის ნაწილი, არამედ თავად ჰოლივუდში დამკვიდრებული დამოკიდებულებაა, რაც კიდევ ერთხელ აჩვენებს იმას, თუ როგორი კულტურული მნიშვნელობა მოიპოვა ამერიკულმა კინომ 60-იან წლებში. სკორსეზიმ თამამად გააკრიტიკა მასკულტურაც და მიუთითა მის უარყოფით და საშიშ გავლენაზე მომხმარებლისადმი, თუმცა სრულებით არ განეწყო კრიტიკულად ჰოლივუდის კლასიკური სტილისტიკის მიმართ. მან დასვა პრობლემა, რაც, მისი აზრით, არა ჰოლივუდში იყო, არამედ იმ „ბრმა“ მაყურებელში, რომელიც ვერ გებულობდა და ვერ

აღიქვამდა კინონაწარმოებების სირთულეებს.

მარტინ სკორსეზისათვის უდავოდ უდიდეს მიღწევად ჩაითვალა ჩიკაგოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე ამ ფილმის გატანა და მთავარი პრიზისათვის ნომინაციაში გასვლა. მართალია, იგი მხოლოდ ნომინაციას დასჯერდა (მთავარი პრიზი სხვას ერგო), მაგრამ ესეც მნიშვნელოვან წარმატებად მოინათლა, რასაც ხელი უნდა შეეწყო ნამუშევრის კომერციულ კინოგაქირავებაში გასასვლელად, თუმცა ასე არ მოხდა. როცა ამ მხრივ წარმოებული რამდენიმე მცდელობა უშედეგოდ დამთავრდა, ერთ-ერთმა სადისტრიბუციო კომპანიამ რეჟისორს მოსთხოვა ორიოდე ახალი სცენის ჩამატება. სკორსეზი დათანხმდა, რაც ზოგიერთმა კრიტიკოსმა მიიჩნია სწორედ კინოსურათის მთლიანობის დარღვევად და იმ ზეწოლის ნათელ მაგალითად, რასაც ხშირად ვხვდებით ამერიკულ კინოწარმოებასა და ფილმების დისტრიბუციაში. [16]

ფილმში „ვინ აკაკუნებს ჩემს კარზე?“ მთავარ პერსონაჟს ასახიერებდა დამწყები მსახიობი ჰარვი კაიტელი. პრაქტიკულად, ეს იყო მისთვის პირველი მთავარი როლი, რისთვისაც იგი გულდაგულ მოემზადა. სკორსეზი-კაიტელის დუეტმა შესანიშნავად ითანამშრომლა, რაც საფუძველი გახდა იმისა, რომ ახლო მომავალში სკორსეზიმ თავის კიდევ რამდენიმე კინოპროექტზე მიიწვია ეს მსახიობი. ამაში გამოიკვეთა სკორსეზის, როგორც კინორეჟისორის ერთ-ერთი შემოქმედებითი თავისებურება, რომ ერჩივნა უკვე წინა კინოსურათებში დაკავებულ აქტიორებთან ემუშავა, უფრო მეტად გამოეწრთო ისინი, დახმარებოდა მათ კინოსამსახიობო ოსტატობის ახალ-ახალი მხარეების გახსნაში. მისი დამსახურებაა ამერიკული კინოს ფართო ასპარეზზე არაერთი საინტერესო ამპლუის მსახიობის გაყვანა. თავისთავად, მათ რიცხვშია ჰარვი კაიტელიც, რომელიც მალევე იქცა „კინოვარსკვლავად“ და არაერთი სახასიათო გმირი შექმნა ეკრანზე. ამ ნამუშევარში კაიტელმა ბრწყინვალედ ითამაშა, უმალ მიიპყრო სპეციალისტების ყურადღება, რასაც სწრაფი კარიერული წინსვლაც მოჰყვა.

ამასობაში მარტინ სკორსეზიმ ბრიუსელის სამეფო სინემათეკის კურატორის – ჟაკ ლედუს ფინანსური დახმარებით გადაიღო ექვსწუთიანი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი –„დიდი პარსვა“ (1967), რომელიც მისი კინოსურათებიდან ყველაზე მეტად ექსპერიმენტული და ღიად პოლიტიკური ნამუშევარი გამოდგა. ეს იყო ვიეტნამის ომის თავისებური მეტაფორა, რომელიც სარკასტულიცაა და საშინელ ემოციებს ბადებს. მისი სრულიად განსხვავებული კონტექსტი

რეალურად აშკარა გალაშქრებაა ვიეტნამში ამერიკის შეერთებული შტატების ოფიციალური პოლიტიკის წინააღმდეგ. საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ეს პროექტი დაფინანსდა ევროპიდან და არა აშშ-ის რომელიმე ორგანიზაციიდან, რაც ნათლად ასახავს სკორსეზის სამშობლოში ინსტიტუციონალური დაფინანსების ხელმისაწვდომობის სიმწირეს. ამ ნამუშევარმა, რომელიც უფრო ფრანგული „ახალი ტალღის“ დამახასიათებელი სტილის გამოძახილია, ოღონდ წმინდა ამერიკული რედაქციით, მარტინს შეუქმნა მყარი, როგორც განსხვავებულად მოაზროვნე კინემატოგრაფისტის ავტორიტეტი. იგი აჩვენებს შემოქმედებითი სტილის, ნაწარმოების აგებულებისა და აზრობრიობის ინტენსიურსა და ჰარმონიულ ერთიანობას. მისი ერთადერთი გმირია მამაკაცი, რომელიც აბაზანაში პირს იპარსავს და ამ პროცესში ისე გაიჭრის კანს, რომ იქაურობას სისხლით მოთხვრის. ამ კინოსურათმა, რომელსაც მეორე სახელწოდებაც - „ვიეტ'67“ ჰქონდა, ბელგიაში გამართულ, ექსპერიმენტული კინოს საერთაშორისო ფესტივალზე მთავარი პრიზი მოიპოვა.

თავად რეჟისორი თავის დამოკიდებულებას ფილმში გაჟღერებული თემატიკის მიმართ ასე ხსნიდა: „აბსოლუტურად გაცნობიერებულად ეს იყო მრისხანებით სავსე პროტესტი ომის წინააღმდეგ, მაგრამ ამის გარდა, რაღაც სხვაც ხდებოდა ჩემს შიგნით.“ [17] იგივე პოზიციები მეორდებოდა ამ ნამუშევრის შესახებ დაწერილ კრიტიკულ წერილებშიც. ზოგიერთის ავტორი მიიჩნევდა, რომ ამით გამოჩნდა ახალი რეჟისორი, როგორც ცალკე აღებული მოვლენა, რომელსაც შეეძლო სათქმელი ასეთი შესანიშნავი ფორმით გადმოეცა. ერთი მათგანი იმასაც ამბობდა, რომ „სიკეთის და ბოროტების“ მცნების მნიშვნელობის შეფასება სკორსეზის შემოქმედების განუყოფელი ნაწილია. მისი მისწრაფებაა ეკრანზე "ჭეშმარიტების ღირებულების" ჩვენება, რაც აბსტრაქტული მცნებაა და თუ რამდენად კარგად ართმევს თავს რეჟისორი ამ დავალებას, მუდმივი განხილვის თემააო.[18]

ყოველივე ამის შემდეგ, შესაძლოა, დაისვას კითხვა – როგორ ახერხებდა მარტინ სკორსეზი თავისი განსხვავებული კულტურული გემოვნების დამკვიდრებას ამერიკული კინოწარმოების წიაღში? ხომ არ იყო აუცილებელი მისთვის, რომ რაიმე განსხვავებული სარეჟისორო პოზიციის დაკავებით მას სურდა განსაკუთრებულად თავის გამოჩენა თუ ეს ყველაფერი ბუნებრივად მოდიოდა? ამაზე დღესაც მიმდინარეობს მსჯელობა სხვადასხვა მკვლევარისა თუ კინოკრიტიკოსის ნაშრომებში და ეს მსჯელობა აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. თვითონ სკორსეზი ნაკლებად აქცევს ამას ყურადღებას, მიაჩნია, რომ ამგვარ თეორიულ

განხილვებში მისი ჩარევა არცაა საჭირო და დასკვნების გამოტანას პროფესიონალებს ანდობს.

მორიგი კინოპროექტი „ბერტა - მეტსახელად „საბარგო ვაგონი“ (1972) სკორსეზიმ გააკეთა მას შემდეგ, რაც ხელი მოეცარა წინარე ნამუშევარზე - „თაფლობის თვის მკვლელები“ (1970). ამ კინოსურათისათვის სცენარი დაწერა ლეონარდ კასლმა, ხოლო მის რეჟისორად გაამწესეს სკორსეზი, როგორც ახალგაზრდა, იმედის მომცემი კინოხელოვანი, მაგრამ ერთკვირიანი გადაღების წარმოების მერე მარტინი დაითხოვეს და იგი თავად კასლმა ჩაანაცვლა. ფილმი გამოუშვა ერთმა პრესტიჟულმა კინოკომპანიამ და მას კინოთეატრებში გასვლისთანავე მნიშვნელოვანი კომერციული წარმატება ხვდა წილად. სკორსეზი დანანებით იხსენებდა ამ ფაქტს: „დამითხოვეს ფილმიდან „თაფლობის თვის მკვლელები“ საკმაოდ საინტერესო მიზეზით. სცენარი ორასგვერდიანი იყო და მას ვიღებდი ცალ-ცალკე, მსხვილი დიაპაზონით, რადგან ხელოვანი ვარ! მაგრამ ფული ცოტა იყო – მხოლოდ 150.000 დოლარი შავ-თეთრი ფირისთვის და გადაღებაც შეჩერდა. რა თქმა უნდა, ყველა სცენა არა, მაგრამ უმეტესობა ერთი კუთხიდან იყო გადაღებული, შეუძლებელს ხდიდა ოთხსაათიანი ფილმის ასე დამთავრებას. ეს ჩემთვის დიდი გაკვეთილი იყო. 1968–72 წლებში ძალიან მეშინოდა კიდევ არ მომხდარიყო მსგავსი ფაქტი და არ დავეთხოვე ვინმეს ფილმიდან. ასე რომ, როდესაც დავიწყე „ბერტას“ გადაღება, თითოეული სცენა, დაახლოებით 500 კადრი, გავაერთიანე.“ [19]

„ბერტა - მეტსახელად „სატვირთო ვაგონი“, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა სკორსეზის, როგორც რეჟისორის ჰოლივუდში დამკვიდრებას, რადგან ეს ფილმი ერთმნიშვნელოვნად კომერციული პროექტი იყო და გაკეთდა სწორედაც ჰოლივუდური ინდუსტრიის ჩარჩოებში. იგი გამოჩენილი პროდიუსერის, როჯერ კორმენის მიერ გამოშვებული ე. წ. „ექსპლუატაციური“ ფილმის მაგალითია, ერთ–ერთი იმ მრავალთაგანი, „გაქცეული შეყვარებულების“ ჟანრის ფილმებიდან, რომლებიც პოპულარული გახდა „ბონი და კლაიდის“ (1967, რეჟ. არტურ პენი) მოულოდნელი წარმატების შედეგად. მომავალი კინოსურათის ე. წ. „შავი მასალა“ რეჟისორმა აჩვენა ცნობილ კოლეგას, ჯონ კასავეტესს, რომელმაც თურმე ურჩია: „მარტი, შენი ცხოვრების ერთი წელი შეალიე ნაგვის კეთებას. ეს კარგი კინოსურათია, მაგრამ შენ გაცილებით უკეთესი ხარ, ვიდრე ისინი, ვინც ასეთ ფილმებს იღებენ. არ ჩაათრევინო თავი ექსპლუატატორულ ბაზარს. უბრალოდ, სცადე და აკეთე რაღაც განსხვავებული“.[20] როგორც ჩანს, კასავეტესის, ამ მართლაც დამოუკიდებელი კინოხელოვნისა და სწორედაც რომ განსხვავებული ფილმების ავტორის ამ შეგონებამ დიდად იმოქმედა მარტინ სკორსეზიზე და

მანაც თავის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობის მიმართულებად აირჩია ასეთი ნამუშევრები. მით უმეტეს, რომ ჰოლივუდში რეჟისორთა აბსოლუტური უმრავლესობა გარკვეულწილად „დინებას მიჰყვებოდა“ და არც კი ადარდებდა, რომ რაიმე მსგავსი გადაეღო.

„ტაიმსის“ კრიტიკოსი ჯეი კოქსი, რომელსაც სკორსეზი თავის ნამუშევრებს საგანგებოდ აყურებინებდა, მისგან შენიშვნებს იღებდა და ყოველთვის ყურადღებით ითვალისწინებდა მათ, დადებითად განეწყო ამ ფილმისადმი და მოუწოდა ავტორს, შემდგომშიც ასევე გაეგრძელებინა. [21] მარტინსაც ეს უნდოდა.

კასავეტესიცა და კოქსიც საკმაოდ ანგარიშგასაწევ ძალას წარმოადგენდნენ და მხურვალე მხარდაჭერას უცხადებდნენ სკორსეზის, უჩვენებდნენ იმ მიმართულებებს, რაც მას გამოადგებოდა, აქცენტებს აკეთებდნენ კინემატოგრაფისტის პერსონალური მუშაობის მნიშვნელობაზე. ექსპლუატაციური კინობაზარი მაშინდელი კლასიკური ჰოლივუდური „ბ“ კატეგორიის ფილმების ეკვივალენტი იყო, რომელსაც მარტინი ასე აღმერთებს, ხოლო კასავეტესის აზრით, ეს არ იყო სივრცე, სადაც სერიოზული, პერსონალური კინო შეიძლება შექმნილიყო. ამგვარი კინოხელოვნება, მისეული გაგებით, იყო ამბავი ადამიანის შესახებ და არა საკუთრივ ფილმის შესრულების საავტორო ტექნიკა.[22]

მთელი თავისი დარჩენილი კინომოღვაწეობის განმავლობაში, კასავეტესი ამ პრინციპის ერთგული დარჩა. ის თითქმის მითიური ფიგურა გახდა „დამოუკიდებელი“ კინოს კონტექსტში. კინოს მკვლევარების მიერ იგი აღქმული იყო, როგორც ცალკე „დისციპლინა“.[23] სკორსეზის არ შეეხო ასეთი მარგინალიზაცია, გამომდინარე მისი მჭიდრო კავშირიდან ჰოლივუდთან. ეს სიახლოვე წინასწარ განსაზღვრული იყო მისი თანამშრომლობით როჯერ კორმენთან და ამ უკანასკნელის ურთიერთობით წამყვან ჰოლივუდურ კინოსტუდიებთან.

თვითონ კორმენმა ხომ 50-იან წლებში მცირებიუჯეტიანი ფილმებით დაიწყო თავის დამკვიდრება, რაც ჰოლივუდის ალტერნატივას წარმოადგენდა და იმავდროულად შეითავსა ის როლი სისტემის შიგნით, რაზედაც უარი თქვა ჰოლივუდმა - ეს არის „ბ“ კატეგორიის ფილმები. დიდი კინოკომპანიები აღარ აწარმოებდნენ „ბ“ კატეგორიის ფილმებს. ამან განაპირობა განსხვავება „კოდირებული წარმოების“ ფარგლებში მოქცეულ, მცირებიუჯეტიანი „ბ“ კატეგორიის ფილმებსა და „ექსპლუატაციურ“ ფილმებს შორის, რომლებიც სისტემის გარეთ მზადდებოდა და ქრებოდა. კორმენი იყო მცირებიუჯეტიანი კინოს ერთ-ერთი წამყვანი პროდიუსერი, რომელიც აღმოცენდა სწორედ ამ გამყოფზე და წარმატებით აწარმოებდა

იაფფასიან ჟანრულ ფილმებს. ის იყენებდა ექსპლუატაციურ მასალას, რომელიც განკუთვნილი იყო ახალგაზრდებისათვის და რაც ნიშნავდა გათვლას მზარდ კინობაზარზე.

ამერიკული კინოს რენესანსის პერიოდს (ანუ „ახალი ჰოლივუდი“), რომელიც 60-იანი წლების შუახანებიდან იწყება [24] და რომლის ხანაში ეკრანებზე გამოდიოდა კინოსურათები, რომლებიც ასახავდნენ ადრინდელი ჰოლივუდისათვის ტაბუირებულ თემებს – სექსსა და ძალადობას, დაემატა ნარკოტიკების თემაც, რამაც, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, განაპირობა ასეთი ფილმების (მაგ. „უდარდელი მხედარი“, 1969, რეჟ. დენის ჰოპერი) წარმატება ახალგაზრდულ აუდიტორიაში. „ახალი ჰოლივუდის“ „ბლოკბასტერები“ ემყარებოდნენ ზოგად მახასიათებლებსა და ექსპლუატაციური მარკეტინგის სტრატეგიას. „ბერტა - მეტსახელად „სატვირთო ვაგონი“ სკორსეზისთვის მნიშვნელოვანი ნამუშევარია ისევე, როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ სხვა რეჟისორების მიერ გადაღებული მსგავსი თემატიკის ფილმები. ამ ფილმით გამოჩნდა მისი შემქმნელის უნარი, თუ როგორი წარმატებით უნდა ემუშავა კომერციული სისტემის შიგნით, არ გასცდომოდა ფილმის გადაღებისთვის განსაზღვრულ დროსა და ბიუჯეტს, მყარად მოეკიდებინა ფეხი ჰოლივუდში, ოღონდ ამგვარი განსხვავებული სტილისტიკის ნამუშევრებით. ამით დასაბამი დაედო სკორსეზის მისწრაფებას მძაფრსიუჟეტიანი კინოსადმი, თუმცა მის შემოქმედებაში ძალადობა გადაიქცა განსჯის საგნად და არა სხვებივით მხოლოდ გულგრილ ჩვენებად, რომელსაც არავითარი რეაგირება არ მოსდევდა. მიუხედავად იმისა, რომ მარტინმა ეს კინოსურათი დაუნდობლობით და სისატიკით გაჟღინთა, სპეციალისტები მაინც ჩააფიქრა და სხვანაირად შეახედა ამ პრობლემებისადმი. „რეჟისორი მარტინ სკორსეზი უფრო მეტად განწყობასა და გარემოს აქცევს ყურადღებას, ვიდრე ქმედებას. მის მიერ დანახული ძალადობა ყოველთვის უხეში და უსიამოვნოა – მისი ფილმები მაყურებელს არ აძლევს შვებით ამოსუნთქვის საშუალებას, რაც დამახასიათებელი იყო ჰოლივუდური კინოსათვის. სკორსეზის ფილმის ყურებისას ისეთი გრძნობა გიჩნდება, თითქოს სულის ბნელეთის ნაწილი ხდები. „ბერტა - მეტსახელად „სატვირთო ვაგონი“ ერთგვარი ეფექტური ხიდია სკორსეზის კარიერაში. სკორსეზის ამ ნამუშევრის მაგალითზე დაიწყო, ზოგადად, ძალადობის გარშემო განხილვა. ეს თემა ცენტრალური სადისკუსიო თემა გახდა „ახალი ჰოლივუდის“ წარმომადგენლების წრეში.“[25]

სკორსეზიმ თავისი სადებიუტო კინოსურათების გმირები განგსტერული რომანტიზმითა და მამაკაცური რიტუალებით გააჯერა და ეს სტილი თითქმის ბოლომდე

შეინარჩუნა. „სკორსეზის კინემატოგრაფიული სურვილია, შექმნას განგსტერი გმირები - როგორებიც არიან, ჩარლი, ტრევისი, ჯეკ ლამოტა და ქენდი. გმირებს სიმბოლური საერთო ხაზი აკავშირებთ, თავგანწირვა სხვისთვის და შემდეგ ღმერთისთვის“ - ასე ახასიათებდა ამ სტილს ერთი კრიტიკოსი.[26] სკორსეზიც ეთანხმებოდა ამას და სრული პირდაპირობით აცხადებდა ინტერვიუებში, მთელი ჩემი ცხოვრება არის კინო და რელიგია. სულ ეს, სხვა არაფერიო. [27]

საბოლოოდ, მან არჩევანი კი შეაჩერა კასავეტესის რჩევაზე, თუმცა დასცილდა კორმენისეულ მიდგომებს და უფრო დაუახლოვდა „პერსონალურ“ მასალას თავის მომდევნო ფილმში – „ბოროტი ქუჩები“ (1973), მაგრამ არასოდეს მიუტოვებია ისეთი „ექსპლუატაციური“ მასალა, როგორიცაა სექსი და ძალადობა, რაც საშუალებას აძლევდა ემუშავა კინოინდუსტრიის შიგნით, სადაც ეს ელემენტები სულ უფრო მეტად და მეტად იმპერატიული ხდებოდა კომერციული წარმატების მისაღწევად. ამაზე წერდა კრიტიკოსი ჯერემი ჯეიმსიც, რომელიც დიდად აფასებდა სკორსეზის მიერ დანახული ძალადობის სიღრმეს, მის უნარს შეევსო კინოსურათი „პარანოიდული და, საბოლოო ჯამში, გამართლებული საშინელებით, რაც იწვევს მოახლოებული სისასტიკის აქტის მუდმივ შეგრძნებას“.[28]

„ბოროტ ქუჩებში“ ჰარვი კაიტელის გარდა ითამაშა მსახიობმა რობერტ დე ნირომ, რომელიც ადრე მუშაობდა სხვა ცნობილ კინორეჟისორებთან და თავისი დიადი კინოკარიერის პირველ ეტაპზე იმყოფებოდა. სიუჟეტის ცენტრში არის ოთხი ახალგაზრდა: 30 წლის ტონი, რომელიც ბარის მფლობელია, მაიკი, რომელსაც პრეტენზია აქვს სერიოზული მაფიოზის სახელზე და ერთადერთია, ვინც იცავს ძველი მაფიოზების ცხოვრების წესს, ჯონი ბოი, რომელიც სესხულობს ფულს ყველასაგან და არც აპირებს მის დაბრუნებას, ცხოვრობს თავისი ცხოვრებით არ იზიარებს მაფიოზურ წეს-ჩვეულებებს, მისთვის მთავარია დალიოს, ვიღაც გადარიოს, ქალებს მოაწონოს თავი და ჩარლი - ადგილობრივი მაფიოზური ჯგუფის ბოსის ნათესავი, რომელიც ისწრაფვის ცხოვრებაში გაატაროს ფრანცისკ ასიზელის იდეები, მაგრამ თავისი არაშორსმჭვრეტელური ფილოსოფიით ამას აკეთებს „ქუჩაში“. ეს უკანასკნელი რელიგიურია, რამეთუ ცდილობს, გადაარჩინოს ჯონი ბოი, თუმცა, ამასთანავე, შეუძლია მიატოვოს თავისი შეყვარებული ეპილეფსიის შეტევისას.

ფილმი მოიწონა მაყურებელმა და მას კრიტიკოსებისგანაც დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა. „მარტინ სკორსეზეს „ბოროტი ქუჩები“ არ არის მხოლოდ კრიმინალური სამყაროს

შესახებ ამბავი, ეს არის ფილმი ადამიანთა ცოდვებზე. ვატიკანი შიშობდა, რომ ამ ფილმს, შესაძლოა, უარყოფითი გავლენა მოეხდინა აუდიტორიაზე. კინოსურათი გვახსენებს პერიოდს, როდესაც ადამიანებს განსაკუთრებით მძაფრად ჰქონდათ აღსარების გარეშე იმქვეყნად წასვლის შიში“, - წერდა როჯერ ებერტი. [29]

ამით გათამამებული სკორსეზი ისევ სოციალურ თემატიკას მიუბრუნდა და გადაიღო შემდეგი ნამუშევარი „ალისა აქ აღარ ცხოვრობს“ (1974), რომელიც შეაფასეს, როგორც მისი „პირველი, რეალურად ჰოლივუდური კინო“.[30]

ეს კინოსურათი იმ დროისათვის მართლაც გამორჩეული იყო ბრწყინვალე სამსახიობო ანსამბლით, დახვეწილი სცენარითა და მთავარი გმირი ქალის ამაღელვებელი ცხოვრების რეალისტური ასახვით, რაშიც გამოჩნდა „ახალი ჰოლივუდისათვის“ სახასიათო შტრიხები. რა თქმა უნდა, ფილმის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა იყო საუცხოო მსახიობი ელენ ბერსტინი, რომელმაც როდესაც წაიკითხა რობერტ გატჩელის მიერ დაწერილი სცენარი, ისე მოეწონა, რომ გადაწყვიტა, თვითონ მიეღო მონაწილეობა შესაფერისი დამდგმელი რეჟისორის ძიებაში. ამაში მას სრული თავისუფლება მიანიჭა კინოკომპანია „უორნერ ბრაზერსმა“, რომლის ეგიდითაც უნდა შექმნილიყო ეს ნამუშევარი. ამასთან დაკავშირებით ბერსტინი იხსენებდა:

„ჯონ კეილიმ, „უორნერ ბრაზერსის“ კინოწარმოების უფროსმა, მითხრა ამ სცენარის შესახებ. ის თვლიდა, რომ სცენარი მომეწონებოდა, კარგი იქნებოდა დავთანხმებოდი და ყველასთვის მოულოდნელად მეთამაშა ამ ფილმში, რადგან იმ დროს ძალიან ბევრ სცენარს მიგზავნიდნენ. სენდი ვეინტრაუბმა წაიკითხა ის ჩემამდე და მითხრა, რომ სცენარი ნამდვილად საინტერესო იყო. მეც ჩავთვალე, რომ შეიძლებოდა საინტერესო სახის შექმნა – ქალისა, რომლის ცხოვრება დრამატული ცვლილებებით იყო სავსე.“ [31] მან მიმართა სკორსეზის, ვინაიდან აღფრთოვანებული იყო მისი „ბოროტი ქუჩებით“ და სთხოვა, გადაედო ყველაფერი და ხელი მოეკიდებინა აღნიშნული კინოპროექტისათვის. ელენმა პირდაპირ დაუსვა რეჟისორს შეკითხვა - „რა იცით ქალების შესახებ?“ რაზეც სკორსეზიმ დაუფიქრებლად უპასუხა: „ბევრი არაფერი. მინდა მათ შესახებ უფრო მეტი გავიგო“. პასუხი იმდენად მოეწონა ბერსტინს, რომ დაუყოვნებლივ გადაწყდა რეჟისორის საკითხი. [32]

ერთი წლის შემდეგ ელენ ბერსტინმა ამ ფილმში შესრულებული როლისათვის მიიღო ამერიკული კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდო „ოსკარი“, მისი რეჟისორი კი აღიარეს ჰოლივუდური კინოს ახალ თვალსაჩინო წარმომადგენლად [33], რომელიც ღრმად ჩასწვდა

თანამედროვე ამერიკელი ქალის ბუნებას და მაყურებელს ჩინებულად გააცნო მარტოხელა ალისას თავგადასავალი, რეალურიცა და მწარეც, დრამატულიცა და ბევრის მიმანიშნებელიც. დაქვრივებული ალისა, რომელსაც დარჩა ბავშვი, უმუშევარია და კინოსურათის სიუჟეტი მისი თვალთახედვიდან იხსნება. თავისთავად, ის რეალისტური მანერისაა და შეიცავს ფემინისტურ ნიშნებსაც და ნამდვილ ცხოვრებისეულ პერიპეტიებსაც. „ფილმი სავსეა ბრწყინვალედ დადგმული ინდივიდუალური სცენებით. მაგ. როცა ალისა იწყებს მეგობრობას თავის კოლეგა ოფიციანტთან და ერთ დღესაც როდესაც ისინი ირუჯებიან მზეზე, მათ შორის რომ იმართება გულწრფელი საუბარი.“ [34] ამ და სხვა კარგად დადგმულ-აწყობილ ეპიზოდებში ნათლად მოჩანს რეჟისორის ხელწერა, რეალიზმთან მაქსიმალურად მიახლოების სწრაფვა. ბუნებრივია, ეს ნამუშევარი არ შეიძლება აღქმული იქნას, როგორც ჰოლივუდის მასკულტურის პროდუქტი, სკორსეზის შედევრებისთვის დამახასიათებელი მოდერნისტული სიმკაცრისაგან განსხვავებით. მას უდიდესი და მნიშვნელოვანი როლი უკავია თავად სკორსეზის რეპუტაციის ჩამოყალიბებაში.

კინოეკრანებზე ფილმის გასვლის შემდეგ „ნიუ-იორკ თაიმსის“ მიმომხილველმა, სტივენ ფარბერმა ვრცელი სტატია მიუძღვნა „ახალი ჰოლივუდის“ ახალგაზრდა და ნიჭიერ რეჟისორებს, რომლებმაც ბევრი რამ იტვირთეს და წარმატებითაც გაართვეს თავი ამოცანებს. იგი მიუთითებდა, რომ ახლა ყველაზე მეტად, ვიდრე ოდესმე, კინოსტუდიები ცდილობენ, შექმნან რაღაც ახალი. მათ უნდათ გაიმეორონ წარსულის წარმატებები და მოიძიეს ახალი თაობის რეჟისორები, რომლებსაც ვალდებულებებით ზღუდავენ. სამოციან წლებში ახალგაზრდა რეჟისორები ოცნებობდნენ ახალი ბერგმანი ან ფელინი გამხდარიყვნენ და არ დამსგავსებოდნენ ისეთ კოლეგებს, რომლებმაც თავის დროზე სარფიანი კარიერა ცნობილი ჟანრული კინოსურათების ასლგადაღებით გაიკეთესო. [35] რასაკვირველია, იგი სკორსეზისა და მის თაობას გულისხმობდა, იმათ, ვინც ახალი სიტყვა თქვა ჰოლივუდის ისტორიაში რადიკალურად განსხვავებული ნამუშევრებით, მათი კინოენითა და ახლებური თემების გაშუქებით.

მარტინ სკორსეზი ნიუ-იორკში დაბრუნდა და დაიწყო მზადება მომავალი კინოპროექტისათვის - „ტაქსის მძღოლი“, რომლის პროდიუსერები იყვნენ ჰოლივუდში მოღვაწე, ე. წ. „დამოუკიდებლები“ - მაიკლ და ჯულია ფილიპსები. მარტინი დაუმეგობრდა კინოდრამატურგს, პოლ შრედერს, რომელსაც უკვე ჰქონდა სახელი განთქმული, თხოვა მას

დაეწერა სცენარი და მთავარი როლისათვის მიიწვია რობერტ დე ნირო. ამ ახალ პროექტს იგი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რათა ყველასათვის დაესაბუთებინა თავისი განცალკევებული, ოღონდ ძალიან საავტორო სტილი. იმავდროულად, ფილმს უნდა მოეტანა საკმარისი ფინანსური მოგება.

„ტაქსის მძღოლი“ (1976) წარმოადგენდა ექსპრესიონიზმისა და რეალიზმის ნაზავს, რომლის მოქმედება ვითარდება ნიუ-იორკში, რაც სკორსეზის წინა ფილმის - „ბოროტი ქუჩები“ ერთგვარი გამოძახილია. პოლ შრედერის სცენარი გაჟღენთილი იყო თანამედროვე პრობლემებით, მასში გარკვეული მინიშნებაც ჩაიდო ერთი პოლიტიკური მკვლელობის მცდელობაზე და, ამასთანავე, ის თავისებურად გამოეხმაურა 60-იანი წლების ისეთ ცნობილ სოციალურ მოძრაობებს, როგორებიც იყო ფემინიზმი, სექსუალური რევოლუცია, სამოქალაქო უფლებების დაცვა და კონტრკულტურა. ყველა ეს ელემენტი ერთგვარად მოექცა ფილმის მთავარ გმირში, რომელიც ვიეტნამის ომის ვეტერანია და რომლისთვისაც ის გარემო, სადაც უწევს ცხოვრება და მუშაობა, ძალზე უცხოა და ამაზრზენი.

კინოსურათის ერთობ მგრძნობიარე დეტალებმა, სიუჟეტურმა ხაზმა და მძაფრმა თხრობამ იგი მთლიანად და მაინც დაუკავშირა „ექსპლუატაციურ“ კინოს, იმ ფილმების მსგავსად, რომლებიც 60-70-იანი წლების სოციალურ პრობლემატიკაზე აკეთებდნენ სპეკულირებას. საკუთრივ ფილმის რეჟისურასთან მიმართებაში, შეიძლება ითქვას, რომ ის გადაიქცა მარტინ სკორსეზის პირველ აღიარებულ შედევრად, რომელმაც ბევრი ჯილდო დაიმსახურა. მათგან, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ საუკეთესო კინოსურათისათვის და რობერტ დე ნიროსათვის, როგორც საუკეთესო მსახიობისათვის, გადაცემული პრესტიჟული პრიზები კინოკრიტიკოსთა ეროვნული საზოგადოებისაგან, ლოს ანჟელესის კინოკრიტიკოსთა ასოციაციისაგან და ნიუ-იორკის კინოკრიტიკოსებისაგან. რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პრიზი თავად სკორსეზიმაც მიიღო.

„ტაქსის მძღოლი“ „ოსკარის“ ოთხ ნომინაციაზეც წარადგინეს, მაგრამ 1977 წლის 28 მარტს გამართულ ცერემონიალზე მან ვერ ერთი მათგანი ვერ მოიპოვა. ამას გარდა სკანდალი აგორდა იმის გამო, რომ ამ ფილმში რეჟისორმა პატარა მეძავის როლი ათამაშა 14 წლის მსახიობს, ჯოდი ფოსტერს. მარტინის მიმართ ისეთი აგრესია წამოვიდა, რომ მის სიცოცხლეს

საფრთხე დაემუქრა, ამიტომ საზეიმო ცერემონიალი მას დაატოვებინეს აშშ-ის ფედერალური ბიუროს შეიარაღებულმა თანამშრომლებმა.[36]

კინოსურათის ტრანსცედენტობის თემა თავდაპირველად პოლ შრეიდერმა გამოკვეთა ჟურნალ „ფილმ კომენტისთვის“ მიცემულ ინტერვიუში. ის საუბრობდა, თუ როგორი გავლენა მოახდინა გამოჩენილი ფრანგი კინორეჟისორის, რობერ ბრესონის დაუვიწყარმა ფილმმა „სოფლის მღვდლის დღიური“ მისი და სკორსეზის ამ ერთობლივ ნამუშევარზე .[37] შრედერი არ აკეთებდა აქცენტს კულტურულ სხვაობაზე. მიუხედავად ამისა, ზოგადი და საკამათოა თუნდაც მისი მოსაზრება, რომ ტრანსცენდენტული სტილი შესაძლებელია წარმატებული იყოს მხოლოდ იაპონურ (აღმოსავლურ) კულტურაში.[38] სწორედ ეს ტრანსცენდენტული არსია ჩადებული „ტაქსის მძღოლში“, რაც ფილმის ამ კუთხით წაკითხვის საშუალებას იძლევა, მიუხედავად მისი აშკარა სოციალური კონტექსტისა, რომელსაც თავად შრეიდერიც შემდეგნაირად აანალიზებდა:

„ამ სცენარში შევეცადე შემექმნა ევროპელი ეგზისტენციალური გმირი და მომეთავსებინა ის ამერიკულ რეალობაში, მაგრამ ის გაუგებარი იყო, გაუგებარი მისი პრობლემებით.... ჩვენ კარგად არ გვესმოდა საკუთრივ პრობლემის ხასიათი, თვითგანადგურების იმპულსი, იმის მაგივრად, რომ შინაგანისკენ ყოფილიყო მიმართული, როგორც ეს იაპონიაში, ევროპაში ან სხვა რომელიმე ძველ კულტურაშია. ამ შემთხვევაში ის გარეგანისკენ მიმართული აღმოჩნდა. ადამიანი, რომელიც გრძნობს, რომ მოვიდა მისი ბოლო, გარეთ გადის და კლავს სხვა ადამიანებს, თავის მოკვლის ნაცვლად“. [39]

შრედერი აკრიტიკებდა ფილმის მთავარი გმირის – ტრევის ბიკლის ძალადობას სხვების მიმართ, მაგრამ არა თავად ძალადობის კონტექსტში, ვინაიდან მისთვის ეს პრობლემა მეტაფიზიკური იყო და არა სოციალური. ფაქტია, რომ „ტაქსის მძღოლმა“ სპეციალისტების ხანგრძლივი დისკუსიები გამოიწვია და ამას, გასაგები მიზეზების გამო, შედეგად მოჰყვა ის დიდი კომერციული მოგება, რაც მან მოიტანა. თანაც მისი ჩვენების მსურველი ქვეყნების რიცხვი დღითიდღე იზრდებოდა. სკორსეზის ავტორიტეტთან ერთად გაიზარდა დე ნიროსა და შრედერის რეპუტაციაც. კრიტიკის დიდი ნაწილი მიესალმა კინოსურათს. მაგ. პოლინ კეილმა მოუწონა გადამღებ ჯგუფს არჩევანი და განაცხადა, რომ რეჟისორი წარმოაჩენს ამერიკის დაბალი ფენის მოქალაქის უკმაყოფილებას. ფილმი იმითაცაა გამორჩეული, რომ ახდენს მთავარი პერსონაჟის მორალურ ფორმულირებას, სხვები კი პრობლემებს კინოსურათის

იდეოლოგიურ საფუძველში ხედავენო. [40] თუმცა იყვნენ ისეთი კრიტიკოსებიც (მაგ. პატრისია პატერსონი, მენი ფარბერი და სხვ.), რომლებიც გაიძახოდნენ, რომ სკორსეზის ეს ნამუშევარი სულაც არ იყო რეალისტური და ამიტომაც არც კი ღირდა მისი ნახვა ფართო მაყურებლისათვის. [41]

ასეა თუ ისე, „ტაქსის მძღოლი“ მთავარი ნიშანსვეტი გამოდგა მარტინ სკორსეზის შემოქმედებაში. მან ყველას დაანახა, რომ ამ რეჟისორს შესანიშნავად შეეძლო რთული დრამატული ამბის გადმოცემა ეკრანიდან და ამაში მაყურებლის ჩათრევა. ეს იყო სილის გაწვნის ტოლფასი ამერიკული ისტებლიშმენტისათვის, ამერიკული ცხოვრების წესისადმი, რომ ასეთი ადამიანები, როგორი მთავარი გმირიცაა ამ ფილმში, არსებობენ და მათ სათანადო ყურადღება სჭირდებათ. მარტინ სკორსეზიზე უკვე ყველა ლაპარაკობდა, როგორც გენიალურ კინემატოგრაფისტზე, რომელსაც მსგავსი კინოპროექტების ხორცშესხმა არ გაუჭირდებოდა და მომავალში კვლავაც გამოიჩენდა თავს.

ამის საპასუხოდ რეჟისორმა გადადგა ნაბიჯი, რითაც გამოეხმაურა ჰოლივუდში ჯერ კიდევ უხმო პერიოდიდან მოყოლებულ ე. წ. „დაუწერელ კანონს“, რომ თუ კარგი კინორეჟისორი ხარ, მაშინ უნდა შეგეძლოს იმუშავო არა მხოლოდ ერთ ჟანრში და ერთი მიმართულებით, არამედ ბედი უნდა მოსინჯო სხვა, პოპულარულ ჟანრებშიც და დაამტკიცო შენი მრავალმხრივობა, შენი ნიჭიერება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, აუცილებლად დაიშტამპები და მაყურებელსაც გააწბილებ. ამ მიზნით სკორსეზიმ გადაიღო მუსიკალური მელოდრამა „ნიუ-იორკი, ნიუ-იორკი“ (1977) რობერტ დე ნიროსა და ლაიზა მინელის მონაწილეობით. მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეულმა კრიტიკოსებმა ფილმს ხოტბა შეასხეს, მან ვერ მოიტანა სასურველი და დაგეგმილი შემოსავალი, რამაც რეჟისორი სასოწარკვეთილებაში ჩააგდო. მართალია, დღევანდელი გადასახედიდან ეს კინოსურათი საკმაოდ სიმპათიურად გამოიყურება, თუმცა მაშინ სკორსეზისაგან უფრო სხვანაირ ნამუშევარს ელოდა აუდიტორია, რამაც გამოიწვია ასეთი ჩავარდნა კინოგაქირავებაში.

სკორსეზიმ თავისებური „ტაიმ-აუტი“ აიღო, მაგრამ მომდევნო მხატვრულ კინოპროექტამდე მან ორი დოკუმენტური ფილმი გადაიღო და მათზე მუშაობაში ჩაეფლო. საერთოდ, თუკი გადავხედავთ მის შემოქმედებით ნუსხას, აღმოვაჩენთ, რომ მარტინი ამგვარ შუალედებში წარმატებით აკეთებდა სწორედ დოკუმენტურ ფილმებს და მის აქტივში 19 დოკუმენტური კინოსურათია, რომლებიც სხვადასხვა თემას ეძღვნება. ესეც ერთგვარი პლუსია

ამ შემოქმედისათვის, რომ იგი კინოს სხვა სახეობაშიც მოღვაწეობდა და ამით იმაღლებდა კვალიფიკაციას აღნიშნული მიმართულებითაც. ადრე იგი თავის სტუდენტებს ხშირად ესაუბრებოდა დოკუმენტური კინოს დანიშნულებასა და უპირატესობაზე რეალური ცხოვრების კინემატოგრაფიული აღწერის თვალსაზრისით და ამჯერად თავადაც ცდიდა ბედს. მის დოკუმენტურ ფილმებზე ყოველთვის იყო დიდი მოთხოვნა, განსაკუთრებით სატელევიზიო კომპანიების მხრიდან, რომლებიც სიამოვნებით აჩვენებდნენ მათ ცისფერ ეკრანებზე.

მარტინ სკორსეზის, როგორც უბადლო კინორეჟისორის ავტორიტეტის ფორმირება დასრულდა მისი მორიგი ნამუშევრით „ცოფიანი ხარი“ (1980), რომელიც შედევრადაც აღიარეს და რომელმაც ნიშანდობლივ წარმოადგინა ამ კინოხელოვნის დახვეწილი სტილი და თავისებურება, საავტორო კინოსადმი მიკუთვნება. მართლაც, სკორსეზისა და კიდევ რამდენიმე ცნობილი რეჟისორის გარდა, ნიუ-იორკის უნივერსიტეტის კინოსკოლამ არაერთი პროფესიონალი გამოუშვა, რომლებმაც ვერ მიაღწიეს ისეთ მწვერვალებს, როგორც მარტინმა ან ოლივერ სტოუნმა ან სპაიკ ლიმ და ა. შ., თუმცა ისინი კომფორტულად გრძნობდნენ თავს ამერიკულ უზარმაზარ კინოინდუსტრიაში. თავისთავად, ეს უკანასკნელნი ვერ უწევდნენ სერიოზულ კონკურენციას ზემოთ დასახელებულებს, მაგრამ აქტიურად მონაწილეობდნენ ამერიკული კინოს „ბ“ კატეგორიის კომერციული და სატელევიზიო კინობაზრის უზრუნველყოფაში, რაც შესაძლებელს ხდიდა დიფერენციაცია მომხდარიყო ელიტარულ კინოსა და კომერციულ კინოს შორის.

სკორსეზი, როდესაც მუშაობდა თავისი ახალი პროექტის მოსამზადებლად, ბევრ რჩევა-დარიგებას იღებდა მეგობრებისაგან, რომლებსაც იცნობდა ჯერ კიდევ ზემოთ ნახსენებ კინოსკოლაში სწავლისა და მოღვაწეობის წლებიდან. ერთ-ერთი მათგანი იყო ჰეიგ მანუკიანი, რომელსაც მისგან განსხვავებით კინოზე სულ სხვა შეხედულება ჰქონდა. ისინი კამათობდნენ იმაზე, თუ რა იყო მაღალი ხელოვნება და რა იყო მასკულტურა, თუმცა თანხმდებოდნენ იმაზე, რომ კინო აუცილებლად პერსონალური უნდა ყოფილიყო.[42]

მარტინმა ჯერ კიდევ კინოსკოლაში მოღვაწეობის პერიოდში გაითვალისწინა მის გარშემო არსებული კულტურული გარემოს ზეგავლენა და ის წინააღმდეგობრივი ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც თანამედროვე ხედვების ჩამოყალიბებას უშლიდა ხელს. ასეთი მკვეთრი კრიტიკული განწყობა უდავოდ უშლიდა ხელს კინემატოგრაფიული

გემოვნების გაჩენა-განვითარებას. ლეიტონ გრისტი თავის წიგნში „მარტინ სკორსეზის ფილმები. 1978-99“ მიმოიხილავს ახალი თაობის კრიტიკოსებისა და ძველი პროფესორების აზრთა სხვადასხვაობას თანამედროვე კინოს მიმართ და მოჰყავს თავად სკორსეზის მოგონება:

„იმ დროისთვის ახალი ამერიკული „ანდერგრაუნდი“ ძლიერდებოდა და ვინაიდან ჩვენი საერთო საცხოვრებელი გრინვიჩ ვილიჯში მდებარეობდა, ჩვენთვის ხელმისაწვდომი იყო ყველა ასეთი ფილმი. იონას მეკასი ყოველ კვირას წერდა სვეტს „ვილიჯ ვოისში“, ენდრიუ სარისი კი წერდა საავტორო კინოზე „ფილმ ქალჩარ მეგეზინში“. „მუვი მეგეზინი“ გამოჩნდა დიდ ბრიტანეთში, დიდი რეჟისორების ჩამონათვალით, რომელთა სათავეში ჰოქსი და ჰიჩკოკი მოიხსენიებოდნენ. პროფესორები ძლიერ ეწინააღმდეგებოდნენ ასეთ კრიტიკულ ხედვას, მაგრამ ჩვენ ვხედავდით, რომ ახალი თაობის კრიტიკოსებს მოსწონდათ ჯონ უეინის ფილმები, მაგრამ ეს მარტოოდენ ჯონ უეინის ფილმები არ იყო, ჯონ ფორდი და ჰაუარდ ჰოქსი მუშაობდნენ მასთან. ჩვენ ახალგაზრდები ვიყავით და ის, რაც ჩვენზე ახდენდა შთაბეჭდილებას, სხვებსაც მოსწონდათ.“ [43]

„ცოფიანი ხარი“ ყოველივე ამის გათვალისწინებით გაკეთდა. ეს იყო სწორედაც რომ პერსონალური კინო, მწვავე სოციალური დრამა ადამიანის აღზევება-დაცემაზე. მთავარი როლისათვის სკორსეზიმ ისევ უხმო რობერტ დე ნიროს, რომელმაც სასწაული მოახდინა, როდესაც უარი განაცხადა გრიმზე და დაახლოებით 32 კგ მოიმატა წონაში, რათა სრულფასოვნად წარმოეჩინა თავისი გმირი, ერთ დროს პერსპექტიული და ამჟამად ხელმოცარული მოკრივე ფილმის მეორე ნაწილისათვის. კინოსურათი სკორსეზის ჩვეულ სტილშია გადაღებული და აღწერს პიროვნების სულიერებას, რიგითი მოქალაქის პირად ტრაგედიას, რაც ჩვეულებრივი მოვლენაა და რისი ოსტატურად გადმოცემა ასე კარგად გამოსდიოდა მარტინს.

კინოსურათის ეკრანებზე გასვლას მოწონებით შეხვდა ამერიკული კრიტიკა. ახლა უკვე ხმა ამოიღეს იმ კრიტიკოსებმაც, რომლებიც მანამდე ალმაცერადაც უყურებდნენ სკორსეზის შემოქმედებას. მაგალითად, პიტერ ბისკინდმა აღფრთოვანებაც გამოთქვა ამ ნამუშევრის შესახებ და იგი დაახასიათა, როგორც ჰოლივუდის „ოქროს ხანის“ მიმართ ნოსტალგიით გამსჭვალული ნაწარმოები. იგი წერდა: „ცოფიანი ხარი“ საუკეთესო ფილმია, ახალი დეკადის ნაპირზე ამოგდებული ვეშაპია. ეს არის მსახიობის ფილმი, რომელშიც გმირი უფრო ღირებულია, ვიდრე სიუჟეტი. მასში ბევრია სისასტიკე და მინიმუმამდეა დაყვანილი

რომანტიზმი. „ცოფიანი ხარი“ შავ-თეთრი ფილმია, რომელიც იტალიური რენესანსის პოეტების და ვერიზმის ოპერების – „სოფლის პატიოსნებისა“ და „ჯამბაზების“ გამოძახილია. მას არანაირი საერთო არ აქვს მოახლოებულ კულტურულ კონტრრევოლუციასთან. „როკისთან“ და „ვარსკვლავურ ომებთან“ შეჯახებით ის ფაქტობრივად ემიჯნება მასობრივ გემოვნებას, რაც ძვირად უჯდება.“ [44]

სკორსეზისადმი ადრე ანტაგონისტურად განწყობილი კინოკრიტიკოსი და მკვლევარი სტენლი კაუფმანი, რომელიც „ტაქსის მძღოლის“ გამო მარტინს ღიად ადანაშაულებდა შემზარავი ძალადობის ავტორობაში და გამოთქვამდა რწმენას, რომ ოდესმე მას ამისათვის პასუხისგებაშიც კი მისცემდნენ, „ცოფიანი ხარით“ იმდენად მოიხიბლა, რომ მას მაღალი შეფასებაც მისცა და სკორსეზი ძალიან სერიოზულ შემოქმედად დაასახელა. [45] რეჟისორის ქებაში მას არ ჩამორჩნენ სხვა, ცნობილი კრიტიკოსებიც – ენდრიუ სარისი და ლუის მენანდი, [46] ხოლო ჯენეტ მასლინი წერდა, რომ მთავარი გმირის ასეთი გამოუცნობი ბუნება სინამდვილეში რეჟისორის ესთეტიკური არჩევანია და არა შეცდომა.[47] სწორედ ეს უკანასკნელი მოსაზრება გახდა ფილმის მაქებართა ძირითადი არგუმენტი შემდგომში აკადემიურსა და პოპულარულ პრესაში გამოქვეყნებულ კრიტიკულ სტატიებში, რომლებშიც ყურადღება ექცეოდა ორ კატეგორიას: კინოსურათის სულიერ განზომილებას და მისი იდეოლოგიის პროგრესულობას. ამასთანავე, „ცოფიან ხარს“ სპეციალისტები უყურებდნენ და აფასებდნენ, როგორც დანაშაულის ერთგვარ გამოსყიდვას და როგორც მამაკაცური აგრესიის ირონიულ კრიტიკას.

თავად რეჟისორი გულწრფელად თანაუგრძნობდა მთავარ გმირს, რაც მისი ერთი ინტერვიუდანაც ჩანს: “ცოფიანი ხარი“ არის მამაკაცზე, რომელმაც დაკარგა ყველაფერი, მაგრამ სულიერად გაძლიერდა.“ [48]

დაახლოებით იმავე აზრს ავითარებდა კრიტიკოსი პემ კუკი, რომლისთვისაც ეს ნამუშევარი იყო მასკულინიზმის რადიკალური კრიტიკა, რომ იგი აჩვენებდა მამაკაცური აგრესიისა და ძალადობის დამანგრეველ შედეგებს, მასკულინობის მარცხს ტრაგიკულ პრიზმაში. კუკი არ განიხილავდა ფილმს, როგორც საავტორო და იდეოლოგიური მიმართულების კრიტიკოსების საკვლევ ობიექტს – ისინი ფილმის ინტერპრეტაციას ახდენდნენ მხოლოდ საკუთარი კრიტერიუმების მიხედვით. კუკი, თავის მხრივ, ამტყუნებდა იდეოლოგიურ კრიტიკოსებსაც, რადგან ისინი არ იღებდნენ მხედველობაში ფილმის ტრაგიკულ სტრუქტურას და სირთულეს. მისთვის მასკულინობა - ერთდროულად

გაკიცხულიც არის და რაღაცნაირად მიღებულიც. კუკის სტატია წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. [49]

ნაკლებად შესაძლებელია მოვიძიოთ სხვა ბიოგრაფიული ფილმი, რომელიც შეძლებს ნამდვილი კონკურენცია გაუწიოს „ცოფიან ხარს“. კინოსურათი ძალიან ღრმა და რთულია. მისი ყურებისას გმირების სიხარულისა და იმედგაცრუების თანაზიარი ხდები. ესაა ცხოვრებისეული, დრამატული და უკომპრომისო, ემოციურად დამანგრეველი კინონაწარმოები. მასში ქრონიკალურადაა წარმოდგენილი 1941-1960 წლების ამბები, ხოლო მისი ტრაგიკული სტრუქტურა და სხვადასხვა კინემატოგარფიული ხერხები გვაცნობენ მთავარ გმირს, ჯეიკ ლა მოტას, რომელიც სიუჟეტის მსვლელობისას წარმოჩნდება, ერთდროულად, როგორც მსხვერპლიცა და როგორც გმირიც. ნიშანდობლივია, რომ ჯეიკ ლა მოტა ჩამოყალიბდა, როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ საკულტო კინოსახის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი მოდელი.

ყველამ აღიარა, რომ სკორსეზისა და დე ნიროს ტანდემმა დიდად გაამართლა და რომ მისაბაძად იმუშავეს ამ კინოსურათზე (დე ნირომ ამისათვის «ოსკარი» მიიღო). როჯერ ებერტი ხაზს უსვამდა ტანდემის მაღალ მხატვრულ დონეს და წერდა: „ვფიქრობ, სკორსეზიმ და დე ნირომ ურთულეს სამუშაოს გაართვეს თავი და ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცეს მთავარი პერსონაჟის, კრივის ყოფილი ჩემპიონის ლა მოტას გრძნობები.“ [50]

„ცოფიანი ხარი“ თამამად აშიშვლებდა მთავარი პერსონაჟის, წარმატებული სპორტსმენის მტკივნეულ მხარეებს. მან მიაღწია თავის საწადელს და დაამარცხა ყველა, მაგრამ ყველაფრის დაკარგვის ხარჯზე, რაც კი ცხოვრებაში ებადა. ის იწყებს თავისი შეცდომების აღიარებას, თუმცა უკვე დაგვიანებულია. ერთადერთი ისღა დარჩენია, პატიება სთხოვოს ახლობლებს და დაიწყოს ახალი საქმიანობის ძებნა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ხელმოცარული რჩება.

რეჟისორმა ისეთი სიფაქიზით ააგო თხრობა, ისე აჩვენა მოკრივის ცხოვრების დეტალები, რომ მისი პროფესია სულაც არ მოახვია თავს მაყურებელს. კრივის თემა ფილმს მხოლოდ რეალური ცხოვრების ინტერპრეტაციის სახით გასდევს. ავტორმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭება ორთაბრძოლების სცენებს, რასაც მოწმობს გამოკვეთილად საინტერესო ოპერატორული მუშაობა. იმისდა მიუხედავად, რომ მარტინს უმეტესწილად მოიხსენიებდნენ კრიმინალური დრამების ოსტატად, მან ამჯერად ექსპერიმენტს მიმართა და

გადაიღო ბიოგრაფიული კინოსურათი, რითაც ძალზე ამაყობდა. თუმცა ზოგს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ეს დე ნიროს ბენეფისი უფროა, ვიდრე რეჟისორისა, მაგრამ, თავისთავად, გვერდს ვერ აუვლი თავად სკორსეზის წვლილს, რითაც კოლორიტულ ფერებში შეძლო ძლიერი კინოგმირის შექმნა, ყოველგვარი შელამაზების გარეშე მოუთხრო აუდიტორიას ნამდვილი ამბავი ცხოვრებისეული, გულითადი გრძნობებით, არაჩვეულებრივი ატმოსფეროთი, რასაც გადავყავართ XX საუკუნის შუა პერიოდის აშშ-ში, ქალაქური რეალისტური რიტმით, ძველი კინოს ხერხების გამოყენებით და სხვა სარეჟისორო გადაწყვეტებით, რაც ეხმარება მაყურებელს უკეთ გაითავისოს მთავარი გმირის პრობლემები. ამას ემატება ერთობ დრამატული მუსიკაც, რომელიც საუცხოოდაა შერწყმული კინოსურათის სიუჟეტის განვითარებასთან. ამის გამოა, რომ იგი აღიარეს შედევრად, სწორუპოვარ ნამუშევრად, სადაც ყველაფერი ბრწყინვალედაა წარმოდგენილი.

იმხანად სკორსეზისთან შესადარებლად ყველაზე შესაფერის ფიგურად ასახელებდნენ ფრენსის ფორდ კოპოლას, რომელიც სამართლიანად ითვლებოდა ერთ-ერთ საინტერესო კინოშემოქმედად. ბრიტანული ჟურნალის „საით ენდ საუნდი“ გამოკითხვების შედეგად კოპოლა უფრო მაღალ ადგილზე იდგა, ვიდრე სკორსეზი, თუმცა არავინ ივიწყებდა სკორსეზისაც.[51]

80-იანი წლების დასაწყისისათვის ორივეს უკვე ჰქონდა გადაღებული თავიანთი გახმაურებული ფილმები და ამ თავისებურ შეჯიბრში თანდათანობით სკორსეზიმ გადაუსწრო კოპოლას, მიუხედავად იმისა, რომ „ცოფიანი ხარის“ გარდა მისი არც ერთი სხვა ფილმი შედევრად არ უღიარებიათ. არადა, თუ თვალს გავადევნებთ ორივე მათგანის შემოქმედებას, თვალნათლივ დავინახავთ ბევრ საერთოს მათ კინოკარიერებში. მათ შორის პარალელები კარგადაა გავლებული ვერა დიკას წიგნში - „კულტურის აღდგენა თანამედროვე კინოხელოვნებაში: ნოსტალგიის საფუძვლად გამოყენება“. [52] ისიცაა აღსანიშნავი, რომ იმ პერიოდში ორივეს დიდად გაუცრუა იმედი მორიგმა კინოპროექტებმა. სკორსეზისათვის ასეთი გამოდგა ფილმი „კომედიის მეფე“ (1982), სადაც მან კვლავ რობერტ დე ნირო ათამაშა მთავარ როლში. რა თქმა უნდა, ამაში ტრაგიკული არც არაფერია, ვინაიდან ძნელია ნებისმიერ კინორეჟისორს მოსთხოვო, რომ ყოველი ფილმი შედევრი თუ არა, საშუალო დონისა მაინც იყოს. ისინიც ფიქრობენ, რომ ყოველმა მორიგმა პროექტმა წინას აჯობოს და ხანდახან ასე არ ხდება. ისინიც განიცდიან წარუმატებლობას, ეძებენ შეცდომების გამოსწორების გზებს და ა. შ.

სკორსეზი კოპოლასაგან მკვეტრად განმასხვავებელი ნიშნითაც გამოირჩევა - ეს არის კინოს წარსულისა და მომავლის განსხვავებული ხედვა. იგი მუდმივად მუშაობდა თავისი ფილმების რესტავრაციაზე. მისთვის წარსული ძალიან ღირებულია. სკორსეზის მთავარი ინტერესი ამერიკული კინომემკვიდრეობის დაცვაა. მან თხოვნით მიმართა კომპანია „კოდაკს“, შეენახა ძველი ფილმები სპეციალურ საცავში, რადგან მათი დაკარგვისა და განადგურების საფრთხე არსებობდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ისინი საბოლოოდ დაზიანდებოდნენ, როცა ფირები სრულად დაკარგავდნენ ფერს. განსხვავებით ბევრი თავისი კოლეგისგან (მათ შორის კოპოლას, ლუკასის და სპილბერგისგან), სკორსეზი ამ საქმის ბოლომდე ერთგული დარჩა. მეორე მხრივ, როდესაც სკორსეზი ძალისხმევას არ იშურებდა ფილმების გადასარჩენად, კოპოლა, პირიქით, უარს ამბობს ფირზე და უფრო ელექტრონული და ციფრული ტექნოლოგებისაკენ იხრებოდა. მას სჯეროდა, რომ ციფრული ტექნოლოგიებით საბოლოოდ მოხდებოდა კინოპროცესის ნამდვილი რევოლუციური ცვლილება. ვინაიდან კოპოლას გაცილებით უფრო მეტი კომერციული წარმატება ჰქონდა ყოველთვის, ვიდრე სკორსეზის, მას თავისუფლად შეეძლო თავისი ახალი ელექტრონული კინოსისტემის გამოყენება საკუთარ ფილმებში. ნაცვლად ამისა, კოპოლამ შეიძინა წარმოებისთვის აუცილებელი აპარატურა და შეეცადა ჰოლივუდის ოლიგოპოლიასთან მეტოქეობას „ზოეტროპ სტუდიოს“ შექმნით. ის თვლიდა, რომ შეძლებდა უკეთესი ფილმების უფრო იაფად და მომგებიანად გადაღებას.

80-იანი წლების შუახანებისათვის მარტინ სკორსეზი იძულებული გახდა გაჰყოლოდა უსაფრთხო კომერციული კინობაზრის დინებას. იგი პირველად მაშინ შეეცადა ნიკოს კაზანძაკისის რომანის „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ ადაპტაციას, რომელიც ვერ განახორციელა რელიგიურ საპროტესტო ჯგუფებთან ურთიერთობის გამწვავების გამო. ამასობაში ის შეეჯახა ჰოლივუდის ძალიან განსხვავებულ გარემოს, სადაც ადგილი ჰქონდა ბიუჯეტის მხრივ მნიშვნელოვან წარუმატებელ შედეგებს. ამან მარცხმა უბიძგა გადაეღო ფილმი „ფულის ფერი“ (1986), რომელიც, ერთი შეხედვით, კი განსხვავდებოდა მისი სხვა ნამუშევრებისგან, თუმცა გამოირჩევა ტევადობით და სირთულეებით. „ამ ფილმის რეჟისორი რომ ყოფილიყო ვინმე სხვა, სხვაგვარად შევაფასებდი მას, ალბათ იმიტომ რომ მოლოდინს გადააჭარბებდა. მაგრამ „ფულის ფერი“ გადაიღო მარტინ სკორსეზიმ, ამერიკის ყველაზე საინტერესო რეჟისორმა და ვთვლი, რომ ეს ფილმი მისი შესაფერისი არ არის. მასში არ დევს ის მუხტი, რომელსაც მან მიგვაჩვია და შედეგად ძალიან სასოწარკვეთილი დავრჩი“ - დანანებით

მიუთითებდა როჯერ ებერტი. [53]

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფილმზე ძალზე კარგი სამსახიობო ანსამბლი დააკავა რეჟისორმა და ჩინებულად გადმოსცა სიუჟეტი, ის არ აღიარეს ამერიკელმა კრიტიკოსებმა კარგ ნამუშევრად, რამაც კიდევ უფრო მეტი ინტერესი გაუღვივა მარტინს, დაბრუნებოდა ნიკოს კაზანძაკისის რომანის ეკრანიზაციას და რადაც არ უნდა დაჯდომოდა, აუცილებლად გადაეღო იგი. ამერიკული კინოკომპანიების დიდი ნაწილი კი მიიჩნევდა სკორსეზის დიდ რეჟისორად, მაგრამ მაინც ერიდებოდა მასთან საქმის დაკავებას მისივე ფილმების კომერციული არამდგრადობის გამო. 1988 წლისათვის მდგომარეობა შეიცვალა და სკორსეზის მიეცა საშუალება აეხდინა კარგა ხნის ოცნება.

„ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ (1988) ეკრანებზე გავიდა კინოკომპანია „იუნივერსალის“ სახელით. სკორსეზიმ მის განსახორციელებლად მოულოდნელი სვლა გააკეთა – მან კონტრაქტი გააფორმა ჰოლივუდის ერთ-ერთ გავლენიან აგენტთან, რომლის მეოხებითაც მოხერხდა ფილმის შექმნა. კრიტიკაცა და მაყურებელიც სახტად დარჩა. თავისთავად არავის ეგონა, თუ მარტინი ამოდენა გამოწვევას გაუგზავნიდა საზოგადოებას, მით უფრო, რელიგიას. [54] მას უკვე იმხელა ავტორიტეტი ჰქონდა, რომ, როგორც „ლოს ანჟელეს თაიმსი“ წერდა, არავის უნდოდა მისთვის უარის თქმა როგორც ამ პროექტის გადასაღებად, ისე სადისტრიბუციოდ, [55] თუმცა ასეთ კადნიერებას ვერც კი წარმოიდგენდნენ.

იმისათვის, რომ რამენაირად მოეგერიებინა რელიგიურ ფანატიკოსთა პროტესტი ფილმის წინააღმდეგ, „იუნივერსალი“ აქცენტს აკეთებდა სკორსეზის, როგორც კინორეჟისორის განსაკუთრებულობაზე და შემოქმედებითი ხედვის თავისებურობაზე. კინოკომპანიასაც და რეჟისორსაც ადანაშაულებდნენ იმაში, რომ ისინი განზრახ ძაბავდნენ სიტუაციას ფილმის გარშემო ადამიანების რელიგიურ გრძნობებზე თამაშით, რაც, თავისთავად, ფილმისადმი შემდგომ ინტერესს და მოგებას ზრდიდა. ამის შედეგად „იუნივერსალმა” წამოიწყო სარეკლამო კამპანია, რომელიც ხაზს უსვამდა მარტინ სკორსეზის, როგორც კინოხელოვანს, რომელმაც გადაიღო ეს კინოსურათი თავისი რელიგიური მრწამსის გამო და არა მოგების მიღების მიზნით.

ზოგადად, უჩვეულო არაა კინოკომპანიისათვის, გამოჩენილი კინორეჟისორის სახელის გამოყენება ამგვარი რეკლამირებისათვის, თუმცა ამ შემთხვევაში ეს განსაკუთრებულ აუცილებლობას წარმოადგენდა, რათა ფილმი სარფიანად გაყიდულიყო. თანაც კინოსურათის

გაქირავებაში გასვლას თან სდევდა ცენზურის მხრიდან დისკუსიები. „იუნივერსალს“ და სკორსეზის დიდ მხარდაჭერას კი უცხადებდნენ კრიტიკოსები. მათი პროფესიული დადებითი შეფასებები წარმატებით წაადგა კინოკომპანიას, რომელმაც ამით გადაფარა რელიგიური კონსერვატორების მხრიდან წამოსული მძაფრი კრიტიკა.

„თითქმის თანაბარწილად, ბიოგრაფები და კრიტიკოსები პოზიტიურად არიან განწყობილნი სკორსეზის მიმართ, რადგან მისი ფილმები გამოწვევაა ჰოლივუდის გასართობი ინდუსტრიის „სტატუს კვოსთვის“. ის ფაქტი, რომ „ქრისტეს უკანასკნელ ცდუნებას“ რელიგიური კონსერვატორები განრისხებით და მუქარით შეხვდნენ, მისი, როგორც დიდი რეჟისორის აღიარება იყო. მისივე მხარდამჭერები ასეთ დამოკიდებულებას აიგივებდნენ მარტინ სკორსეზის მარგინალობას და შეუთავსებლობასთან. მათთვის სკორსეზი და მისი ფილმი ერთგვარ გამწევ ძალად აღიქმებოდა, რომლის დახმარებითაც მარგინალურ ფიგურებს შეეძლოთ თავიანთი შემოქმედებითი იმპულსებისა და გამომგონებლობის გაღვივება და სადმე, ყოველკვირეულ ფილმ–რევიუში გამოჩენილიყვნენ, როგორც მითიური ფიგურები, რომლებიც შეყვარებულები არიან საკუთარ თავზე სიმბოლური თვისებებისა და „განსაკუთრებულობის გამო”, - აღწერდა მაშინდელ განწყობებს კრიტიკოსი რობერტ რაილი.[56]

თუმცა იყვნენ კრიტიკოსებიც, რომლებსაც არ ეხამუშათ კინოსურათი, მისი ცალკეული ეპიზოდები და კოლეგებს მოუწოდებდნენ მათზე სათანადო ყურადღების გამახვილებას. ერთ-ერთი მათგანი მაიკლ მედვედი აცხადებდა: „იგნორირებულია უმნიშვნელოვანესი საკითხი და წამოწეულია სხვა დანარჩენი უმიშვნელო ასპექტები. ფილმიდან განსაკუთრებით წინ წამოწეულია სასიყვარულო სცენა მაგდალენასა და ქრისტეს შორის. მივმართავ პრესას, გამოთქვას ამაზე პროტესტი“.[57]

როგორც ამერიკული კინოს მკვლევარი ჩარლზ ლაიონსი აღნიშნავს თავის წიგნში „ახალი ცენზორები: კინო და კულტურული ომები”, ქრისტიანული პროტესტი „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნების” მიმართ ერთადერთი წარმატებული მცდელობა იყო ამ საკამათო ფილმის აუდიტორიის შემცირებისთვის.[58] მსგავსი პროტესტი სხვა ფილმების მიმართაც არსებობდა, მაგრამ უშედეგო აღმოჩნდა, რადგან პროტესტმა უფრო გაზარდა მათდამი ინტერესი და შესაბამისად გაიზარდა მათგან მიღებული შემოსავალიც. განსხვავებული სიტუაცია იყო „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნების“ შემთხვევაში, რამეთუ პროტესტიც უფრო დიდი იყო და მისი მიზანიც უფრო კარგად გამოკვეთილი.

მიუხედავად იმისა, რომ რელიგიურმა კონსერვატორებმა ვერ აიძულეს „იუნივერსალი“, არ გაეშვა ფილმი ეკრანებზე, ის მაინც შეძლეს, რომ რამდენიმე კინოთეატრში მოახსნევინეს ეკრანიდან. ფილმი მაინც წარმატებული აღმოჩნდა, როგორც კომერციულად, ისე კრიტიკული თვალსაზრისით. მან ამერიკის შეერთებული შტატების მასშტაბით შემოსავლის სახით 8,4 მილიონი დოლარი მიიღო, ქვეყნის გარეთ კი – 25,4 მილიონი დოლარი. ჯამში მისმა შემოსავალმა 33.8 მილიონი დოლარი შეადგინა.[59] თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ბიუჯეტი 16 მილიონი იყო, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ფილმმა რეალური მოგება მოიტანა. ზოგიერთი კინოთეატრის ბოიკოტმა, შესაძლოა, დააზარალა ეს კინოსურათი შემოსავლის მხრივ, მაგრამ ამავე დროს მის გარშემო არსებულმა ვნებათაღელვამ ხელიც შეუწყო მის პოპულარობას. ვიდრე რელიგიურმა კონსერვატორებმა შეძლეს „ბრძოლების“ მოგება ზოგიერთ კინოთეატრთან (შემდგომში „ბლოკბასტერის“ ვიდეოქსელთანაც), „იუნივერსალმაც“ და განსაკუთრებით მარტინ სკორსეზიმ მოიგეს ხანგრძლივი ომი, არა მხოლოდ კომერციული, არამედ კულტურულიც.

სკორსეზის ხშირად აღიქვამდნენ კინოპურისტად, ადამიანად, რომელიც „ცელულიოდის“ (ანუ კინოფირის) კინოს თაყვანისმცემელია. რაც განასხვავებს მას მისივე თაობის სხვა რეჟისორებისგან – კოპოლასა და ლუკასისგან, რომლებიც უფრო მეტად ციფრული ტექნოლოგიის კინოსთან ასოცირდებიან. მეორე მხრივ, სკორსეზი ასევე აღიქმება ხელოვანად, რომელიც ისევ და ისევ თავგამოდებით ზრუნავს უშუალოდ კინოზე. ეს უკავშირდება იმ კამპანიას, რომელიც სკორსეზიმ დაიწყო ადრეულ ოთხმოციან წლებში ძველი ფილმების გადასარჩენად, რამაც ხელი შეუწყო მისი, როგორც ერთგული კინომანის და წარსულში გადაღებული კინოშედევრების დამცველის მზარდ რეპუტაციას. სკორსეზის ფილმები ერთგვარად ხელს უწყობენ რეჟისორის ინიციატივის წარმატებას. [60] მათში ხშირად იკითხება ავტორის კინოსადმი სათუთი და მზრუნველობითი დამოკიდებულება. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ „ბოროტი ქუჩების“ შესავალი ტიტრები სახლის კინოპროექტორით, ამავე ფილმში ჩარლი და „ტაქსის მძღოლში“ ტრევისის კინოსადმი სიყვარული.

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 ტელევიზიისთვის 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 დიდბიუჯეტიან ჰოლივუდურ კინოს და ჯერ გადაიღო ჩვეული განგსტერული ფილმი „კარგი ბიჭები“ (1990), ხოლო შემდეგ - ე. წ. „ექშენ–თრილერი“ “შიშის კონცხი”, დაახლოებით 30 წლის წინ შექმნილი ფილმის „რიმეიქი“. ერთიცა და მეორეც წარმატებული კომერციული პროექტები გამოვიდა. მთავარი როლები ორივეში ითამაშა ისევ რობერტ დე ნირომ, რომელსაც მხარი დაუმშვენეს არანაკლებ სახასიათო მსახიობებმა: რეი ლიოტამ, ჯო პეშიმ, პოლ სორვინომ, ნიკ ნოლტმა და სხვებმა. არც ერთი არ იყო ფართოფორმატიანი, რისთვისაც არაერთი პრობლემა შეექმნა როგორც კინომწარმოებლებთან, ისე კინოდისტრიბუტორებთან, მაგრამ ასეთი დაჟინებით მაინც თავისი გაიტანა. მან ეს გადაწყვეტილება იმით გაამართლა, რომ მთავარი ყურადღება მიაქცია საშინაო ვიდეოტექნოლოგიას, როგორც დამატებით არგუმენტს [61] თავისივე „ცელულოიდის“ ფილმებისადმი დამოკიდებულების გასამყარებლად.

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 მუწურულით დამთავრებული. ის შესანიშნავ მასალად აღიქმება არა მარტო უბრალო მაყურებლისათვის, არამედ კინოს პროფესიონალებისათვისაც. მარტინი ამ პროექტის თანარეჟისორი, თანაპროდიუსერი და მთხრობელი იყო.

ამ ათწლიანმა დეკადამ ნაყოფიერად ჩაიარა მისთვის და მის წინაშე ახალი შემოქმედებითი გეგმები დასახა. მას ძალიან დიდი სურვილი ჰქონდა, ეკეთებინა ისტორიული კინოსურათები, მაგრამ ხშირად მათი დაფინანსება უდიდეს თანხებს მოითხოვდა, ამიტომ ბევრი ჩანაფიქრი ჩანაფიქრადვე დარჩა. მარტინს თავაზიანი უარით ისტუმრებდნენ წამყვანი კინოკომპანიების მესვეურები, რადგან არავის სურდა დიდი ფულის ჩადება ამგვარ კინოპროექტებში.

ბოლოს მან დაიყოლია აღზევებული კინოკომპანია „მირამაქსი“ და მისი სატელიტი მცირე კომპანიები, რათა გადაეღო კინოსურათი თავისი საყვარელი ქალაქის – ნიუ-იორკის წარსულზე. ასე გაკეთდა „ნიუ-იორკის ბანდები“ (2002), ნამუშევარი, რომელმაც არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია კრიტიკოსებში – ზოგმა მას უცნაური, უხეში და არაორგანიზებული ეპოსი უწოდა [62], ზოგმა შეუქო მხოლოდ საწყისი ეპიზოდი, რომელიც საინტერესო განვითარების იმედს აჩენდა, თუმცა დანარჩენი ნაწილი სიცარიელედ მონათლა[63], ზოგმაც აღიარა მარტინის მორიგ შედევრად, რომელიც „აცოცხლებს ამერიკულ ისტორიას და ერთიანობაში თავს უყრის სასტიკი წარსულის რეალობას. სისხლით გაჟღენთილი ისტორია - ჩვენი დაუნდობელი ყოფაა“.[64]

ეს იყო სკორსეზის პირველი ფილმი, რომელიც ბევრმა ჩათვალა, რომ აუცილებლად მოუტანდა მის ავტორს სანუკვარ „ოსკარს“ საუკეთესო რეჟისურის ნომინაციაში. მით უფრო, რომ მასში მთავარ როლებს ასახიერებდნენ თანამედროვე კინოს თვალსაჩინო მსახიობები: ახალი „კინოვარსკვლავი“ ლეონარდო დი კაპრიო და სამსახიობო გარდასახვის დიდებული ოსტატი, დენიელ დეი-ლუისი. კინოსურათში გაცოცხლებულია XIX საუკუნის ნიუ-იორკი და დაპირისპირება ორ კლანს შორის. რა თქმა უნდა, რეჟისორმა აქაც გამოიყენა „ახალი ჰოლივუდისათვის“ სახასიათო ინტონაციები, ნატურალისტური სცენები, ძალადობა და სისასტიკე და ასეთი ნაზავი, ოღონდ მაღალპროფსიულ დონეზე გადაღებული და მოთხრობილი, მიაწოდა მაყურებელს. „ნიუ-იორკის ბანდები“ იყო სკორსეზისა და პროდიუსერ

ჰარვი ვაინშტაინის პირველი ერთობლივი ნამუშევარი, ამდენად არცაა გასაკვირი, რომ მასზე მუშაობის პროცესში გარკვეული უთანხმოებები არსებობდა მათ შორის. თანაც ერთიცა და მეორეც ყოველთვის გამოირჩეოდა ძალაუფლებისაკენ ლტოლვითა და ულევი პატივმოყვარეობით. ამასთან უნდა გავითვალისწინოთ ფილმის უდიდესი ბიუჯეტიც – 97 მილიონი დოლარი და ამის მართვა არც ისე იოლი საქმე იყო.

თავდაპირველი იმედგაცრუება ამ ნამუშევრის ირგვლივ დაიწყო მას შემდეგ, რაც ადგილობრივ კინოქსელში მან მოაგროვა მხოლოდ 77 მილიონი მოგება, ძალზე დაბალი მაჩვენებელი, რომელსაც არც კინორეჟისორი და არც პროდიუსერი არ მოელოდნენ. მართალია, საერთო ჯამში, დანარჩენი მსოფლიოს მასშტაბით ფილმმა უფრო მეტი შემოსავალი მოაგროვა (სულ – 166 მილიონი), მაგრამ, როგორც ჰოლივუდის კულუარებში ამბობენ, ასეთ დროს ძლიერ შესუსტებულია ამგვარი კინოპროექტის შანსები „ოსკარის“ მოსაპოვებლად. ამერიკულმა კინოაკადემიამ იგი 10 ნომინაციაში წარადგინა (მათ შორის, თავისთავად, საუკეთესო რეჟისურისათვის), თუმცა ფილმმა ვერც ერთი ჯილდო ვერ მოიპოვა. სკორსეზი მხოლოდ „ოქროს გლობუსსა“ და სხვა პრიზებს დასჯერდა, როგორც მისი გადამღები ჯგუფის სხვა წევრები.

ასეთ შედეგის გამო ყველაზე მეტად ვაინშტაინს ადანაშაულებდნენ. მიუხედავად სკორსეზის განცხადებებისა, რომ ფილმის შემოკლებული ვერსია მხოლოდ მისი გაკეთებული იყო, პრესა განაგრძობდა დისკუსიას რეჟისორსა და პროდიუსერს შორის ფილმის საბოლოო ვერსიასთან დაკავშირებით წარმოქმნილ უთანხმოებაზე. კრიტიკოსი პიტერ ბისკინდი, რომელმაც ხელი შეუწყო სკორსეზის, როგორც „ახალი ჰოლივუდის“ ხელოვანი გმირის იმიჯის შექმნას, წერდა, ვაინშტაინმა „შეურაცხყოფა“ მიაყენა სკორსეზის იმით, რომ აიძულა საკუთარი ფილმის საბოტაჟში მიეღო მონაწილეობაო. [65]

„ნიუ-იორკის ბანდებს“ მოჰყვა შემდეგი, არანაკლებ კომერციული პროექტი - „ავიატორი“ (2004), ისტორიულ-ბიოგრაფიული დრამა XX საუკუნის 20-40-იანი წლების გამოჩენილ ამერიკელზე – ჰაუარდ ჰიუზზე, რომელიც ავიამშენებლობის დარგშიც მოღვაწეობდა და კინობიზნესშიც. ამ ფილმზე სპეციალისტები გაცილებით დიდ იმედებს ამყარებდნენ, ვიდრე სკორსეზის წინა ნამუშევარზე. მასზე მთავარი როლისათვის რეჟისორმა აარჩია ლეონარდო დი კაპრიო, რომელსაც თავადაც ძალზე აინტერესებდა ეს ისტორიული პიროვნება და მისი თავგადასავალი. მათი დუეტი სასწრაფოდ შერაცხეს „ვარსკვლავურ

დუეტად“, ფილმს გაეწია არნახული რეკლამა, თუმცა იგი ნაკლებად ჯდებოდა მარტინისათვის დამახასიათებელ შემოქმედებით კანონებში. პრესტიჟულ კინორეჟისორთან თანამშრომლობა დი კაპრიოსათვის საუცხოო ნაბიჯი იყო კულტურული კაპიტალის დასაგროვებლად (მას ხომ უდიდესი სურვილი ჰქონდა, რომ ბოლოს და ბოლოს ეღიარებინათ მისი სამსახიობო მონაცემები).

„ავიატორმა“ ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. მას შეარქვეს „სახელმძღვანელოს მსგავსი დრამა შექსპირისეულ პროპორციებში, სავსე თავად ჰოუზის საავიაციო დარგში გამომუშავებული ქედმაღლობით, რომელიც შეზავებულია მისსავე, როგორც „დედიკოს ბიჭის“ მტკივნეულსა და დაუცველ პოზასთან“ [66]. ფილმი „ოსკარის“ 11 ნომინაციაზე წარადგინეს და აქედან ერგო ხუთი, თუმცა არც სკორსეზისა და არც დი კაპრიოს არ შეხვდა რომელიმე მათგანი. ორივენი თავს იმით იმშვიდებდნენ, რომ ეს ფილმი მორიგი „ბლოკბასტერი“ გამოვიდა და ღრმა კვალი დატოვა ამერიკულ კინოწარმოებაში. ამავე დროს, სწორედ ამ ფილმით ჩაეყარა საფუძველი მათ მჭიდრო თანამშრომლობას და რეჟისორმა გადაწყვიტა, ამიერიდან მომავალ კინოპროექტებში მთავარ როლებზე ლეონარდოს მიწვევა. მარტინს მასთან უფრო ეადვილებოდა მუშაობა, რადგანაც დი კაპრიო კარგად უგებდა და ყოველთვის ჩინებულად ასრულებდა მის დავალებებს.

მარტინ სკორსეზიმ ისევ ჰოლივუდის მოდას აყოლა ამჯობინა, რაც გამოიხატებოდა უცხოური ან ამერიკული კინოსურათების „რიმეიქებში“. მას უკვე ჰქონდა ამაში გამოცდილება და ამიტომაც არ გასჭირვებია ამასთან შეჭიდება. ფილმს დაერქვა „განდგომილები“ (2006) და წარმოადგენდა ერთი ჰონგ კონგური კინოსურათის „რიმეიქს“. სკორსეზიმ ეს თემა აქცია მსხვილბიუჯეტიან პროექტად და მასში მიიწვია ლეონარდო დი კაპრიო, მეტ დეიმონი და ჯეკ ნიკოლსონი.

„გასაკვირია, რამ შთააგონა სკორსეზის ჰონგ კონგური კრიმინალური ისტორიის „რიმეიქის“ გადაღება. რეჟისორმა ამ ამბით განსაზღვრა, რომ შეძლებდა თავისი შემოქმედებითი და ფსიქოლოგიური ხედვების წარმოჩენას. ყველასთვის ცნობილია სკორსეზის ინტერესი განგსტერული სამყაროს მიმართ და მის მიერ მრავლად შექმნილი ამ თემატიკის ფილმები. ეს თემატიკა სკორსეზისთვის ახლობელი იყო, რადგან მან ბავშვობა და ახალგაზრდობა სწორედ მსგავს გარემოში გაატარა“, - წერდა ერთი გაოცებული კრიტიკოსი. [67]

გარეგნულად ისე ჩანდა, რომ წინა ნამუშევრებისავით ამ კინოსურათსაც ექნებოდა

პრობლემები, მით უმეტეს, მოსამზადებელი პერიოდი არც თუ ისე კარგად წარიმართა. თავდაუზოგავი მუშაობის შედეგად ფილმი ჩაეტია დადგენილ ვადებში და კინოგაქირავებაში სკორსეზისათვის სარეკორდო მაჩვენებელი დააფიქსირა – 290 მილიონი დოლარი (ბიუჯეტი იყო 90 მილიონი). ასეთი მიღწევა არც ერთი მის ადრინდელ ნამუშევარს არ ჰქონია. ბუნებრივია, კინოკრიტიკოსებმაც დადებითად შეაფასეს იგი და, რაც მთავარია, რეჟისორს, როგორც იქნა, გადაეცა „ოსკარი“ საუკეთესო რეჟისურისათვის. ამას გარდა, „განდგომილებმა“ დაიმსახურა „ოსკარი“, როგორც საუკეთესო ფილმმა და კიდევ ორი ჯილდო გადაეცა სცენარისტსა და მემონტაჟეს. ჟურნალისტებმა დაიწყეს ლაპარაკი, რომ მარტინმა შეაღწია ჰოლივუდის შიგნით და რომ ისეთი კინოხელოვნისათვის, როგორიც სკორსეზი იყო, სულაც აღარაფერს ნიშნავდა ეს დიდი ხნის ნანატრი პრიზი [68], რადგან მას უკვე იმხელა რეპუტაცია ჰქონდა მოპოვებული.

წლების განმავლობაში ჩამოყალიბდა სკორსეზის განუმეორებელი სტილი, რომელსაც ბევრი მაყურებელი ისედაც ხვდება, თუ არ იცის, რომელ და ვის მიერ გადაღებულ ფილმს უყურებს. თხრობისა და რიტმის თავისებური მანერა, სოციალური ქვეთემების წინა რიგში გამოტანა და ხშირად მაყურებლის სამსჯავროზე გადაცემა, ორიგინალური მონტაჟი და ნატიფად შერჩეული მუსიკა, უჩვეულო ხმოვანი რიგი და ნატურალიზმისაკენ მიდრეკილება – ყოველივე ეს მარტინის (რომელსაც შინაურულად მარტის ეძახიან) შემოქმედებით თავისებურებებად იქცა. მისმა მრავალწლიანმა გამოცდილებამ ღირსეულად გამოიმუშავა ის მთავარი თვისებები, რაც თანამედროვე კინორეჟისორს უნდა გააჩნდეს, მით უფრო, ჰოლივუდში მოღვაწე კინოხელოვანს, რათა ღირსეულად გაუძღვეს საყვარელ საქმეს.

მალე სკორსეზიმ მაყურებელს შესთავაზა ფსიქოლოგიური თრილერი „დაწყევლილი კუნძული“ (2010), რომელიც დაეფუძნა დენის ლეჰეინის ამავე სახელწოდების რომანს. აღსანიშნავია, რომ ლეჰეინმა ეს ნაწარმოები ძველი გერმანული ექსპრესიონისტული კინოსურათის - „ექიმ კალიგარის კაბინეტის“ (1920) გავლენით დაწერა. [69] ამ ეკრანიზაციაში კვლავ გამოჩნდა ლეონარდო დი კაპრიო და ერთობ უცნაური მთავარი როლი შეასრულა. მისი მოქმედება ხდება გასული საუკუნის 50-იან წლებში და გადმოსცემს ერთ დეტექტიურ ამბავს, რომლის დროსაც ხდება ამოუცნობი მოვლენები. სიუჟეტი გადაწყვეტილია ძველებური ამერიკული კინოს დეტექტიურ სტილში, ხოლო საუცხოო დეკორაციები და პერსონაჟების კოსტიუმები შესანიშნავად აცოცხლებენ იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელ ელფერს. ასე რომ, კინოსურათი ვიზუალურად ძალიან ეფექტურია, რასაც ემატება ჩახლართული ქარგა და

მისი საერთო არქიტექტონიკა საკმაოდ ემოციურადაა დატვირთული.

კინოსურათის წარმოება სკორსეზიმ უკვე ჩვეულ დიდ ბიუჯეტში – 80 მილიონ დოლარში ჩაატია და ამ შემთხვევაშიც შედეგმა მოლოდინს გადააჭარბა – ფილმმა მოიტანა 295 მილიონი დოლარის შემოსავალი. ეს „განდგომილებზე“ ცოტათი მეტი იყო და ამგვარმა წარმატებამ კვლავ აალაპარაკა კრიტიკოსები. პრაქტიკულად, სკორსეზიმ მასში სხვა პოპულარული ჟანრების ელემენტები მრავლად შეიტანა და ამით ეს კინემატოგრაფიული თავგადასავალი უფრო და უფრო დაძაბა. აქ არის „საშინელებათა ფილმის“, „ფილმ ნუარის“, კრიმინალური დრამის, სამეცნიერო ფანტასტიკის პასაჟები, რომლითაც გამრავალფეროვნდა თხრობა. მათი ოსტატური გამოყენება აშკარად მეტყველებდა ავტორის უმაღლეს კლასზე, თუ როგორ შეეძლო მას მაყურებლის ყურადღების დაპყრობა და როგორც ამერიკელები ამბობენ, დაძაბულობის განვითარებისაგან კინოთეატრში სკამზე აუდიტორიის მიყუჟვა. ამგვარ ოსტატობას ბევრი ვერ ფლობს ჰოლივუდში.

ფილმის მსოფლიო პრემიერა შედგა ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალზე, სადაც პუბლიკა აღტაცებით შეხვდა მას. საერთო ჯამში, იგი ბევრ პრიზზე წარადგინეს, თუმცა უმეტესწილად მხოლოდ ნომინაციებს დასჯერდა. ცალკეულმა კრიტიკოსებმა კინოკომპანია „პარამაუნტი“, რომელიც დისტრიბუცია უწევდა ამ ნამუშევარს, იმაში დაადანაშაულეს, რომ მან არ გაიღო საკმარისი თანხები და არ აწარმოა საკმარისი პოლიტიკა, რათა ფილმს „ოსკარის“ მოსაპოვებლად ებრძოლა. [70]

სკორსეზის უსაზღვრო სიყვარული კინემატოგრაფის ისტორიისადმი გამოიკვეთა მის ახალ სათავგადასავლო კინოსურათში „ჰუგო“ (2011), რაშიც მან, როგორც ბიოგრაფიული ფილმების კეთებაში გამობრძმედილმა კინორეჟისორმა სრულიად სხვანაირ ჭრილში ასახა სიუჟეტი, რომლის გმირია პატარა ბიჭუნა, ვინც პარიზის რკინიგზის ერთ-ერთ სადგურში გაიცნობს ადამიანს, რომელიც აღმოჩნდება კინოს პიონერი – ჟორჟ მელიესი. ასეთი სვლით სკორსეზიმ გადაუხვია სუფთა ბიოგრაფიული დრამის კანონებს და მთავარ პერსონაჟად არა ისტორიული პიროვნება (ამ შემთხვევაში, მელიესი) გამოიყვანა, არამედ ყმაწვილი, სახელად ჰუგო. ამაში არაფერი ახალი არ თქმულა, რადგან ჰოლივუდში დამკვიდრებული და არაერთგზის ნაცადი კინოდრამატურგიული ხერხების მიხედვით ასეთნაირად ბევრი კინოსურათია გადაღებული. საინტერესო ისიცაა, რომ რეჟისორი შეეცადა, თხრობის ამ მეთოდით მაყურებლისათვის შეექმნა სრული წარმოდგენა მელიესზე, როგორც

კინოხელოვნების, მართლაცდა, სწორუპოვარ დიდოსტატზე, რომელიც ითვლება მხატვრული კინოს დამფუძნებლად, ფანტასტიკური, „საშინელებათა“ და ზღაპრული ფილმების გამომგონებლად. სამწუხაროდ, ამაში გართულმა სკორსეზიმ რამდენიმე ფაქტობრივი შეცდომა დაუშვა, როდესაც მელიესის თავგადასავლის გარკვეული ეტაპები არასწორად აჩვენა (და რაც არ ეპატიება მასავით გამოცდილ რეჟისორს). მიუხედავად ამისა, ერთიანობაში კინოსურათმა უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა. იგი შემეცნებით ხასიათს ატარებს. ესაა ამბავი პატარა უშიშარი ბიჭისა, რომელმაც გაუძლო ცხოვრებისეულ უმძიმეს გამოცდებს და კეთილშობილ ადამიანად დარჩა. როჯერ ებერტი სამართლიანად მიუთითებდა, რომ „ჰუგო“ არ ჰგავს მარტინ სკორსეზის აქამდე გადაღებულ არც ერთ ფილმს. ამჯერად ეს ნამუშევარი ყველაზე ახლოსაა რეჟისორის სულთან – მაღალბიუჯეტიანი, ეპიკური, სამგანზომილებიანი, საოჯახო კინოსურათი, რომლის ნახვისას იგრძნობ, რომ დიდ კინოხელოვანს მიეცა ყველანაირი ტექნიკური და მატერიალური რესურსი იმისათვის, რათა გადაეღო კინო კინოზეო. [71]

მართალია, ფილმი ბრაიან სელზნიკის რომანის ეკრანიზაციაა, მაგრამ მარტიმ მასში მაინც ჩაამატა ცალკეული ეპიზოდები და მთავარი ყურადღება გაამახვილა დეტალებზე, პედანტურად მიჰყვა საგულდაგულოდ გაწერილ სცენარს. გადამღები ჯგუფიც სახელდახელოდ ჰყავდა შერჩეული. ამისათვის მარტო კინოოპერატორის – რობერტ რიჩარდსონის დასახელებაც კმარა, ვინაიდან კინოსურათის პირველივე ეპიზოდი ამ კაცმა თავბრუდამხვევი სტილითა და შესაშური ტექნიკური საშუალებებით გადაიღო, სხვა ეპიზოდებს რომ თავი დავანებოთ. როგორც ყოველთვის ბრწყინვალე იყო სკორსეზის სტაჟიანი მემონტაჟე – თელმა შუნმეიკერი, ხოლო მხატვარმა დანტე ფერეტიმ, რომელიც ადრეც მუშაობდა მარტინის პროექტებზე, თავისი ორიგინალური გემოვნებისა და დახვეწილი დეკორაციების წყალობით ულამაზესი ფერიული სამყარო შექმნა, სწორედ ისეთი, როგორითაც თავის ეპოქაში თავად მელიესი აჯადოებდა აუდიტორიას. ფერეტის ჩინებულად აუბეს მხარი ვიზუალური ეფექტების ჯგუფის წარმომადგენლებმა.

„ჰუგო“ 11 „ოსკარზე“ წარადგინეს და მოიპოვა ხუთი მათგანი, მათ შორის სამი ერგო რიჩარდსონს, ფერეტისა და ვიზუალური ეფექტების ჯგუფს. სკორსეზის ამჯერადაც არ გაუმართლა, თუმცა „ოქროს გლობუსი“ მაინც დაიმსახურა, როგორც წლის საუკეთესო რეჟისორმა. რა თქმა უნდა, „ჰუგო“ მისი საეტაპო ნამუშევარია, რომლითაც მან კვლავაც

ექსპერიმენტებს მიმართა გამომსახველობით ასპექტებშიც და თხრობის მანერაშიც. ეს კინოსურათი არის საავტორო კინოს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუში.

რამდენიმე წელიწადს ემზადებოდა მარტინ სკორსეზი ერთი ბიოგრაფიული ფილმის ეკრანზე გადასატანად. იგი მიეძღვნა რეალურ პიროვნებას, საფონდო ბირჟების ყველაზე სახელმოხვეჭილ ბროკერს, ზოგისაგან აფერისტად, ზოგისაგან კი – გენიოსად მონათლულ ჯორდან ბელფორტს. პროექტს „უოლ სთრითის მგელი“ დაერქვა და ის ეკრანებს მოევლინა 2013 წლის მიწურულს. „ეს არ არის ერთი შეხედვით უბრალო კომედია: ეს არის საშიში ფილმი ძლიერების იმპერიის წიაღიდან და ყველაფერი ერთად წარმოადგენს მხიარულებისა და შიშის ერთობლიობას“.[72] სკორსეზიმ უშუალოდ მიიღო მონაწილეობა მონტაჟში. საბოლოო ჯამში, კინოსურათი გამოვიდა უხეშიც და საინტერესოც, ნატურალისტურიცა და დამაინტრიგებელიც. ამით მარტინმა თავი გამოავლინა, როგორც სოციოსატირიკოსმა, ემოციურად მძაფრმა და ბრძენმა კინოხელოვანმა, მორიგი დიდებული ნამუშევრის შემქმნელმა. ამ ფილმით იგი „შავ კომედიაში“ გადაიჭრა და დაამტკიცა, რომ კომედიის აღნიშნულ სუბჟანრშიც ხელეწიფებოდა მუშაობა. გარეგნულად ტრივიალური სიუჟეტი მან გასაოცარი ტემპით წარმართა, ცალკეული სიტუაციების დასაძაბავად საუცხოო მონტაჟური სვლები გამოიყენა, თავისი საყვარელი ქალაქის ერთი მცხოვრების გიჟური ცხოვრებისა და საქმიანობის ზედმიწევნითი რეალისტური ასახვის გამოისობით ხაზი გაუსვა ამაოებისა და „ამერიკული ოცნების“ ერთმანეთთან კავშირს, რომ როგორც ერთ მშვენიერ დღეს შეიძლება გახდე მილიონერი, მეორე დღეს შესაძლოა გაკოტრდე კიდეც.

„უოლ სთრითის მგელი“ იყო სკორსეზე-დი კაპრიოს მეხუთე ერთობლივი ნამუშევარი. მან ძალიან დიდი, მარტინისათვის წარმოუდგენელი მოგება მოიტანა. იგი „ოსკარის“ ხუთ ნომინაციაში გავიდა, თუმცა, ამჯერად, ვერც ერთი ვერ აიღო. ამან განსაკუთრებით იმოქმედა ლეონარდო დი კაპრიოზე, რომლისთვისაც ეს იყო მეოთხეჯერ ნომინაციაში გასვლა, მაგრამ ჯერჯერობით ამერიკული კინოაკადემია, როგორც ჩანს, მას არ სწყალობს. არადა, ამ ფილმში მან, სკორსეზის წინა კინოსურათებისაგან განსხვავებით, დამაჯერებლად ითამაშა. ამ ფილმისათვის დი კაპრიო დააჯილდოვეს „ოქროს გლობუსით“.

„მე ყოველთვის მაინტერესებს ადამიანი და არა ამბავი“ - აცხადებს მარტინ სკორსეზი. [73] მისი შთამბეჭდავი კინონაწარმოებებიც ხომ ამ პოზიციისაკენ ლტოლვით არის გაჟღენთილი. ის ყოველთვის ახსენებს აუდიტორიას, რომ მისი ნამდვილი მისწრაფება,

კინორეჟისორობასთან ერთად, არის მთლიანად კინოკულტურის განვითარება, კინოკლასიკის დაცვა, შენახვა და მოვლა. იგი თავს მიიჩნევს ჰოლივუდის ტრადიციის ნაწილად, საკუთარ ფილმებს განიხილავს მის სპექტრში, თუმცა მთლად ბოლომდე არცაა გადაშვებული ჰოლივუდური წარმოების ნაკადში. მიუხედავად თავისი ასაკისა, მარტი დღესაც გამოირჩევა შრომისმოყვარეობით, დამწყები რეჟისორებისა თუ მსახიობებისათვის გზის გაკვალვით. ამჟამად იგი დაკავებულია ახალი პროექტებით, რომელთა შორისაა მხატვრული, სატელევიზიო და დოკუმენტური კინოსურათები.

სკორსეზი შესანიშნავ პროდიუსერადაც ითვლება. მასთან თანამშრომლობა ბევრისათვის მომავალი წარმატების საწინდარია. მან პროდიუსერობა გაუწია თავისი ფილმების ნაწილსაც, ასევე სხვების ნამუშევრებს და თავისი სახელოვანი მეგობრების - „კინოძმების“ (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“ [74], 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

ფრენსის ფორდ კოპოლა

„ჩემი კარიერის გზაზე მუდამ ვფიქრობდი, რომ ვიქნებოდი სცენარისტ-რეჟისორი, წარმოვადგენდი ახალგაზრდას, რომელსაც შესწევდა ორიგინალური სცენარის წერის უნარი და ნიჭი“

ფრენსის ფორდ კოპოლა [1]

ფრენსის ფორდ კოპოლა დაიბადა 1939 წლის 7 აპრილს ამერიკის შეერთებული შტატების ქალაქ დეტროიტში (მიჩიგანის შტატი). მამამისი კარმინე კოპოლა დეტრიოტის სიმფონიური ორკესტრის ფლეიტისტი იყო, ხოლო დედა – იტალია პეპინო მსახიობი. ბავშვს მეორე სახელი – ფორდი დაარქვეს ცნობილი საავტომობილო მაგნატის – ჰენრი ფორდის საპატივცემულოდ, რამდგან მისი დაბადების მომენტში მამა მონაწილეობდა ერთ კონცერტში, რასაც ასპონსორებდა ფორდის საავტომობილო კომპანია.

კოპოლამ კინორეჟისორის პროფესია შეისწავლა ჰოფსტრის კოლეჯსა და ლოს-ანჟელესის კალიფორნიის უნივერსიტეტში. ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში იგი შეეცადა თავის დამკვიდრებას კინოინდუსტრიაში სრულმეტრაჟიანი მოსაწყენი ფილმით „დღეს საღამოს აუცილებლად“ (1962), მაგრამ ხელი მოეცარა, ვინაიდან მასში არაფერი იყო ისეთი, რაც მოასწავებდა ახალგაზრდა რეჟისორის ბრწყინვალე მომავალს. მიუხედავად ამისა, ფრენსისი წარმოადგენდა ერთ-ერთ პირველს ახალი თაობის იმ კინორეჟისორთა შორის, ვინც 60-იანი წლების დამდეგს კინემატოგრაფში მივიდა არა რომელიმე კინოსტუდიის გავლით ან ჰოლივუდური კავშირების წყალობით, არამედ პირდაპირ კინოსკოლიდან.

ოცდასამი წლის კოპოლა სამუშაოდ აიყვანა პროდიუსერმა როჯერ კორმენმა, რომელზეც შთაბეჭდილება მოახდინა ახალბედა რეჟისორის ერთ-ერთმა ნამუშევარმა და თავის ასისტენტად გაამწესა, კვირაში 90 დოლარის ჰონორარით. პირველი დავალება – სამი წლით ადრე გადაღებული, საბჭოთა სამეცნიერო-ფანტასტიკური კინოსურათის „ზეცა გვიხმობს“ დუბლირება და ხელმეორედ მონტაჟი ფრენსისმა ზედმიწევნით კარგად შეასრულა. ამით მან კორმენსაც ასიამოვნა და მალევე მოიპოვა სრულფასოვანი წევრის ადგილი ამ პროდიუსერის მცირე „კინოიმპერიაში“. კოპოლა, ძირითადად, მუშაობდა მონტაჟზე,

გახმოვანებასა და საპროდიუსერო მიმართულებაზე. თითოეულ მათგანს ის უზადოდ უძღვებოდა.

ამის შემდეგ ფრენსისმა რეჟისორის ასისტენტად იმუშავა რამდენიმე პროექტზე, რის გამოც კორმენის დიდი ნდობა დაიმსახურა. ამ უკანასკნელმა გადაწყვიტა მისთვის უფრო მეტი თავისუფლება მიეცა და შესთავაზა, გადაეღო ფილმი „დემენცია 13“ (1963) თავისივე სცენარის მიხედვით, ხოლო თავად უხელმძღვანელებდა მას, როგორც პროდიუსერი. ამ კინოპროექტისათვის გამოიყო 40 ათასი დოლარი (საიდანაც ნახევარი კორმენმა მისცა კოპოლას, მეორე ნახევარი კი სხვა პროდიუსერმა), როცა იმხანად მავანი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული კინოსურათის მინიმალური ხარჯთაღრიცხვა 150 ათასი დოლარი ჯდებოდა. თანხის სიმცირეს ახალბედა რეჟისორი არ შეუშინებია, პირიქით, მისთვის ეს იყო საუკეთესო შანსი, განეხორციელებინა თავისი ნანატრი ოცნება, ამიტომ იგი ცხოველი ინტერესით შეუდგა გადაღებას, რაც მიმდინარეობდა ირლანდიაში. აღსანიშნავია, რომ ამ პროცესმა მხოლოდ ცხრა დღეს გასტანა და ფრენსისმა რამდენიმე ნიჭიერი მსახიობის მიწვევაც შეძლო. მსახიობებმა ფილმში, რომელიც თრილერისა და „საშინელებათა ფილმის“ დამაჯერებელ ნაზავს წარმოადგენდა, ნიშანდობლივი სახეები შექმნეს. ასეთი ჟანრობრივი მერყეობის მიუხედავად, კინოსურათი სულაც არ გამოვიდა ხელოვნური, რაც მისი ავტორის დიდი ძალისხმევის შედეგი იყო, თუმცა კინოკრიტიკოსებს ის არ მოეწონათ, მკვახედ გააკრიტიკეს და დებიუტანტი კინოხელოვანი დაუნდობლადაც გააშარჟეს. თვით ჟურნალმა „ვერაიეთიმაც“, რომლის მკაცრი მიმომხილველები ნაკლებად აკრიტიკებდნენ როჯერ კორმენის ნამუშევრებს, ვერ დაფარა უკმაყოფილება. [2]

„დემენცია 13“ გოთიკური სტილისტიკისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტის კინოსურათი იყო. იგი ძალიან წააგავდა ალფრედ ჰიჩკოკის გახმაურებულ ფილმს „ფსიქო“, რომელიც მაშინ უსაზღვრო პოპულარობით სარგებლობდა და ბევრი კინემატოგრაფისტისათვის ურყევი შთაგონების წყაროდ მიიჩნეოდა. ამდენად არცაა გასაკვირი, რომ მას ზეგავლენა მოეხდინა კოპოლაზეც. „დემენცია 13“ იწყება როგორც დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოები, გრძელდება როგორც თრილერი და თანდათანობით გამძაფრების შედეგად, „საშინელებათა ფილმის“ ელემენტებს იძენს. რა თქმა უნდა, ამაში აშკარად გამოსჭვიოდა ახალგაზრდა რეჟისორის ოსტატობა. იგი ახლო ხედით აჩვენებდა მსხვერპლსა და მოჩვენებებს, ყურადღებით ავითარებდა თხრობას და მის თითოეულ ეტაპზე

მაყურებლის უფრო მეტ ინტერესს აღვივებდა.

ფილმის მოქმედება მიმდინარეობს ერთ საგვარეულო სასახლეში და აუდიტორიას მოუთხრობს იქ მყოფთა უჩვეულო თავგადასავალზე. ერთ არისტოკრატიულ ოჯახს საკუთარი რიტუალი აქვს - უბედური შემთხვევის შედეგად დაღუპული ახალგაზრდა ქალის გასახსენებლად ყოველ წელიწადს იკრიბებიან. გარდაცვლილის ძმას მუდმივად უთანხმოებები აქვს მეუღლესთან. ქალი ქმრისაგან მოითხოვს, რომ მან ფსიქიკურად გაუწონასწორებელ დედას გადაათქმევინოს გადაწყვეტილება, რომლის მიხედვითაც ის აპირებს შვილები მემკვიდრეობის გარეშე დატოვოს და მთელი ქონება ქველმოქმედებას გადასცეს. ქმარს სულ არ ანაღვლებს დედის საქციელი, რადგან თავად უმძიმესი ავადმყოფია და ყოველ წუთს სიკვდილს ელის. . .

ასეთია კინოსურათის ექსპოზიცია, რაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, თანდათან ჰიჩკოკისეულ სტილში ვითარდება და გულგრილს არ ტოვებს მნახველს. ფილმის ეკრანებზე გასვლიდან 25 წლის შემდგომ, 1988 წელს ფრენსის ფორდ კოპოლა ჟურნალისტ მოუზერ ჯოუნსთან ინტერვიუს დროს თბილად იხსენებდა თავის პირველ ნამუშევარს დიდ კინოში, განიხილავდა საკუთარ შემოქმედებით თავისებურებებს ამ სადებიუტო კინოსურათში და გულისწყრომას გამოხატავდა იმ კრიტიკოსების მიმართ, ვინც უარყოფითი პოზიცია დაიკავა მის წინააღმდეგ: „ვარ ადამიანი, რომელიც ენდობა საკუთარ ინტუიციას, გრძნობებსა და სიყვარულს. მნიშვნელოვანი არ არის მხოლოდ მოვლენები, რომლებიც ჩვენს ირგლივ ვითარდება... ვინ არის ქვეყნის პრეზიდენტი ან ის, რომ როჯერ ებერტს მოსწონს თუ არა ჩემი ფილმი.“ [3]

როჯერ კორმენთან გატარებული წლები მისთვის ნამდვილად ფასდაუდებელი იყო. ის იმყოფებოდა კინოპროცესების ეპიცენტრში და ამავე დროს, სწავლობდა წარმოებასა და კინობიზნესს, ეწაფებოდა კინოდრამატურგიისა და კინორეჟისურის პრაქტიკულ მხარეებს, აღფრთოვანებული იყო კორმენის იმ უნარით, რომ მცირე ბიუჯეტის პირობებში შეექმნა ისეთი კინოსურათები, რომლებსაც ხშირ შემთხვევაში სერიოზული მოგება მოჰქონდა მისი საპროდიუსერო კომპანიისთვის. სწორედაც, რომ კორმენის კომპანიის მაგალითზე გადაწყვიტა მან საკუთარი კომპანია „ზოეტროპის“ დაარსება და მართვა. თავი მხრივ, კორმენიც მოხიბლული იყო ფრენსისის ნიჭით და აცხადებდა, რომ იგი უკვე ჩამოყალიბებული კინემატოგრაფისტიაო. [4]

1964 წელს კოპოლა დაიქირავეს სცენარისტად კინოკომპანია „სევენ ართსში“. მან თანასცენარისტის რანგში წარმატებით იმუშავა რამდენიმე კინოპროექტზე ისეთი გამოცდილი კინოდრამატურგების გვერდით, როგორებიც იყვნენ გორ ვიდალი და ფრედ კოი. მან თავი გამოიჩინა, როგორც განსხვავებული აზროვნებისა და ხედვის შემოქმედმა, როგორც თვითმყოფადმა და ორიგინალურმა კინოდრამატურგმა და ამ ნამუშევრებიდან მიღებული ჰონორარებით მოახერხა თავისი მომდევნო ფილმის - „ახლა შენ უკვე დიდი ბიჭი ხარ“ (1966) გადაღება.

ამ კინოსურათს ნათლად ეტყობა ფრანგული „ახალი ტალღის“ გავლენა. იგი არა მარტო კარგი სარეჟისორო სტილით გამოირჩევა, არამედ ენდრიუ ლასლოს შესანიშნავი ოპერატორული ნამუშევრითაც და ამავე დროს, შესამჩნევია მსახიობთა ბრწყინვალე თამაში. ფილმში მთავარ როლს პეტერ კასტნერი ასრულებდა, თუმცა მეორეხარისხოვანი როლების შემსრულებლებიც უფრო საინტერესოდ და თამამად გამოიყურებოდნენ. ესენი იყვნენ: ელიზაბეტ ჰარტმანი, რიფ ტორნი, ჯერალდინა პეიჯი და განსაკუთრებით კარენ ბლეკი – ყველა ამ მსახიობმა გარკვეული კვალი დატოვა, ზოგადად, 70-იანი წლების ამერიკულ კინოხელოვნებაში. მართალია, მათ არ მიუღწევიათ პირველი კლასის „კინოვარსკვლავების“ დონეზე, მაგრამ თავის საქმეს უმწიკვლოდ ემსახურებოდნენ.

როჯერ ებერტმა ამჯერად დადებითად შეაფასა კოპოლას ეს ნამუშევარი და დაწერა, რომ მან საფუძველი ჩაუყარა ამ რეჟისორის მომდევნო ნამუშევარს, ხოლო საერთო ჯამში, იგი ნიუ-იორკმა მოიწონაო. [5] კინოკრიტიკოსი დენის შვარცი თავის რეცენზიაში მიუთითებდა: „ბევრი სცენა გამოირჩევა უხეშობით, თითქოს რეჟისორს ყველა სცენა არ ჰქონდა წინასწარ განსაზღვრული. ეს თავდაპირველად ქმნი შთაბეჭდილებას, რომ სცენების ნაწილი რეჟისორმა სპონტანურად მოახვედრა ფილმში. მისი ძალისხმევა თანაბრად არ არის განაწილებული მთელ ფილმზე, რაც ჩანს მის ჟანრობრივ არევაში. ერთი კი ნათელია, რომ ყველაფრის მიუხედავად კინოსურათი დღემდე პოპულარულია და ფავორიტებს შორისაა.“ [6]

1967 წელს „ახლა შენ უკვე იდი ბიჭი ხარ“ „ოსკარისა“ და „ოქროს გლობუსის“ რამდენიმე ნომინაციაზე წარადგინეს და მიუხედავად იმისა, რომ მან ვერც ერთი ვერ აიღო, სპეციალისტებმა მაინც აღნიშნეს კოპოლას ნაღვაწი და ალაპარაკდნენ მის წარმატებულ მომავალზე. თვითონ ფრენსისიც კი იყო კმაყოფილი ამ შედეგით და ეს მეტ სტიმულს აძლევდა, რათა უკეთეს პროექტებზე ეფიქრა. მას არ მიუტოვებია სცენარებზე მუშაობა, სახელდახელოდ

შრომობდა მათზე და ამასთანავე სხვადასხვა პროდიუსერებს სთავაზობდა მათ რეალიზებას. მისთვის კარგად იყო ცნობილი, რომ ამერიკული კინოწარმოების „კორიდორებში“ ძალიან ძნელად თუ მოიპოვებდა რაიმე ავტორიტეტს, ამიტომ თავდაუზოგავად უნდა ეშრომა და ეშრომა, რომ რომელიმე სცენარი ვინმეს მოსწონებოდა და ფილმად ექცია. მას სწამდა, რომ ოდესმე ასეც მოხდებოდა, თუმცა როდის იქნებოდა ეს, ჯერჯერობით ვერ აზუსტებდა.

მან გადაწყვიტა, მომდევნო კინოპროექტი მუსიკალური ჟანრისა ყოფილიყო. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, იგი ხომ მუსიკოსის ოჯახში გაიზარდა და თავისთავად ხელოვნების ამ დარგისადმი დიდი სიყვარული გააჩნდა (თავადაც შესანიშნავად უკრავდა ერთ ინსტრუმენტზე). ამგვარად გაჩნდა იდეა მიუზიკლის გადაღებისა, რომელსაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური პიესა, რომელიც წლების განმავლობაში იდგმებოდა ბროდვეიზე და რომელსაც მრავალი მაყურებელი იმ დრომდე ეტანებოდა. მალე ეკრანებზე გავიდა „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსის“ ეგიდით გაკეთებული კინოსურათი „ფინიანის ცისარტყელა“ (1968), რომლის რეჟისორი იყო ფრენსის ფორდ კოპოლა, თუმცა სცენარი სხვებმა დაწერეს. ფილმს მკაცრ ზედამხედველობას უწევდა ჯეკ უორნერი, ძმები უორნერების „უკანასკნელი მოჰიკანი“ კინოინდუსტრიაში. მთავარ როლებს ასრულებდნენ ცნობილი ბრიტანელი მომღერალი და მსახიობი – პეტულა კლარკი და ვეტერანი ფრედ ასტერი.

მთლიანობაში ფილმი კარგად აწყობილი გამოვიდა, თუმცა მაშინ იგი ერთგვარ ჩრდილში მოექცა ქეროლ რიდის „ოლივერ!“ და უილიამ უაილერის „სასაცილო გოგონას“ გვერდით, რომლებიც იმავე წელს გამოვიდა კინოთეატრებში და მთელი ყურადღება მათკენ გადავიდა. კოპოლას არც ამჯერად დაუყრია ფარ-ხმალი. ის ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ საუცხოო კინოსურათი გადაიღო, რომ მისი უნაკლო რეჟისურა იმედისმომცემ გარემოებად ესახებოდათ მის მეგობრებსა და კოლეგებს. მით უფრო, რომ ეს იყო ფრენსისისათვის პირველი ფართოფორმატიანი ნამუშევარი, რომლის შექმნას იგი განსაკუთრებული გულისყურით მოეკიდა.

„ფიანიანის ცისარტყელა“ ბოლო პერიოდში გადაღებული ე. წ. „როუდ-შოუ“ მიუზიკლებს შორის საუკეთესოა“ [7] - ასე გამოეხმაურა როჯერ ებერტი კოპოლას ახალ კინოსურათს, რომელიც მართლაც ოსტატურად იყო გაკეთებული, მაგრამ კრიტიკამ დაუმსახურებლად არ მიაქცია სათანადო ყურადღება, რათა საუკეთესო მუსიკალურ ფილმად ეღიარებინა. არადა, მაყურებელს ის ძალზე მოეწონა. მომდევნო წელს იგი „ოსკარის“ მხოლოდ

ორ ნიმინაციაზე გაიყვანეს, თუმცა ამაოდ – არც ახლა არ მისცეს მას რომელიმე მათგანი.

ფრენსის ფორდ კოპოლა ძალებს იკრეფდა, თავგამოდებით ემზადებოდა შემდეგი კინოპროექტისათვის და როდესაც „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსში“ მისცეს ამის საშუალება, გადაიღო მორიგი კინოსურათი „წვიმის ადამიანები“ (1969), გაცილებით უფრო პატარა და პერსონალური ფილმი, რომელსაც საფუძვლად დაედო მის მიერ ჯერ კიდევ კინოსკოლაში სწავლისას დაწერილი, ორიგინალური სცენარი. მასში მთავარ როლებს ასახიერებდნენ ჯეიმზ ქაანი, შირლი ნაითი და რობერტ დიუვალი. მათ ბრწყინვალედ ითამაშეს თავიანთი პერსონაჟები, რომლებიც რეალურ ცხოვრებას აჩვენებენ ეკრანზე. კინოსურათში მოთხრობილია ერთი ქალის ამბავი, ქალისა, რომელიც ძლიერ განიცდის თავის ერთფეროვან სოციალურ მდგომარეობას – იგი უკმაყოფილოა დიასახლისობით, გადაწყვეტს, მიატოვოს ქმარი და მოიპოვოს დამოუკიდებლობა. იმავდროულად, ის ხვდება, რომ პირადი თავისუფლება არც ისე იოლი საქმეა. გზად მიმავალი ის ხვდება ავტოსტოპით მოგზაურ მამაკაცს, შეეცდება თავისი ახლადმოპოვებული თავისუფლება მასთან სექსუალური კავშირით გაამყაროს და მალევე აცნობიერებს, რომ ეს კაცი საკმაოდ ინფანტილური ადამიანია, ფაქტობრივად, პატარა ბავშვია მამაკაცის გარეგნობით. ფინალში ქალი მიატოვებს მას და შეიგრძნობს, რომ ის დამოუკიდებლობა, რომლისკენაც მთელი არსებით მიილტვოდა, სხვა არაფერია, თუ არა ყველანაირი სოციალური პასუხისმგებლობის უგულებელყოფა.

კინორეჟისორმა აქცენტები გააკეთა ადამიანთა ხასიათებზე და ცალკეული პარალელები გაავლო ამგვარი სიუჟეტების გახმაურებულ ფილმებთან, რომელთა რაოდენობა იმხანად ბევრი არც იყო, ამიტომ ისინი ყოველთვის ხვდებოდნენ ყურადღების ცენტრში. „კოპოლას ფილმი „წვიმის ადამიანები“ ძალიან ჰგავს დენის ჰოპერის კინოსურათს „უდარდელი მხედარი“ (1969). კოპოლას ნამუშევარში საშუალო ფენის წარმომადგენელი ქალი დასავლეთისკენ მიდის თავისუფლების მოპოვებისა და უკეთესი ცხოვრების სურვილით, ხოლო „უდარდელ მხედარში“ კი ორი უარყოფითი გმირი თავისუფლების მოსაპოვებლად და გამდიდრების მიზნით აღმოსავლეთისკენ მიემგაზავრება მოტოციკლებით, რათა დაიწყოს კონტრაბანდული საქმიანობა (ნარკოტიკებით ვაჭრობა)“ [8] - წერდა ამ ნამუშევარზე იმდროინდელი ამერიკული პრესა.

კრიტიკა ასევე შეეხო ფილმის ფინალს, სადაც გაურკვეველი რჩებოდა მთავარი გმირის - ნატალის ბედი. სამართლიანია თუ ვიტყვით, რომ კოპოლას ფილმებში გადაღებული ქალები,

რომელთაც შესწევთ ძალა, გაუმკლავდნენ ძნელბედობას, მაინც ვერ პოულობენ სათანადო ადგილს საზოგადოებაში და მხოლოდ პასიური როლით კმაყოფილდებიან, ნატალის პერსონაჟის მსგავსად. კოპოლას ქალებს არ ჰყოფნით გამბედაობა, დაიცვან საკუთარი შეხედულებები. ნატალის გმირს არ შეუძლია ბოლომდე გაწყვიტოს კავშირი ქმართან. ის თავის თავს აიძულებს, დაურეკოს ქმარს და მოსთხოვოს ურთიერთობების გარკვევა. ობიექტურობა მოითხოვს რომ ითქვას, რეჟისორმა ჩინებულად იმუშავა მსახიობებთან და არა მარტო მათთან. მთელმა გადამღებმა ჯგუფმა მძიმე შრომა გასწია ფილმის მაღალ კონდიციებამდე ასაყვანად. ყველასათვის დიდ მოულოდნელობად იქცა ის ფაქტი, რომ ამ ფილმმა არა აშშ-ში, არამედ ევროპაში მიიღო პრესტიჟული პრიზი – ეს იყო სან სებასტიანის (ესპანეთი) საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი ჯილდო - „ოქროს ნიჟარა“.

მობილური ტექნიკისა და პატარა გადამღები ჯგუფის გამოყენებამ კოპოლა დაარწმუნა, რომ მსგავსი რესურსებითაც შეიძლებოდა კარგი ფილმის შექმნა. „წვიმის ადამიანები“, რომელიც მხატვრული კინოს თავისებურ მოდელადაც შეიძლება განვიხილოთ, მისთვის ექსპერიმენტად იქცა და კიდევ უფრო განუმტკიცა აზრი, რომ ჩამოეყალიბებინა საკუთარი კინოკომპანია, რომლითაც იგი კიდევ უფრო წინ წავიდოდა როგორც რეჟისორი, როგორც სცენარისტი და როგორც პროდიუსერი. მით უმეტეს, რომ ამ ყველა პროფესიის გარკვეული სტადიები მას უკვე გავლილი ჰქონდა. ამას მოჰყვა კოპოლასა და მისი მეგობრის – ჯორჯ ლუკასის მიერ კინოკომპანია „ამერიქენ ზოიტროპის“ დაარსება. მათ გუნდში იყვნენ ქეროლ ბალარდი, რობერტ დალვა და სხვები.

მკვლევარი რონალდ ბერგანი ასე განმარტავდა ახალგაზრდების წამოწყების არსს, რომ „ზოიტროპი“ ბერძნული სიტყვაა და „სიცოცხლის გაგრძელებას“ ნიშნავს. იგივე სახელი ჰქონდა გამოყენებული XIX საუკუნის ცნობილ გამომგონებელს უილიამ ჯორჯ ჰორნერს თავისი სათამაშოსათვის, რომელიც მოძრაობის ილუზიას ქმნიდა. [9]

ახალბედა დამოუკიდებელმა კინომწარმოებლებმა, რასაკვირველია, მჭიდრო კავშირი არჩიეს „უორნერ ბრაზერს-სევენ ართსთან“ და მოიწადინეს მასთან ერთად გამოეშვათ ფილმები, მაგრამ მალე უთანხმოება ჩამოვარდა მათ შორის და ერთი წლის შემდგომ ეს კავშირი დაიშალა. „ამერიქენ ზოიტროპს“ ძლიერ გაუჭირდა, თუმცა წამოიწყო ახალი პარტნიორების ძიება, რითაც უფრო ფართოდ გამოვიდოდა კინოასპარეზზე.

70-იანი წლების დასაწყისში ამერიკული წამყვანი კინოკომპანიები ყველანაირ ღონეს

ხმაროზდნენ, რომ კინოზაზარი შემოსავლიანი კინოსურათებით შეევსოთ. იმ პერიოდის კინოგაქირავებაში ლიდეროზდნენ დიდბიუჯეტიანი ფილმები, რომელთა ავტორები უკვე საკმაოდ გამოცდილი კინორეჟისორები ან პროდიუსერები იყვნენ. პრაქტიკულად, ამერიკული კინო მაშინ ხელახალ ფორმირებას იწყებდა, ახალ პირობებს ეგუებოდა და წინა დეკადის მიწურულს მომხდარი ცვლილებების შედეგად ახალ რელსებზე ეწყობოდა. 1970 წელს გამოსულ დიდბიუჯეტიან კინოსურათებს, მათი მწარმოებელი კინოკომპანიების სამწუხაროდ, დიდი ვერაფერი შედეგი მოჰქონდათ. მხოლოდ რამდენიმე მათგანმა გაამართლა კომერციულად, რამაც ახალ საგონებელში ჩააგდო ჰოლივუდის მამები. ერთ-ერთი იყო ფრენკლინ შეფნერის მონუმენტური ფილმი მეორე მსოფლიო ომის გმირზე - „პატონი“ (1970). მისი სცენარის თანაავტორი იყო სწორედ ფრენსის ფორდ კოპოლა, რომელმაც ამ ნამუშევრისათვის „ოსკარი“ მიიღო. ეს ფაქტი მის შემოქმედებით ცხოვრებაში უდიდეს მოვლენას წარმოადგენდა და ახალ იმედებს უხსნიდა გზას.

იმჟამად ჰოლივუდში გაცხარებული ბრძოლა მიმდინარეობდა კინოკომპანიებს შორის, ვინ დაიკავებდა ლიდერის პოზიციებს. სხვანაირად რომ ითქვას, მიდიოდა ძალაუფლების ახალი გადანაწილება, რაშიც ჩართული იყო ყველა წამყვანი და არაწამყვანი კინოკომპანია. ერთ დროს დიდებული და ძლევამოსილი კინოკომპანია „პარამაუნტი“ სერიოზული გამოწვევების წინაშე იდგა. რამდენიმე წლით ადრე იგი შეისყიდა უმსხვილესმა კონგლომერატმა „გალფ ენდ ვესტერნ ინდასტრისმა“ და მისმა პრეზიდენტმა ჩარლზ ბლუდორნმა, რომელსაც ფრენსის ფორდ კოპოლა მოიხსენიებდა, როგორც ყველაზე იდუმალებით მოცულ ადამიანად, [10] შეითავსა „პარამაუნტის“ პრეზიდენტობაც და ერთობ ამბიციური გეგმები დაისახა. მან კინოკომპანიის მართვა მიანდო სამ კაცს: გაყიდვებისა და რეკლამის ექსპერტ ფრენკ იაბლანსს, წარსულში მსახიობსა და მოდის წარმოებაში ჩართულ რობერტ ევანსს და ჰოლივუდის ვეტერან მუშაკ სტენლი ჯეიფის. ეს უკანასკნელი ხელმძღვანელობდა კინოკომპანიის სტუდიას, ხოლო იაბლანსი გზას უკვალავდა კომპანიის მარკეტინგის პოლიტიკას. ამ საქმიანობამ დადებითი შედეგები გამოიღო და დიდად განაპირობა კომპანიის მიერ გადაღებული კინოსურათების შემოსავლების ზრდა და რისკების შესამჩნევად შემცირება.

ამას გარდა, „პარამაუნტს“ სხვა პრობლემებიც ჰქონდა, მათგან უპირველესი იყო შვილობილი კომპანიებისაგან განტვირთვა, რასაც კარგად გაართვეს თავი ახალმა მენეჯერებმა. თავად იაბლანსმა დაიმსახურა მკაცრად განმსაზღვრელი ხარჯების ხელმძღვანელის

რეპუტაცია, რაც ყველაზე მეტად აისახა კინოპროექტების განკარგვასა და მწარმოებლებთან ურთიერთობებში. იაბლანსი დაეხმარა ბლუდორნს, შეემცირებინა კინოკომპანიის სხვადასხვა დანახარჯი. მან რამდენიმე ასეული თანამშრომლით საშტატო სია, ჩამოაყალიბა ერთობლივი სადისტრიბუციო კომპანია და ა. შ. იაბლანსმა პირობა დადო, რომ შეამცირებდა წარმოების ხარჯებს საშუალოდ $2.5 მილიონით ცალკეულ ფილმზე. ის დანაპირების განხორციელებას შრომით განკარგულებაში ეფექტური სამუშაო ცვლილებებით გეგმავდა. იაბლანსი თვლიდა, რომ ეს „პარამაუნტს“ მისცემდა შესაძლებლობას, უკეთ მოეხდინა თანამშრომლების პროფესიული დივერსიფიკაცია.

რობერტ ევანსს წლები კი აკავშირებდა იაბლანსთან, თუმცა მისგან ძალიან განსხვავდებოდა. იგი ძირითადად ორიენტირებული იყო უშუალოდ კინოწარმოებაზე. როდესაც ბლუდორნმა ოფიციალურად დანიშნა იგი წარმოების ხელმძღვანელად, ბევრმა მწვავედ გააკრიტიკა ეს გადაწყვეტილება და ამას „ბლუდორნის სიგიჟე“ უწოდა, მაგრამ ბლუდორნი დაჟინებით ირწმუნებოდა, რომ ყველა ცდებოდა და ევანსი სრულყოფილი და ზედგამოჭრილი თანამშრომელი იყო სწორედაც რომ ამ საქმიანობისათვის. [11] ევანსმა იმედები გაამართლა, დანაპირები შეასრულა და გაზარდა „პარამაუნტის“ შესაძლებლობები, რაც აისახა „გალფ და ვესტერნის“ შვილობილ კომპანიებზეც. ამის შედეგად თუ 1967 წელს აქციების ყოველწლიური შემოსავლები 5 პროცენტით გაიზარდა, რვა წლის მერე ეს ციფრი 50 პროცენტზე ავიდა. 70-იანი წლების დამდეგს კინოკომპანიამ გამოუშვა ორი უმნიშვნელოვანესი და კომერციულად უზომოდ წარმატებული კინოსურათი - „სიყვარულის ისტორია“ (1971) და „ნათლია“ (1972). ორივე კინოპროექტი დაგეგმა და განავითარა რობერტ ევანსმა.

მან შემთხვევით მოიპოვა „ნათლიას“ ეკრანიზაციის უფლება. მოგვიანებით იგი იხსენებდა თავის მემუარებში, რომ მასთან მივიდა მწერალი მარიო პიუზო თავისი წიგნიდან ამოგლეჯილი "50 თუ 60 გაცრეცილი გვერდით" და სავარაუდო სათაურით "მაფია". [12] ამ დროს პიუზოს ჰქონდა 10 000 ამერიკული დოლარი ბუკმეიკერების ვალი. ევანსმა პიუზოს გადაუხადა 12 500 ამერიკული დოლარი და ფაქტობრივად, ამგვარად ჩაიგდო ხელში იმ ათწლეულის ყველაზე ძვირადღირებული რომანი - „ნათლია“.

პიტერ ბართმა, რომელიც იმხანად რედაქტორობდა ჟურნალ „ვერაიეთის“, ამ რომანის ეკრანიზაციისათვის ევანსს ფრენსის კოპოლას კანდიდატურა შესთავაზა. ბართს მოსწონდა ეს

ახალგაზრდა კინოხელოვანი, მისი სტილისტიკა, ხელწერა და საკმაოდ გაბედული ნაბიჯები, რასაც ის დგამდა კინოწარმოებაში. თავდაპირველად ევანსმა დაიწუნა ბართსის კანდიდატი. მას ნანახი ჰქონდა კოპოლას ფილმები - „დემენცია 13“, „წვიმის ადამიანები“, „ახალ შენ უკვე დიდი ბიჭი ხარ“, „ფინიანის ცისარტყელა“ და არც ერთი არ მოსწონდა. არათუ მარტო იმის გამო, რომ ისინი კომერციულად ვერ გამოდგნენ წარმატებულნი, არამედ, საერთოდ, მას არ ხიბლავდა კოპოლასნაირ რეჟისორებთან საქმის დაჭერა, არ მოსწონდა ასეთი უცნაური და დამოუკიდებელი ტიპები თავიანთი აკვიატებებითა და თავისუფალი აზროვნებით და უპირატესობას უფრო დამყოლსა და თვინიერ კინომუშაკებს ანიჭებდა. დიდხანს იკავებდა ევანსი თავს „ნათლიაზე“ ფრენსისის ასაყვანად, ბართი კი თავისას არ იშლიდა და იმედოვნებდა, რომ კინოკომპანია საბოლოო არჩევანს მაინც კოპოლაზე შეაჩერებდა, ამიტომ იგი გამუდმებით იმეორებდა: „ფილმი ლეგენდად იქცევა, თუ მისი რეჟისორი ფრენსის ფორდ კოპოლა იქნება, რადგან ის ერთადერთი იტალიელ-ამერიკელი კინორეჟისორია, რომელსაც შესწევს ძალა, გვაგრძნობინოს სპაგეტის გემო“. [13]

სამწუხაროდ, ამ დროისთვის კოპოლას რეპუტაცია ერთობ შელახული ჰქონდა. კინოს მესვეურებმა შესანიშნავად იცოდნენ მისი სულსწრაფობისა და კინოსტუდიების თანხების უდიერად ხარჯვის შესახებ. მის მიმართ კინოსტუდიების გულისწყრომა კიდევ უფრო გაამძაფრა გახმაურებულმა შემთხვევამ 1969 წელს, როდესაც რეჟისორმა აღებული 600 000 დოლარი, რომლითაც „უორნერ ბრაზერსის“ ერთ-ერთი სტუდიის კომერციული განვითარება ევალებოდა, აპარატურის შეძენას მიახარჯა. როცა იმ კინოსტუდიამ უარი თქვა ყველა კინოპროექტზე, მათ შორის კოპოლას ახლად შექმნილი კომპანია „ამერიქენ ზოიტროპთან“ ერთად რაიმე ერთობლივის ნამუშევრის გადაღებაზე და მოსთხოვა თანხის უკან დაბრუნება, ფრენსისმა უპასუხა, რომ ფული აღარ იყო. იმისათვის რათა დაებრუნებინა „უორნერ ბრაზერსისათვის“ ვალი, კოპოლამ თავისივე თავი დაიქირავა კომერციული სატელევიზიო ფილმების რეჟისორად, მაგრამ ეს არ იყო საკმარისი ვალის მთლიანად გასასტუმრებლად. და მას შემდეგ, რაც მოგვიანებით „უორნერ ბრაზერსმა“ შეიტყო კოპოლას „პარამაუნტთან“ თანამშრომლობის დაწყების შესახებ ფილმზე „ნათლია“, მისმა აღმასრულებელმა დირექტორებმა ევანსი დაიბარეს და მოთხოვეს კოპოლასთვის განკუთვნილი თანხა სტუდიისთვის გადაეხადა. . .

პიტერ ბართი და ფრენსის ფორდ კოპოლა ერთმანეთს კინომ დააკავშირა. ბართი იყო

კინოინდუსტრიის საკითხებზე მომუშავე, ერთ-ერთი თვალსაჩინო ჟურნალისტი, რომელსაც ყოველთვის ეთქმოდა გადამწყვეტი სიტყვა და რომელსაც დიდ პატივს სცემდნენ ცნობილი კინემატოგრაფისტები. ბართმა და კოპოლამ ერთმანეთი სან ფრანცისკოში გაიცნეს და როგორც პიტერი იხსენებდა: „კოპოლას სახით არაორდინალური, ნათელი პიროვნება ვიპოვე, ვინც შექმნა შესანიშნავი სცენარები. ჩემი ენთუზიაზმისა და თავდაჯერებულობის მიუხედავად, სწორედ კოპოლაა ის ახალგაზრდა ნიჭიერი რეჟისორი, რომელიც იდეალურად შეძლებს განგსტერული ისტორიის ეკრანიზაციას.“ [14]

მართალია, რობერტ ევანსი ბოლომდე უძალიანდებოდა ბართის იდეას, თუმცა ხვდებოდა, რომ ბართის რჩეულს ორი უპირატესობა გააჩნდა – იგი იყო იტალიური წარმოშობის ამერიკელი, რომელიც უკეთ გაიაზრებდა და ეკრანზე გადაიტანდა მარიო პიუზოს ნაწარმოებს და მისი დაქირავება გაცილებით ნაკლები თანხით შეიძლებოდა, ვიდრე რომელიმე სხვა რეჟისორისა. საბოლოოდ, ევანსი დათანხმდა კოპოლას კანდიდატურას, ოღონდ მას მერე, რაც დაახლოებით 15 ცნობილმა რეჟისორმა, მათ შორის – ელია კაზანმა, რიჩარდ ბრუქსმა, არტურ პენმა, ფრენკლინ შაფნერმა, პიტერ იეიტსმა და სხვებმა უარი განაცხადეს ამ კინოპროექტის რეჟისორობაზე. მათი უმრავლესობა უარის მიზეზად ასახელებდა რომანისა და სცენარის შეუსაბამობას, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ ის ერთგვარად წაახალისებდა ორგანიზებულ დანაშაულს, მცირე ნაწილი კი თვლიდა, რომ ეს ძალიან ეთნიკური კინოსურათი გამოვიდოდა. ზოგადად, ამერიკულ კინოს განგსტერული ფილმების შექმნაში უდიდესი გამოცდილება ჰქონდა დაწყებული ჯერ კიდევ უხმო პერიოდიდან და გაგრძელებული 30-იანი წლებით, როცა მათი რიცხვი იმდენად გაიზარდა, რომ საზოგადოებამ სასტიკი პროტესტი გამოთქვა მათ წინააღმდეგ. საზოგადო მოღვაწეებმა ხმა აიმაღლეს ამგვარ კინოპროდუქციაში ნაჩვენები სინამდვილის საწინააღმდეგოდ და მოუწოდეს ხელისუფლებას, ჰოლივუდისათვის მოეთხოვა მათი შინაარსების გადახედვა. ამ უკანასკნელმაც შემხვედრი სვლები გააკეთა და ოდნავ შეალამაზა განგსტერული ფილმები, რომლებსაც უნდა წარმძღვარებოდა ტიტრები, რომ მათში გადმოცემული ამბები კი შეესატყვისებოდა მწარე რეალობას, თუმცა მათი გმირები სულაც არ იყვნენ მისაბაძი პიროვნებები და თითოეული მათგანი ან სიცოცხლეს თმობდა კინოსურათის ფინალში ან ციხეში ხვდებოდა.

70-იანი წლების დასაწყისისათვის განგსტერულ ფილმებში ბევრი რამ შეიცვალა და უმეტესად სიუჟეტები გამრავალფეროვნდა და გადახალისდა. მათში წინ წამოიწია

სუპერნატურალისტურმა სცენებმა, სისხლის გუბეებმა, ძალადობამ, სექსმა და ა. შ. კინოკომპანია „პარამაუნტისათვის“ „ნათლიის“ ეკრანიზება ნიშნავდა ამ ჟანრის სულ სხვანაირ ჭრილში გახსნას, რომ ეჩვენებინათ თავად განგსტერთა ოჯახის შიგნით მიმდინარე მოვლენები და ფაქტები. თვითონ კოპოლა ამ კინოპროექტზე ამბობდა, რომ "ეს ფილმი არ არის ორგანიზებულ კრიმინალურ კლანზე, არამედ ეს არის ოჯახური ქრონიკები, ამერიკული კაპიტალიზმის მეტაფორა." [15]

მიუხედავად იმისა, რომ ბართი ისევ განაგრძობდა კოპოლას ლობირებას და ევანსს მუდმივად უმეორებდა, რომ, თუ მას ღირებული კინოსურათის შექმნა სურდა, არჩევანი კოპოლაზე უნდა შეეჩერებინა, თავად კოპოლას არ ჰქონდა ამ პროექტში მონაწილეობის არანაირი სურვილი. ამის მიზეზი არც ფილმის პოლიტიკური მხარე იყო და არც მისი ინტერესი განგსტერული დრამის მიმართ. არსებობს გადმოცემა, რომ თითქოს ჯორჯ ლუკასმა დაიყოლია მეგობარი, რომ ხელი მოეკიდებინა აღნიშნული ფილმისათვის. ამასობაში ევანსიც გატყდა და კოპოლა გამოიძახა.

„პარამაუნტთან“ სამდღიანი მოლაპარაკების შემდეგ ფრენსის ფორდ კოპოლა დაამტკიცეს კინოსურათის რეჟისორად და მასთან გაფორმდა ხელშეკრულება 150 ათას დოლარზე, რომელსაც ის ჰონორარის სახით მიიღებდა ფილმის მთლიანი შემოსავლიდან.
რეჟისორმა დაიწყო მაიკლ კორლეონეს როლზე მსახიობების შერჩევა და არჩევანი ალ პაჩინოზე შეაჩერა, რადგან თვლიდა, რომ იგი ერთადერთი იყო, ვინც იდეალურად შეერწყმებოდა ამ გმირს. ამის საპირისპიროდ, ევანსს მიაჩნდა, რომ ალ პაჩინო ძალიან დაბალი და შეუფერებელი იყო ამ როლისთვის, თუმცა კოპოლამ თავისას მიაღწია. ევანსმა არც მარლონ ბრანდოს კანდიდატურა მოიწონა, თუმცა მოიხიბლა ხელშეკრულებით, რომელიც ბრანდომ თავისივე ინიციატივით გააფორმა. ამ მსახიობის ანაზღაურება შეადგენდა 50 000 დოლარს და მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიიღებდა დამატებით პროცენტს, თუ ფილმის შემოსავალი 50 მილიონს გადასცდებოდა, რაც თითქმის წარმოუდგენელი იყო ევანსისთვის, რადგან სულ სამი-ოთხი ფილმი თუ დასახელდება ამერიკული კინოს ისტორიაში, რომელმაც ასეთი მცირე ბიუჯეტითა და თანაც ამხელა რისკებით დიდი მოგება მოიტანა. და მაინც, თუ ეს მოხდებოდა, ბრანდოს პროცენტი იქნებოდა ზრდადი. შედეგად, 1972 წლის ბოლოს, ხელშეკრულების თანახმად, მარლონ ბრანდომ მიიღო 6 პროცენტი, რადგან ფილმის შემოსავალმა შეადგინა 80 მილიონი (აღსანიშნავია, რომ „ნათლიამ“ მომდევნო წლებშიც საკმაო შემოსავალი მოიტანა).

1975 წელს ცნობილი ჟურნალის - „ფლეიბოის“ ჟურნალისტის, უილიამ მარისათვის მიცემულ ინტერვიუში ფრენსის ფორდ კოპოლა ხაზს უსვამდა იმ პრობლემებს, რაც „ნათლიას“ გადაღებებს თან სდევდა: "ბევრი ენერგია დაიხარჯა „ნათლიას“ გადაღებაზე, დაიხარჯა უშედეგოდ, რამეთუ ვერ მოხერხდა იმ ხალხის დარწმუნება, ვისაც ძალაუფლება აქვს (გულისხმობდა ევანსს), რომ ხელოვანს უნდა მისცე თავისუფლება, რათა შექმნას კინო.“ [16] აქედან ნათლად ჩანს, რომ კოპოლასა და ევანსს ჰქონდათ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ხედვები, რაც მათი მუდმივი უთანხმოების მიზეზი იყო. ამან ისინი ერთმანეთის დაუძინებელ მტრებად აქცია და ყველაფერი დაიწყო იმ მომენტიდან, როცა დასრულდა მსახიობთა შერჩევა. სხვათა შორის, ასეთი დაძაბული ურთიერთობა ძალიან დიდხანს გაიწელა.

ისინი მხოლოდ ერთხელ შეთანხმდნენ, რომ „ნათლიის“ დასასრული უნდა ყოფილიყო ევანსისეული და არა კოპოლასეული. ფრენსისს გადაღებული ჰქონდა ეპიზოდი, სადაც ქეი, რომლის როლს ასახიერებდა უბრწყინვალესი ამერიკელი მსახიობი დაიენ კიტონი, მაიკლ კორლეონეს სახელზე ანთებდა სანთელს. მას იმედი ჰქონდა, რომ კინოსურათი სწორედ ამ ეპიზოდით დამთავრდებოდა. რასაკვირველია, ეს იყო ერთგვარად ორიგინალური, რითაც ფილმის ავტორი უკან აბრუნებდა აუდიტორიას სიუჟეტთან, რაშიც იდეალურად იყო ერთმანეთში შერწყმული ოჯახი, რელიგია და ძალაუფლების მოხვეჭის დაუოკებელი სურვილი. ევანსის დიდი მონდომების წყალობით ფილმი განსხვავებული სცენით დასრულდა – ქეის წინ ნელა იხურება კარი. აქ უკვე კოპოლა უძლური იყო რაიმე ეღონა, რადგან კინოკომპანიას ასეთი დასასრული სურდა.

ამას თან ერთვოდა ერთი პიკანტური ამბავიც. როდესაც კინოსურათის პროდიუსერმა ალბერტ რუდიმ გამოაცხადა თავისი გადაწყვეტილება, რომ აპირებდა სცენარიდან მაფიისა და „კოზა ნოსტრას“ სახელწოდებების ამოღებას, მესამე დღეს „თაიმსმა“ მოიყვანა ნიუ-იორკელი სენატორის ჯონ მარჩის სიტყვები, რითაც ეს პოლიტიკური მოღვაწე რუდის მოსალოდნელ ნაბიჯს ახასიათებდა, როგორც კაპიტულაციას ადამიანთა ჯგუფის მიმართ: „ეს საქციელი მილიონობით წარმოშობით იტალიელ-ამერიკელს შეურაცხყოფს და მათ უფლებებს არღვევს.“[17] მარჩი სარკაზმით ეხმაურებოდა ამისაგან გამოწვეულ კამათსაც კინოკრიტიკოსთა წრეებში, რომ თითქმის „პარამაუნტი“ შეძლებდა იტალიელი ამერიკელებისათვის უდიდესი სამსახურის გაწევას, თუ დაგმობდა ორგანიზებული დანაშაულის არსს და პრესის

საშუალებით მიმართავდა პროდიუსერს: "დიახ, ბატონო რუდი, იქ უნდა იყოს, ზოგადად, მაფია.“ [18]

„ნათლიას” პრემიერა ჩანიშნული იყო 1971 წელს, შობის დღეს, თუმცა რადგან ევანსი მუდმივად უქმნიდა კოპოლას სხვადასხვა პრობლემას უხეში ჩარევებით ფილმის გადაღების პროცესში, ამჯერადაც დაიჭინა და „პარამაუნტმა“ პრემიერა მომავალი წლის 14 მარტისათვის გადადო, ხოლო მსოფლიო პრემიერის თარიღად დასახელდა – 19 მარტი. ევანსი მაქსიმალურად პედანტი და პრაქტიკოსი კაცი იყო. მას კარგად ჰქონდა გათავისებული ის პირველი წარუმატებლობები, რაც მისი ამ კინოკომპანიაში მისვლის პირველ ხანებში მოხდა, ამიტომ ყველაფერს ასჯერ წონიდა და მერე დგამდა გარკვეულ ნაბიჯს. ამ შემთხვევაშიც ასე განვითარდა სიტუაცია. იგი განსაკუთრებული სიფრთხილით ეკიდებოდა ფილმის ეკრანებზე გასვლის დეტალებს. მართლაც, თავიდანვე „ნათლიის“ პროექტის წამოწყებაც და რეკლამირებაში ინვესტირებული თანხები, გარკვეულწილად, სარისკო იყო. ამდენად, უშუალო ბოსთან – ჩარლზ ბლუდორნთან რომ არ შერცხვენილიყო, ევანსი და იაბლანსი დისტრიბუციის საკითხებს ღრმად ჩაუსხდნენ, რათა რომელიმე ეტაპზე რაიმე სავალალო შეცდომა არ მოსვლოდათ და ყველაფერი წყალში არ ჩაყრილიყო. რა თქმა უნდა, ფრენსის ფორდ კოპოლაც გულშემატკივრობდა კინოსურათის ეკრანულ სიცოცხლეს და წარმატების იმედს არ კარგავდა.

კინოგაქირავებაში გასულ „ნათლიას“ პირველივე დღეებში ისეთი მოგება ხვდა წილად, რომ კინოკომპანია „პარამაუნტის“ ხელმძღვანელობა გაკვირვებული დარჩა. მალევე მათი ძალისხმევით იმ კინოთეატრების რიცხვს, სადაც ხდებოდა ფილმის დემონსტრაცია, დაემატა კიდევ 38 ერთეული და საწყის ეტაპზე, ადგილობრივ კინობაზარზე შემოსავალმა 80 მილიონ დოლარს უწია. ამას არც არავინ მოელოდა. ფილმი მაგნიტივით იზიდავდა არა მარტო იტალიური წარმოშობის ამერიკელებს, არამედ სხვებსაც. თავისთავად, მაყურებელი აღფრთოვანებული იყო დიდებული სიუჟეტითა და მსახიობთა უნაკლო თამაშით, რამაც გამოიწვია ესოდენ დიდი შემოსავალი.

1972 წლის 29 მარტისათვის კინოკომპანია „პარამაუნტმა“ უკვე სათანადოდ გააცნობიერა, თუ რამდენად დიდ მოვლენად იქცა „ნათლია“. ამერიკული პრესის ფურცლებზე, მათ შორის, გასაგები მიზეზების გამო, „ვერაიეტიშიც“, ქვეყნდებოდა ფილმის ყოველდღიური კომერციული მოგების შესახებ ინფორმაციები და ასევე ხაზი ესმებოდა ეროვნულ

რეიტინგებში მისი მოწინავე ადგილს. „პარამაუნტისათვის“ ეს აღარ იყო უბრალო და რიგითი კინოპროექტი, არამედ წარმოადგენდა უმაღლესი კლასის მიღწევას. ორი კვირის თავზე კინოკომპანიამ გამოსცა ორგვერდიანი სარეკლამო ბუკლეტი, რაშიც განთავსდა 39 რეცენზიიდან ამოღებული ცალკეული ფრაგმენტები, რომლებშიც ცნობილი კინოკრიტიკოსები ქება-დიდებას ასხამდნენ მის შემქმნელებს, აცხადებდნენ, რომ ამერიკულ კინოს ახალი უდიდესი ქმნილება შეემატა და ა. შ. ძირითადი ტექსტი მთავრდებოდა სიტყვებით: "ქალაქიდან ქალაქში, შტატიდან შტატში, სანაპიროდან სანაპიროზე, ნათლია გადაიქცა ფენომენად". [19]

„ნათლიას“ წყალობით „პარამაუნტმა“ კინოწარმოებაში გამაოგნებელ შედეგებს მიაღწია. ამ კინოსურათიდან მიღებულმა შემოსავალმა სამუდამოდ შეცვალა მისი მომავალი და ეს ცნობილი კინოკომპანია ისევ წამყვანთა შორის ჩააყენა. ფილმის პირველი ექვსი თვის შემდეგ მიღებულმა მოგებამ კინოკომპანიის ბრუნვა 30 მილიონი დოლარით გაზარდა, რაც უხეში გამოთვლებით, ორჯერ აღემატებოდა ამავე კინოკომპანიის დანარჩენი „ბლოკბასტერებიდან“ მიღებულ შემოსავალს. ასე რომ, კოპოლას შემოქმედებითმა აქციებმა დიდად აიწია. ამას თან დაერთო მსოფლიო გაქირავებიდან შემოსული დიდძალი თანხებიც.
1972 წლის დეკემბრის დასაწყისში იაბლანსმა ოფიციალურად გამოაცხადა, რომ „პარამაუნტი“ გეგმავდა რამდენიმე წელიწადში ამ კინოსურათის გაგრძელების გადაღებას, რამაც კიდევ უფრო მეტი ინტერესი გამოიწვია როგორც კრიტიკოსებში, ისე კინემატოგრაფისტებსა და მაყურებელში, და შესაბამისად, კრიტიკას გაუჩნდა სურვილი გაეგო, გადაიღებდა თუ არა მას ისევ კოპოლა, რომელი მსახიობები დაკავდებოდნენ ახალ პროექტში და სხვ. თუმცა ამის თაობაზე იაბლანსს აღარაფერი უთქვამს და ეს ერთგვარ ინტრიგად დარჩა.

რასაკვირველია, ამერიკულ კინოაკადემიას უყურადღებოდ არ დაუტოვებია ეს ფილმი და ის „ოსკარის“ 11 ნომინაციაში წარადგინა, საიდანაც მან მიიღო სამი ჯილდო. ამათგან უმთავრესი და უპირველესი იყო საუკეთესო კინოსურათის ნომინაციაში გამარჯვება. დანარჩენი ორი მიიღეს მარლონ ბრანდომ (საუკეთესო მსახიობი მამაკაცისათვის) და მარიო პიუზომ და ფრენსის ფორდ კოპოლამ (საუკეთესო სცენარისათვის). ამით „ნათლიამ“ ერთგვარად გადაფარა იაბლანსისა და ევანსის მიერ, „პარამაუნტის“ სახელით, ადრე წარდგენილი ფილმების წარმატებები. პრაქტიკულად, ამ ნამუშევარმა მეორედ მოიპოვა შესაშური პოპულარობა კინოთეატრების დაპყრობის მერე, რასაც დაემატა კინოკომპანიის მიერ

მომგებიანი შეთანხმების გაფორმება სამაუწყებლო კომპანია „ენბისისთან“, რის მიხედვითაც „პარამაუნტმა“ მანამდე უპრეცედენტოდ დიდი თანხა მიიღო ამ ფილმის სატელევიზიო სივრცეში ექსკლუზიურად გაშვებისათვის.

„პარამაუნტის“ არსებობის ისტორიაში ეს იყო ყველაზე გამორჩეული მოვლენა და ბლუდორნი და სხვები ემადლიერებოდნენ ევანსს (და არა კოპოლას), რომელმაც ამ კინოსურათის შექმნას ჩაუყარა საფუძველი. “პარამაუნტი” ფილმის შემოსავლების 84% მფლობელი იყო და რაც იმას ნიშნავდა, რომ შემოსავლის უდიდესი ნაწილი მას რჩებოდა. „ნათლიამ“ დადებითი რეზონანსი გამოიწვია კოპოლას კოლეგებს შორისაც. ისინი გულმხურვალედ მიესალმნენ მის ნაწარმოებს და საქებარი სიტყვები არ დააკლეს. მაგალითად, სტივენ სპილბერგი ამბობდა: "მე არასოდეს შემიქმნია ისეთი კარგი ფილმი, როგორიც „ნათლიაა“ და არც არასდროს მექნება ამბიცია, რომ ოდესმე ვცადო ეს.“ [20]

აღნიშნულ კინოსურათში თვალნათლიც გამოიკვეთა ის მთავარი თემები და თავისებურებები, რაც გასდევს ფრენსის ფორდ კოპოლას მთლიან შემოქმედებას. ეს არის მისივე შინაგანი კონფლიქტის ამსახველი ნიუანსები, რომლებსაც იგი სათუთად ეკიდება და აანალიზებს. „ნათლიის“ პერსონაჟებიც დილემის წინაშე არიან - როგორ დაიცვან ბალანსი თავიანთ საქმიანობასა და პირად ცხოვრებას შორის. რეჟისორი გვიჩვენებს მთავარი გმირის - მაიკლ კორლეონეს ტრაგიკულ მხარეებს. მაიკლი მუდმივ ჭიდილშია, რადგან უჭირს ზღვარი გაავლოს ორ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენას შორის - ეს არის ოჯახის ერთგულება და პირადი ცხოვრება. ოჯახისადმი ერთგულება „ნათლიას” ძირითადი ხაზია. ავტორი მუდმივად გვახსენებს ოჯახურ ფასეულობებს და იმას, თუ რაოდენ დიდი საფასურის გაღება გვიხდება მის შესანარჩუნებლად. ფილმის შინაარსსა და რეჟისორის პირად ცხოვრებას შორის დიდი მსგავსებაა.

ამ კინოსურათში კოპოლასთვის ყველა საინტერესო თემაა წინ წამოწეული. მართალია, ეს განგსტერული ფილმია, მაგრამ აქცენტი კეთდება კორლეონეს კლანზე, როგორც მჭიდრო კავშირების მქონე ოჯახზე. ვიტო კორლეონესათვის, რომელიც ამ კლანის მეთაურია, უმთავრესია ოჯახის სიძლიერე, მისი ჩრდილოვანი ბიზნეს-გარიგებებიც მხოლოდ ოჯახის გამთლიანებას და გაძლიერებას ემსახურება. ფაქტობრივ, ფილმი ეძღვნება მამა-შვილობის საკითხს. სამწუხაროდ, ქალი პერსონაჟები მასში მხოლოდ მეორეხარისხოვან ადგილს იკავებენ. კინოსურათი თავიდანვე აცნობს მაყურებელს მთავარ თემებს: ის იწყება მდიდრული

საქორწინო ცერემონიით კაშკაშა მზის ქვეშ. მოვლენების განვითარებასთან ერთად, კოპოლას შეაქვს კონტრასტი და მოქმედება გადააქვს ჩაბნელებულ კაბინეტში, სადაც ვიტო კორლეონე საქმიან მოლაპარაკებებს მართავს. დონ კორლეონემ მიიღო მთხოვნელი – ადგილობრივი დამკრძალავი ბიუროს მეპატრონე ბონასერა, რომელიც სთხოვს ნათლიას, მოაკვლევინოს ის ადამიანები, რომლებმაც მისი ქალიშვილი გააუპატიურეს. აქ ჩანს კონფლიქტი კეთილსა და ბოროტს, ოჯახსა და ბიზნესს შორის. ყოველივე ეს ბრწყინვალედ არის ილუსტრირებული ფილმის ამ დიდებულ დასაწყისში. დავაკვირდეთ, როგორ ოსტატურად აშენებს რეჟისორი ამ სცენას: რაც უფრო იკვეთება ეს ორი საწყისი ერთმანეთთან, ნელ-ნელა მკვეთრი ხდება განათება კორლეონეს კაბინეტში და ბოლოს ის უერთდება მზით გაცისკროვნებულ, ქორწილის სცენას, სადაც იგი ცეკვავს ქალიშვილთან ერთად. დონ კორლეონე არასდროს ექცევა ბოლომდე თავისი სასტიკი ბიზნესის ტყვეობაში და მისი ორი საპირისპირო შემადგენელი ავლენს სწორედ კოპოლას განსაკუთრებულობას და ანიჭებს უპირატესობას უმეტეს კინორეჟისორებთან შედარებით.

კოპოლასთვის ოჯახი უმნიშვნელოვანესია, ის მუდმივ კავშირშია მშობლებთან და ნათესავებთან. ხშირად მათ პროფესიული საქმეც აკავშირებთ. კარმინე (კოპოლას მამა) შვილის ბევრი ნამუშევრის მუსიკის ავტორია. აღსანიშნავია, რომ უმეტესად, ყველა ფილმი, რომლის მუსიკალური გაფორმება კარმინეს ეკუთვნის, რეჟისორის საუკეთესო ნამუშევრებს შორისაა. კოპოლა იმასაც იხსენებს, თუ როგორ განუცხადა უარი კინოკომპანიას თავისი ქალიშვილის - სოფია კოპოლას ჩანაცვლებაზე „ნათლიის“ მესამე ნაწილში. „პარამაუნტს“ ამ როლზე ვაინონა რაიდერის დაკავება სურდა, მაგრამ მისმა ხელმძღვანელობამ წინააღმდეგობა ვეღარ გაუწია რეჟისორს. შექმნილ სიტუაციას რეჟისორი ასე გამოეხმაურა:

„ვიცავ რა ჩემს უფლებებს და ვიღებ გადაწყვეტილებას, როლზე დავამტკიცო სოფია. ჩემი გადაწყვეტილება ბევრმა კრიტიკოსმა დაგმო, მაგრამ არასოდეს მექნება სინანულის გრძნობა ამ საკითხზე. მოვიხიბლე მისი შესრულებით... და მხოლოდ მას ვხედავ დაუცველი პატარა მერის როლში.“ [21]

ამას გარდა, ფრენსისმა ჯერ კიდევ რამდენიმე თვის სოფია ათამაშა „ნათლიაში“, ისევე, როგორც თავისი ვაჟები – ჯან-კარლო და რომანი და მშობლები. რა თქმა უნდა, მათთვის განკუთვნილი იყო პატარა, უმნიშვნელო როლები, მაგრამ მაინც... რაც შეეხება ფრენსისის დას - ტალია შაირს, მან შეასრულა მაიკლ კორლეონეს დის - შედარებით დიდი როლი. ბუნებრივია,

ასეთი რეალური დამოკიდებულება ოჯახის მიმართ წითელი ზოლადაც გასდევს ფილმს.

უდავოდ ცალკე აღნიშვნის ღირსია ამ ფილმში მონაწილე მსახიობთა საოცრად დრამატული დონე. მარლონ ბრანდო სრულად გარდაისახა თავის პერსონაჟში, ხოლო ალ პაჩინომ მაიკლის გმირისთვის აირჩია შესრულების ის სტილი, რომელსაც სწორედ ბრანდომ დაუდო სათავე თავის დროზე. ორივე მსახიობმა ბრწყინვალედ განასახიერა თავიანთი პერსონაჟები. ბრანდოს გმირის ბაღში სიკვდილის სცენა, ალბათ, ერთ-ერთი საუკეთესოა ამ მსახიობის კარიერაში – მისი დონ კორლეონე უბრალოდ და მშვიდად კვდება, რაც გაცილებით ამძაფრებს მაყურებლის შთაბეჭდილებას. „ნათლიამ“ აგრეთვე ხელი შეუწყო ალ პაჩინოს, როგორც პროფესიონალის ზრდას და მის პროფესიულ განვითარებას. მის ვერც ერთ შემდეგ შესრულებულ როლს, შესაძლოა, ვერც კი ვუწოდოთ ამაზე უკეთესი – მან საუცხოოდ გადმოსცა პიროვნების აღზევებებისა და მარცხების მონაცვლეობა და ამით დახვეწილი კინოსამსახიობო თამაშის ნიმუში აჩვენა. იმხანად ალ პაჩინო არ ყოფილა პირველი რანგის „კინოვარსკვლავი“, მაგრამ ამ როლმა მას გზა გაუკვალა სწორედ აღნიშნული რანგისაკენ. თანაც ის შედარებით გამოუცდელი მსახიობი იყო და ბევრი არ კი მოელოდა მისგან ამგვარ დიდებულ თამაშს. ფაქტობრივად, ალ პაჩინო აღარასოდეს ყოფილა ასეთი „კონტროლირებული“, მისი თამაშის მანერა უფრო ნიუანსებით იმართებოდა, ვიდრე დიალოგებით. ეს განსაკუთრებით თვალში საცემია „ნათლიას“ მთელ რიგ ეპიზოდებში და თავისთავად, ამაშია თვით ფილმის რეჟისორის დიდი დამსახურება. ამ უკანასკნელმა მართლაც მნიშვნელოვნად იმოქმედა ალ პაჩინოს, როგორხ ჰოლივუდის ერთ-ერთ საუკეთესო მსახიობად ჩამოყალიბების საქმეში.

თავად ალ პაჩინო გულთბილად იხსენებდა, თუ როგორ ხდებოდა მისი გარდასახვა გადასაღებ მოედანზე: „როდესაც პირველი „ნათლია“ გამოვიდა, მე არავინ მიცნობდა. ფილმის ნახვის შემდეგ მივედი ფრენსის ფორდ კოპოლასთან ფურცლით, რომელზეც ჩამოწერილი მქონდა შენიშვნები ჩემს თავთან. მან წაიკითხა, გაანალიზა და შეიტანა ცვლილებები“. [22]

„ნათლიამ“ არა მარტო ალ პაჩინოს, არამედ ფრენსის ფორდ კოპოლას მოუტანა როგორც კომერციული შემოსავალიც, ისე საქვეყნო დიდება. ერთიცა და მეორეც საკმაოდ მდიდარ ადამიანებად იქცნენ, ხოლო კოპოლა გახდა ერთ-ერთი გავლენიანი ფიგურა ჰოლივუდში.
პრაქტიკულად, „ნათლია“ საკმაოდ კომპლექსურია ნამუშევარია, რომელიც ადამიანთა საზოგადოების ღრმა და სათუთ თემებს ეხება. იმავდროულად, იგი ერთგვარი გამოძახილია ჰოლივუდის ე. წ. „ოქროს ხანისა“, იმ ეპოქისა, როდესაც იქმნებოდა ლეგენდარული

კინოსურათები, მსოფლიოში რომ მოიხვეჭეს სახელი. ძველისა და ახლის შერწყმის ჩინებული მაგალითია დონ ვიტო კორლეონეს როლზე სიცოცხლეშივე ლეგენდად ქცეული მსახიობის – მარლონ ბრანდოს დაკავება. იგი თავისებური შემაკავშირებელი რგოლი გახდა უფროსი და უმცროსი თაობების მსახიობებს შორის. მისი პირადი რეიტინგი ხომ იმ პერიოდისათვის შესაშურად მაღალი იყო.

70-იანი წლების ამერიკულ კინოში ცალკე მიმართულებად დამკვიდრებულ სტილისტიკას, რაც გამოიხატებოდა მისტიკური თრილერების გადაღებაში, შეესაბამებოდა კოპოლას მომდევნო კინოსურათი „საუბარი“ (1974), რომელსაც ბევრი მის საუკეთესო ფილმად თვლიდა. ესაა პარანოიდული თრილერი, რომელსაც პესიმისტური ფინალი აქვს და რაღაცით ჯორჯ ორუელის „დიდი ძმის“ აჩრდილია. ფილმი ნამდვილი შედევრია და ამაში არც თუ ისე მცირე წვლილი მიუძღვის შესანიშნავ მსახიობს - ჯინ ჰეკმენს, რომელიც შეუდარებლად თამაშობს ზედამხედველობის ექსპერტის ჰარი კოულის როლს. ჯინ ჰეკმენის შემოქმედებით ბიოგრაფიას თუ გადავხედავთ, აღნიშნული როლი მართლაც ბრწყინვალეა და განუმეორებელი.

როჯერ ებერტმა ვრცელი რეცენზია მიუძღვნა ამ კინოსურათს და მიუთითა: „კოპოლამ დაწერა სცენარი და გადაიღო ფილმი, რომელსაც ის მიიჩნევს თავის საუკეთესო ნამუშევრად. ის ორი წელი მუშაობდა უოტერგეიტის ისტორიისა და ვიეტნამის ტრაგედიის შემდეგ. იგი გვიამბობს ერთი კაცის ისტორიას, რომლის კოშმარები მის ცხოვრებაში მაღალი ტექნოლოგიების შემოჭრით აიხსნება. „საუბარი“ კოპოლას ინტელექტუალური თრილერია.“ [23] მაიკლ კორლეონეს მსგავსად, ჯინ ჰეკმენის გმირიც კიდევ ერთი პერსონაჟია, რომელსაც უჭირს ბალანსის შენარჩუნება თავის საქმიანობასა და პირად ცხოვრებას შორის. ეს არის ზუსტად პიროვნული ტრაგედიის მიზეზი. ტექნიკურად ფილმი უზადოდაა შესრულებული. კინოკამერას უფრო აქტიური როლი აქვს, ვიდრე საკუთრივ თამაშს, რაც დამახასიათებელია კოპოლას ფილმებისთვის. როდესაც კამერაში არ ხვდება მთლიანი მოქმედების ადგილი, ის საკმაოდ უცნაური კუთხით აკვირდება მოქმედებას. უოლტერ მარჩის საუნდტრეკი – ეფექტებით გაჯერებული მრავალშრიანი საოცარი მუსიკა ექსტრაორდინალობას მატებს მთელ ნაწარმოებს. კოპოლასათვის ეს ფილმი თავისებური გამოწვევაა საკუთარი თავისადმი. როგორც რეჟისორისთვის, ისე მაყურებლისათვის ნათელი იყო, რომ კინოსურათი ექსპერიმენტული ხასიათის იქნებოდა და ასეც გამოდგა. „საუბარმა“ რამდენიმე ნომინაცია

მოიპოვა „ოსკარისათვის“ გამართულ შეჯიბრში, მაგრამ ვერც ერთი ვერ აიღო, სამაგიეროდ, იმავე წელს მან დაიმსახურა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი - „ოქროს პალმის რტო“, ის უპრესტიჟულესი ჯილდო, რომელზეც არაერთი კინოხელოვანი ოცნებობს. 1974 წელს ეკრანებზე გავიდა „ნათლიას“ გაგრძელება - „ნათლია II“, რომელშიც კორლეონეების ოჯახის თავგადასავალს შეემატა სხვა ახალი პერსონაჟები და ეს აუცილებელიც იყო, რათა უფრო მეტი დრამატიზმი შესძენოდა სიუჟეტს. კინოში მეტი რეალიზმის წარმოჩენისათვის კოპოლას მოუწია არაერთი ცხოვრებისეული ანალოგის გადატანა ფირზე.

ამ კინოსურათში ბევრი დასამახსოვრებელი სცენაა. ერთ-ერთია აღსარების ეპიზოდი, როცა მაიკლ კორლეონე აღსარებას აბარებს კარდინალს, მომავალ პაპს, იოანე-პავლე პირველს. თავიდან ის არ გამოხატავს სინანულს, თუმცა თანდათან ავლენს მას განვლილ ცხოვრებაში დაშვებულ შეცდომების გამო. მაიკლი თავისუფლდება ცოდვებისგან, მაგრამ თავად ვერ პატიობს საკუთარ სისხლიან წარსულს. მოგვიანებით მაიკლის და კონი ძმას ყველაზე სასტიკ საქციელსაც კი მიუტევებს. ალ პაჩინოს მიერ განსახიერებული მაიკლი, ჩემი აზრით, არის სუბიექტური, ყველაზე ძლიერი და ტრაგიკული კინოსურათის ყველა სხვა პერსონაჟთან შედარებით და აქაც ჩანს ამ მსახიობის საუცხოო სტილი.

როჯერ ებერტს მიაჩნდა, რომ „ნათლია II“ იყო ფრენსის ფორდ კოპოლას ხელმეორედ ამოსუნთქვა და მთავარი გმირის მსგავსად ჩადენილი შეცდომების გამოსწორების გარკვეული მცდელობა: „მაიკლის პერსონაჟი ფილმის „ნათლია II” ყველა სცენაში ებრძვის თავის ემოციებს. მოხიბლული ვარ კოპოლასა და სცენარის თანაავტორის მარიო პიუზოს შემოქმედებითი ხერხით, რაც მდგომარეობს მაიკლის გმირის ყველა მოქმედების გათავისებაში.“ [24]

„ნათლია II” უკვე დიდი ნახტომი იყო კოპოლას კარიერაში. განუმეორებელი კომერციული წარმატების მქონე ფილმმა დაამტკიცა, რომ თანაბრად პოპულარული იყო ყველა კრიტიკოსისათვის. ისინი განაცვიფრა რეჟისორულმა ოსტატობამ, რომლის წყალობითაც მარიო პიუზოს არცთუ ისე მაღალი დონის რომანის ნამდვილ ხელოვნებად ტრანსფორმაცია მოხერხდა კინემატოგრაფში. ამ ფილმმა უფრო მეტი თქვა ამერიკის შეერთებული შტატების შესახებ, ვიდრე რომელიმე სხვა კინოსურათმა ოდესმე.

„პარამაუნტისათვის“ ზემოთ აღნიშნული კინოპროექტის განხორციელება ისევ პრობლემური იყო, ვინაიდან მის მესვეურებს ეშინოდათ, ვაითუ ამ გაგრძელებამ ვერ ივარგოს და ისე ჩავარდეს, რომ მის პირველ ნაწილსაც ხაზი გადაესმევაო. თუმცა მათი შიში არ

გამართლდა – მაყურებელი სულმოუთქმელად ელოდა მის ეკრანებზე გამოჩენას და კინოკომპანიამ ახალ-ახალი მილიონები მოიგო ამ ნამუშევრით. „ნათლია II“ ამერიკულმა კინოაკადემიამ 11 ნომინაციაში წარადგინა და აქედან მან მიიღო 6 „ოსკარი“, მათგან საუკეთესო ფილმისათვის, საუკეთესო კინორეჟისურისათვის, საუკეთესო სცენარისათვის, საუკეთესო მხატვრობისათვის, მამაკაცის საუკეთესო მოერეხარისხოვანი როლისათვის (რომელიც რობერტ დე ნიროს გადაეცა) და რაც საინტერესოა, საუკეთესო მუსიკისათვის, რისთვისაც დაჯილდოვდნენ გამოჩენილი იტალიელი კომპოზიტორი ნინო როტა და ფრენსის ფორდ კოპოლას მამა – კარმინე კოპოლა.

მორიგი წარმატების შემდეგ კოპოლამ დიდი ენერგია, დიდი ფული და ხუთი წელი დახარჯა ჯოზეფ კონრადის რომან „ბნელეთის გულის“ (1982) ეკრანიზაციის გადასაღებად. იმავე ხანებში კოპოლა კინომაგნატად გადაიქცა. სან - ფრანცისკოში მან შეიძინა გამომცემლობა, ჟურნალი „სითი“, რადიოსადგური და თეატრი. ამით ის ცდილობდა თავის დისტანცირება მოეხდინა კინოინდუსტრიაში დამკვიდრებული ძალაუფლებისაგან. მომავალ პროექტს დაერქვა „აპოკალიფსი დღეს“ და იგი საეკრანოდ გამზადდა 1979 წლისათვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი კრიტიკოსი უხეშად შეხვდა კოპოლას ახალ სამზადისს ვიეტნამის ომის თემაზე კინოსურათის შესაქმნელად, [25] ამას არ შეუშლია მისთვის ხელი, ჩვეული გულმოდგინებით შედგომოდა გადაღებას. სცენარი მასთან ერთად დაწერა მისმა მეგობარმა – ჯონ მილიუსმა. პროდიუსერობა თავად კოპოლამ შეითავსა (მით უფრო, რომ ამის საკმაო გამოცდილება გააჩნდა), ხოლო მთავარ როლებზე უხმო მარლონ ბრანდოს, რობერტ დიუვალსა და მარტინ შინს. არანაკლები პროფესიონალები მუშაობდნენ ამ ფილმის ტექნიკურ ნაწილზე, მათგან ოპერატორ ვიტორიო სტორაროსა და კინომხატვარ დონ ტავულარისის დასახელებაც კმარა.

ფილმზე მუშაობის პროცესი სავსე იყო გაუთვალისწინებელი სირთულეებით, რომელთა დაძლევაც უხდებოდა გადამღებ ჯგუფს. ძირითადი საქმის პარალელურად გაკეთდა დოკუმენტური ფილმი, რომელშიც აისახა მთელი ეს პროცესი, მისი ხელის შემშლელი პირობები. თუმცა მთავარია, რომ ყველა სირთულის მიუხედავად კოპოლამ შეძლო ფილმის დამთავრება, რაც რეჟისორის შეხედულებებისა და სიმტკიცის დამადასტურებელია. არავინ უარყოფს, რომ საკუთრივ ფილმი რამდენადმე გაურკვეველია, განსაკუთრებით ეს იგრძნობა მის ფინალურ ნაწილში, ბრანდოს მოქმედებაში, მაგრამ ის მაინც რჩება შესანიშნავ ნამუშევრად

და სტენლი კუბრიკის კინოსურათის - „კოსმოსური ოდისეა: 2001“ მსგავსად ჰიპნოზურად მოქმედებს აუდიტორიაზე. ამდენად, იგი უნიკალურია ამ მხრივ და, ზოგადად, მან ამერიკული კინოს ისტორიაში ღრმა კვალი დატოვა.

„აპოკალიფსი დღეს“ მოგვითხრობს ერთ ამერიკელ სამხედრო ოფიცერზე, რომელიც მსახურობდა კამბოჯაში და იქ მიღებული ტრავმებით ფსიქიკური აშლილობა დაემართა. მან თავი წარმოიდგინა ღმერთად და თავს უფლება მისცა, საშინელი მეთოდებით გაესამართლებინა და დაესაჯა ადამიანები. მას თავად გამოაქვს განაჩენი და თავადვე მოჰყავს სისრულეში. ის თვლის, რომ თავისი სასტიკი საქციელით აჩქარებს ომის დასრულებას. იგი ერთდროულად მაკიაველიცაა და მეფისტოფელიც და თავისი საქციელის გამართლებას ეძებს ფრეიზერის და თომას ელიოტის ციტირებით. მარლონ ბრანდოს მიერ განსახიერებული ეს კინოგმირი აჩრდილების ქმნილებაა, რომელიც საბოლოოდ კაპიტან ვილარდის ხელით ხვდება თავის ბედისწერას. თავად ვილარდის მოგზაურობა მდინარე ნანგზე რეჟისორის მიერ მოგონილი თხრობის ერთ-ერთი საინტერესო ვარიაციაა. იგი ამ გზაზე ხვდება მეტად უცნაურ პერსონაჟებს, რომელთა იქ გამოჩენა ისეთივეა მოულოდნელია, როგორც ომი. კულმინაციას წარმოადგენს მისი და მისი თანმხლები პირების შებიჯება ბრანდოს გმირის – კურცის ჯოჯოხეთურ სამყაროში. ჩინებულად თამაშობს რობერტ დიუვალი, რომლის მიერ განსახიერებული პოლკოვნიკი ბილ კილგორი უკიდურესი ექსცენტრიკულობით გამოირჩევა. პოპულარულ ფრაზად იქცა ამერიკაში მისი პერსონაჟის გამონათქვამი: „მიყვარს დილით დამწვრის სუნი“.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ფილმში სოფლის დაბომბვის სცენა. ვიტორიო სტორაროს მიერ გადაღებული ვეტმფრენები სიკვდილს „თესავენ“ ციდან და ამავე დროს, ამას თან ერთვის ვაგნერის გამაოგნებელი მუსიკა. კინოსურათი ცალკეულ ეპიზოდებში გაჯერებულია ფანტასტიკური სცენებითაც და ხანდახან გრჩება შთაბეჭდილება, რომ მისი თხრობის მთლიანობა ამით ირღვევა, თუმცა რეჟისორი აშკარად ცდილობს, გაამთლიანოს სიუჟეტი, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა მის მეორე ნაწილის ამაღელვებელ ეპიზოდებში. სწორედ ამასთან დაკავშირებით გამოთქვამდა შენიშვნებს როჯერ ებერტი, რომელიც არც თავიდანვე იწონებდა კოპოლას არჩევანს აღნიშნულ ლიტერატურულ პირველწყაროზე და ეჭვობდა, რომ აქედან რაიმე კარგი გამოვიდოდა, ხოლო ფილმის ნახვის მერე გამოაცხადა, რომ რეჟისორის ასეთი ხედვა საერთოდ არ ემთხვეოდა ჯოზეფ კონრადის ხედვას, რადგან რომანში

სულაც არ იყო მოხსენებული ვიეტნამი. მას უკვირდა, რატომ გადაიტანა კოპოლამ მოქმედება ვიეტნამში, მით უფრო, რომ ეს თითოეული ამერიკელისათვის ერთობ მტკივნეული თემა იყო.[26]

კოპოლამ 31,5 მილიონი ამერიკული დოლარი დაახარჯა ფილმს. ეს საოცრად დიდი თანხა იყო იმ დროს. თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტსაც, რომ ამას წინ უძღვოდა ხუთწლიანი წარმოების პროცესი, დავინახავთ, რომ ფილმი არა მხოლოდ ვიეტნამის კონფლიქტის, არამედ საკუთრივ გადაღების პროცესის ამსახველიცაა. გაუთვალისწინებელი პრობლემები აფერხებდა გადაღების დაწყებას - ერთხელ მოულოდნელი ტაიფუნის მიზეზით გადაიდო გადაღება, შემდეგ ერთ-ერთ მთავარი როლის შემსრულებელს - მარტინ შინს ეპიზოდზე მუშაობისას გულის შეტევა მოუვიდა და იგი სასწრაფოდ გადაიყვანეს საავადმყოფოში და ა. შ. რასაკვირველია, შეფერხებებმა ფინანსური დანახარჯებიც გაზარდა და ამის გამო რეჟისორს მოუწია, საკუთარი სახლი დაეგირავებინა ფილმის დასამთავრებლად. ყველაფერი ეს, მეტყველებს კოპოლას ურყევ გადაწყვეტილებაზე, რადაც არ უნდა დაჯდომოდა, დაემთავრებინა კინოსურათი.

„აპოკალიფსი დღეს“ (1979) პოლიტიკური ფილმია, თუმცა თავად ფილმია პოლიტიკა. ის გამოირჩევა, როგორც ნამუშევარი, რომელმაც ყველაზე დიდი და ხანგრძლივი დისკუსია გამოიწვია კრიტიკოსებსა და საზოგადოებაში. იგი შედევრია, რომელიც ერთდროულად რეჟისორის თვითგამოხატვაც არის და ფინანსურად წარმატებული ნამუშევარიც თანამედროვე კინოს ისტორიაში. კოპოლამ მოახერხა ამ ორი ფაქტორის თანაბრად დაძლევა და ეს გარემოება მოწმობს ამ კინოხელოვნის უპირატესობას სხვებთან მიმართებაში. მიუხედავად ამისა, ნამუშევარში ნათლად ჩანს დრამატიზირებაზე ფოკუსირების შესუსტება, როდესაც ვიეტნამის ეპოპეა იკარგება საფინალო ნაწილში. ამით ფრენსის ფორდ კოპოლამ დაადასტურა თავისი, როგორც დამოუკიდებელი კინორეჟისორის რეპუტაცია და ღიად დაუპირისპირდა ჰოლივუდურ მანქანას.

ფილმის კინოგაქირავებიდან შემოსულმა თანხამ 100 მილიონ დოლარს გადააჭარბა. სახეზე იყო კიდევ ერთი „ბლოკბასტერი“, რომელმაც არა მარტო ამხელა კომერციული შემოსავალი მოიტანა, არამედ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მიიღო მთავარი პრიზი, ხოლო ამერიკული კინოაკადემიის რვა ნომინაციიდან დაიმსახურა ორი „ოსკარი“ - საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისა და საუკეთესო ხმისათვის. სწორედ ასეთი ტრიუმფის მერე მას უწოდეს მსოფლიო დონის ფენომენი, [27] რომელიც ვიეტნამის ომის თემაზე შექმნილი

კინოსურათებიდან ყველაზე ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები გამოვიდა და სხვებისაგან განსხვავებით ომის სისასტიკე და სავალალო შედეგები სრულიად სხვანაირი რაკურსით დაანახა მაყურებელს. მისი ცალკეული ფრაგმენტი ტექნიკურად უზადოდაა შესრულებული, ხოლო ღრმად მისტიკური სიუჟეტი, რომელიც მასობრივ ძალადობასა და მის წინააღმდეგ პროტესტზეა აგებული, ბევრ საფიქრალს აჩენს. კოპოლამ გამოძერწა კინოპერსონაჟი, რომელიც არის ომის მსხვერპლი და რომელიც არას უწყის, რას აკეთებს. ამ მხრივ ეს ნამუშევარი საგრძნობლად სჯობდა იმხანად ვიეტნამის ომზე გადაღებულ ფილმებსა თუ ტელესერიალებს. ფრენსის ფორდ კოპოლასა და რობერტ (ბობ) ევანსის რთული ურთიერთობები, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ამით არ დასრულებულა. მოგვიანებით ფრენსისი ერთ ჟურნალისტთან მიცემულ ინტერვიუში დანანებით აცხადებდა, რომ: „მეშინია არ მოვხვდე სიტუაციაში, სადაც არიან ადამიანები, ვისაც შენი არ ესმით. თუ მე უნდა ვიბრძოლო ყველაფერზე, როგორც ეს იყო ალ პაჩინოს და მარლონ ბრანდოს შემთხვევაში, ამისი ენერგია აღარ მაქვს.“ [28] რასაკვირველია, იგი გულისხმობდა ევანსსაც და მისნაირ ადამიანებს, ვისაც ხელთ ეპყრათ ჰოლივუდის სადავეები და მათ გარეშე ვერც ერთი დიდი ბიუჯეტის კინოსურათი ვერ გაკეთდებოდა. ამის საპასუხოდ, რობერტ ევანსი ისევ იხსენებდა „ნათლიას“ პირველ ნაწილს და ხმამაღლა აცხადებდა, რომ ამ ფილმის კოპოლასეული ფინალი "ტელეშოუს ნაწყვეტს ჰგავდა". [29] ამით იგი კიდევ ერთხელ მიუთითებდა, რომ არაფრად ვარგოდა კოპოლას ვარიანტი და რომ არა მისი დროული ჩარევა და ფინალის შეცვლა, კინოსურათი უსათუოდ დამარცხდებოდა გაქირავებაში.

ამის გამო კოპოლამ პირადი წერილი მისწერა ევანსს და კიდევ ერთხელ გამოთქვა გულისწუხილი მის ამგვარ თავდაჯერებულობასა და თავგასულობაზე. ის წერდა: "ძვირფასო ბობ ევანს, ამ წუთამდე ვიქცეოდი როგორც ჯენტლმენი და ვცდილობდი გავმკლავებოდი თქვენს დაუსრულებელ შენიშვნებსა და წინაამღდეგობას ფილმის „ნათლია“ მუშაობის განმავლობაში. აქამდე არასოდეს მისაუბრია თქვენ მიერ ნინო როტას მუსიკის უარყოფაზე, ალ პაჩინოსა და მარლონ ბრანდოს როლებზე დამტკიცების დაბრკოლებაზე და სხვ. სამაგიეროდ გაუთავებლად გაისმოდა სულელური ლაქლაქი ფილმიდან ნათლიას დაბრუნების ამოღებაზე, რაც დღემდე მაბრაზებს.“ [30]

ევანსის პასუხმა არ დააყოვნა: „წარმოდგენაც არ მაქვს, რამ განაპირობა თქვენი მხრიდან ასეთი გესლიანი გამოხმაურება. მე ვარ გაოცებული და აღშფოთებული თქვენი მანკიერი

ბრალდებებით. ასევე ვარ შეურაცხყოფილი თქვენ მიერ გამოგზავნილი მაკიაველის ეპისტოლეთი... რომლის შინაარსიც სასაცილოდ ჟღერს და სიმართლეს მთლიანად ამახინჯებს.“ [31]

რობერტ ევანსსა და მის კოლეგებს ნამდვილად არ სიამოვნებდათ ასეთი დამოკიდებულება მათ მიმართ. ისინი თვლიდნენ (და ამაში ბართიც ეთანხმებოდა მათ), რომ სწორედ მათი დამსახურებით გაიკვლიეს გზა კოპოლამ და მისნაირმა ექსტრაორდინალურმა კინორეჟისორებმა ჰოლივუდში, რამაც ძირეულად შეცვალა ჰოლივუდური კინო, რომ სწორედ ისინი ენდნენ ამ ახალგაზრდებს და ამით დაიწყო ამერიკული კინოს ახალი, რენესანსის ხანა, რომ მათ შეუწყვეს ხელი საავტორო კინოს დამკვიდრებას ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ამიტომ ვერ იტანდნენ მათდამი გამოთქმულ შენიშვნებს. ისინი იმასაც ამბობდნენ, რომ მართალია, ესა თუ ის ფილმი ცნობილი ხდება მისი რეჟისორის წყალობით, მაგრამ ხალხმა არ უნდა დაივიწყოს, თუ რომელ კინოკომპანიაში და რომელი პროდიუსერების მეოხებით გადაიღეს ეს ნამუშევრები, რომელმა მაგნატებმა ჩადეს ამ კინოპროექტებში ფული და როგორ იღვაწეს მათ გასაყიდად და ა. შ. [32]

იმ პერიოდისათვის ფრენსის ფორდ კოპოლას არა მარტო როგორც რეჟისორს, არამედ როგორც პროდიუსერსაც უდიდესი ავტორიტეტი ჰქონდა. მეგობრებთან ერთად ის ხშირად ევლინებოდა აუდიტორიას პროდიუსერის პოზიციაზე ამა თუ იმ საინტერესო კინოპროექტში და რაც ყველაზე აღსანიშნავია, მას იწვევდნენ უცხოურ კინოპროექტებშიც. ამის ერთ-ერთი მაგალითია მისი და ჯორჯ ლუკასის ნაყოფიერი თანამშრომლობა აკირა კუროსავასთან. ერთიცა და მეორეც მოხიბლული იყვნენ ამ გენიალური კინორეჟისორის შემოქმედებით და როდესაც კუროსავას ძალიან გაუჭირდა, ისინი უყოყმანოდ დაუდგნენ გვერდით და დაეხმარნენ მორიგი ფილმის - „მეომრის აჩრდილის“ გადაღებასა და საერთაშორისო დისტრიბუციაში. ამას გარდა, კოპოლა აქტიურად მუშაობდა სხვა გამოჩენილ კინორეჟისორებთანაც, ეხმარებოდა მათ ცალკეული კინოსურათების გადაღებასა და გავრცელებაში.

ისევე როგორც ყველა კარგ კინორეჟისორს, კოპოლასაც ჰქონდა ფინანსური ჩავარდნები და ეს ბუნებრივი მოვლენაა, ვინაიდან ყველა კინოსურათი ვერ იქნებოდა საუკეთესო და შემოსავლიანი. ასე მოხდა მისი მორიგი პროექტის - „გულიდან“ (1982) დროს, როდესაც ჯერ თავიდან გაჭიანურდა მისი დაფინანსების გამოძებნა, რადგან რაღაცით დაშინებულმა

პოტენციურმა ინვესტორებმა უარი უთხრეს დაფინანსებაზე და მხოლოდ „პარამაუნტიდან“ მისმა ძველმა მეგობრებმა ითავეს ეს ფუნქცია. და მიუხედავად იმისა, რომ სანახაობრივი კუთხით ეს ფილმი მაყურებლისათვის მართლაც მისაღები გამოდგა, მან ვერ მოიტანა სასურველი შემოსავალი, რამაც ჩრდილი მიაყენა ფრენსისის სახელს.

შემდეგ იყო კინოსურათი „აუტსაიდერები“ (1983), იდეალიზებული, „გამომცხვარი „კინოვარსკვლავებით“ სავსე ფილმი, საკმაოდ მიმზიდველი ეკრანული სახეებით. ახალგაზრდა მსახიობებმა: რალფ მაკიომ, ტომ კრუზმა, მეტ დილონმა, პატრიკ სუეიზმა, რობ 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 კინოსურათებისაგან თავისი სიურეალისტური საუნდტრეკითა და მკვეთრად განათებული შავ-თეთრი გამოსახულებებით. ფილმი 80-იანი წლების საუკეთესო კინოსურათებს შორის დაასახელეს, მაგრამ ზოგიერთი კრიტიკოსისთვის მაინც გაუგებარი დარჩა რეჟისორის ასეთი თამამი ექსპერიმენტი. [33] მათთვის უფრო გასაგები გამოდგა „ნათლიას“ ადვილად აღსაქმელი გარემო და სწორედ ეს იყო მათი მხრიდან კრიტიკის მიზეზი და არა „აუტსაიდერების“ რაიმე კონკრეტული სისუსტე.

კოპოლას ასევე ხშირად აკრიტიკებდნენ, რომ იგი თავისი ოჯახის წევრებს თუ ნათესავებს იღებდა თავისივე ფილმებში (მისი მშობლები ხომ თითქმის უცვლელად თამაშობდნენ მათში, ოღონდ მცირე როლებში). ფრენსისს ამის გამო დისკომფორტი სულაც არ შექმნია არასოდეს და მით უმეტეს, როდესაც კინოში დაიწყო მოღვაწეობა მისმა ძმისწულმა – ნიკოლას კოპოლამ, იგივე ნიკოლას ქეიჯმა, და მალევე გაითქვა სახელი, მას ძალიან გაუხარდა. ნიკოლასი ათამაშა ბიძამ მომდევნო კინოსურათში - „მებრძოლი თევზი“ (1983), რომელიც რეჟისორ კოპოლასათვის საეტაპო ფილმი იყო და მასზე მუშაობას დიდი ენერგია დაახარჯა. რაოდენ სამწუხარო გახდა მისთვის ის ფაქტი, რომ ეს ფილმიც ჩავარდა გაქირავებაში და ვერ ამოიღო მასზე გაწეული ხარჯები.

რობერტ ევანსთან გართულებული ურთიერთობის მიუხედავად, ევანსმა კოპოლა და უილიამ კენედი მიიწვია ახალ პროექტზე სცენარისტებად. ეს უნდა ყოფილიყო კინოსურათი 30-იან წლებში პოპულარულ ღამის კლუბზე, რომელსაც „ქოთონ ქლაბი“ ერქვა. მას საფუძვლად

დაედო მარიო პუზოს ლიტერატურული ნაწარმოები და თავად ევანსი აპირებდა მის გადაღებას, თუმცა ბოლო მომენტში შეცვალა გადაწყვეტილება და კოპოლას მიანდო რეჟისორობა. ეს უკანასკნელი ფინანსურ პრობლემებს განიცდიდა და ამიტომაც დათანხმდა შეთავაზებას. „ქოთონ ქლაბი“ (1984) წარმოადგენდა ორი პოპულარული ამერიკული კინოჟანრის – მიუზიკლისა და განგსტერული ფილმის ნაზავს. მასზე რეჟისორმა მიიწვია ცნობილი მსახიობები: რიჩარდ გირი, გრეგორი ჰაინსი, დაიენ ლეინი და ბობ ჰოსკინსი. ამ ნამუშევარში მან ისევ ათამაშა ნიკოლას ქეიჯი. გარეგნული ბრწყინვალება, კარგი საშემსრულებლო სტილი და მარტივი სიუჟეტური ხაზი ახასიათებდა ფრენსის ფორდ კოპოლას აღნიშნულ ფილმს, რომელზეც არც როჯერ ებერტმა დაიშურა თბილი გამოხმაურება, როცა წერდა, რომ ყველა უარყოფითი ჭორის, ნეგატიური რეკლამის, ინტრიგებისა და რეჟისორის გაკოტრების საფრთხის მიუხედავად, კოპოლას „ქოთონ ქლაბი“, მარტივად რომ ვთქვათ, შესანიშნავი ფილმიაო, [34] თუმცა აქ თვალნათლივ გამოჩნდა, რომ ეს იყო ნაკლებად მასშტაბური ნაწარმოები „ნათლიასთან“ ან „აპოკალიფსი დღესთან“ შედარებით. თანაც ის იმდენად დიდბიუჯეტიან პროექტს წარმოადგენდა, რომ მისი შემქმნელები სერიოზულ მოგებას ვარაუდობდნენ, მაგრამ შეცდნენ, რის შედეგადაც კიდევ უფრო გაღრმავდა ევანსსა და კოპოლას შორის ცუდი ურთიერთობები.

გაცილებით წარმატებული გამოვიდა ფრენსის ფორდ კოპოლას შემდეგი ფილმი „პეგი სიუ თხოვდება“ (1986), რომელშიც მთავარი როლი შესანიშნავად მოირგო კეტლინ ტერნერმა (მას პარტნიორობას უწევდა ნიკოლას ქეიჯი) და ამით დაამტკიცა, რომ 80-იანი წლების ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი ქალი იყო. იგი ასახიერებდა ადამიანს, რომელიც ცდილობს, იპოვოს საკუთარი თავი წარსულში, კოლეჯში სწავლის პერიოდში დაბრუნებით, მაგრამ ის მაინც იმავე შეცდომებს უშვებს, უკვე თავისი ამჟამინდელი ასაკის გადმოსახედიდან და ითავისებს, რომ გამონათქვამი „ასეთია ცხოვრება“ ზუსტად ასახავს ცხოვრების სისასტიკეს. „ვაშინგტონ პოსტის“ ჟურნალისტი პოლ ათანასიო ამ კინოსურათის შესახებ მიუთითებდა: „თქვენ ვერ დაინახავთ ფილმში კინოკამერის ოსტატ რეჟისორს, თქვენ აღმოაჩენთ კოპოლას საუცხოო მთხრობელის როლში. და ფილმის ბოლოსკენ მიხვდებით, რომ თქვენ შეიყვარეთ არა თუ კინო, არამედ მისი შემქმნელი. საათი და ორმოცი წუთი (ფილმის ხანგრძლივობა) თქვენ ფრენსის ფორდ კოპოლას სახლში იმყოფებოდით.“ [35]

1986 წელი ტრაგიკული იყო კოპოლას ცხოვრებაში. მისი 22 წლის ვაჟი – ჯან-კარლო,

მეტსახელად ჯიო, უბედური შემთხვევის შედეგად დაიღუპა. შესაძლოა, ამან განაპირობა მისი შემდეგი კინოპროექტის შინაარსი. ფილმში „ქვის ბაღები“ (1987) აღწერილია ურთიერთდამოკიდებულებები ჯარში მყოფი იმ ადამიანებისა, რომლებიც მარხავენ ვიეტნამის ომის დროს დაღუპულ მეომრებს. კოპოლას უნდა ეჩვენებინა, რომ მეომრები ბრძოლის ველზეც კი არ კარგავენ მამობრივ თვისებებს და არ ივიწყებენ თავიანთ მოვალეობებს და რომ სწორედ ისინი წარმოადგენენ ამერიკულ ჯარს. კოპოლამ მთავარ როლზე მიიწვია ჯეიმს ქაანი, რომელმაც ამჯერადაც ერთობ დამაჯერებლად ითამაშა თავისი პერსონაჟი. რეჟისორს მოსწონდა ჯარის ნაწილების პოზიტიური მხრიდან ჩვენება. ამ შემთხვევაში, „ქვის ბაღები“ რადიკალურად განსხვავდებოდა კოპოლას მიერ ომის თემატიკაზე შექმნილი წინა შედევრისაგან - „აპოკალიფსი დღეს“, ხოლო თავად რეჟისორი ასე ხსნიდა თავის პოზიციას: „მინდა ვაჩვენო არმია მთელი თავისი ბრწყინვალებითა და ტრადიციებით, განსაკუთრებით ღირსების კოდექსის დაცვის ინსტინქტით ცალკეულ ჯარისკაცში - მე მომწონს ასეთი კინო და შევეცდები ამის ასახვას ჩემს ფილმში.“ [36]

რა თქმა უნდა, კოპოლა ამ მიმართულებით არ იყო გამონაკლისი. ამერიკულ კინოში ყოველთვის დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ეროვნული არმიის სხვადასხვა დოზით რეკლამირებას და ეს პროცესი ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისიდან მოდიოდა. ისეთი განთქმული რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ: ჯონ ფორდი, ჰაუარდ ჰოქსი, ჯონ ჰასტონი, ფრენკ კაპრა და სხვები არა მარტო თავიანთ ნამუშევრებში გადმოსცემდნენ აშშ-ის არმიის წარსულ ან სადაგ დღეებს, არამედ მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში თავადაც მიიღეს ოფიცრების ჩინები და გაემართნენ სხვადასხვა ფრონტზე, სადაც იღებდნენ დოკუმენტურ კინოსურათებს ომის მიმდინარეობის შესახებ და ამით ხოტბას ასხამდნენ უბრალო ჯარისკაცების გმირობას. თავისთავად, ეს ერთგვარი მოდა 70-80-იან წლებშიც არსებობდა - კოპოლაცა და მისი კოლეგებიც თავიანთ პატრიოტულ მოვალეობად თვლიდნენ, რომ ამ კინოპოლიტიკაში აქტიური მონაწილეობა მიეღოთ.

კოპოლას მორიგი ფილმის „ტაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“ (1988) ცქერისას ძალიან ადვილი მისახვედრია, თუ რით მიიზიდა იგი პრესტონ ტაკერის ისტორიამ, კაცისა, რომელმაც რევოლუციური ცვლილებები შეიტანა საავტომობილო ინდუსტრიაში 1940-იან წლებში. ტაკერისა და კოპოლას ცხოვრებებს შორის პარალელი აშკარაა. ტაკერის სურვილი იყო, რომ თავისი ძალებით მიეღწია მიზნისათვის, ის გაურბოდა საავტომობილო ინდუსტრიის სამ

უზარმაზარ ადგილობრივ მწარმოებელს: „ფორდს“, „ჯენერალ მოტორსსა“ და „კრაისლერს“, ამიტომ დამოუკიდებლად განაგრძობდა მოღვაწეობას, ფაქტობრივად ისევე, როგორც კოპოლა 70-80-იან წლებში. ტაკერის თემა: ადამიანი და მისი ოცნება არის კრეატივი ბიუროკრატიის წინააღმდეგ, რაც ძალიან ახლობელი თემაა კოპოლასთვისაც. ტაკერი, რომელიც მშვენივრად განასახიერა ჯეფ ბრიჯესმა, კოპოლას რეალური სახეა, უკან დაბრუნებული „პეგი სიუს სტილში“, 40-იან წლებში. ამ ფილმის დასამთავრებლადაც ბევრი სიძნელის გადალახვა მიუწია კოპოლას და რომ არა მისი ძველი მეგობარი, ჯორჯ ლუკასი, ალბათ, ეს პროექტი დღის სინათლეს ვერ იხილავდა.

კრიტიკოსები დადებითად შეხვდნენ რეჟისორის მონდომებას, შეექმნა მაღალი კლასის ფილმი, [37] რაც იმის მაუწყებელი იყო, რომ ფრენსის ფორდ კოპოლა დამაჯერებლად უახლოვდებოდა თავისი კარიერის ე.წ „მესამე დეკადას“.

კინოკომპანია „ტაჩსტოუნ ფიქჩერზის“ თაოსნობით გადაწყდა, გაკეთებულიყო კინოსურათი, რომელიც სამი სეგმენტისაგან შედგებოდა და თითოეულს რომელიმე ცნობილი კინორეჟისორი გადაიღებდა. ასე და ამგვარად შეიქმნა კინოსურათი „ნიუ-იორკული ამბები“ (1989), რომლის სეგმენტების რეჟისორები იყვნენ: ვუდი ალენი, ფრენსის ფორდ კოპოლა და მარტინ სკორსეზი. სამივე ნიუ-იორკელი იყო და მათზე უკეთ, ალბათ, ვერც სხვა ვერავინ გადაიღებდა მათ საყვარელ ქალაქზე ასეთ ფილმს. პირველი ეპიზოდს ერქვა „ცხოვრების გაკვეთილები“ (სკორსეზი), მეორეს - „ოიდიპოსის კომპლექსი“ (ალენი), ხოლო მესამეს - „ცხოვრება ზოის გარეშე“ (კოპოლა). ბუნებრივია, ამგვარი ანსამბლი რომელ მაყურებელს არ დააინტრიგებდა. მით უმეტეს, რომ კინოსურათში საკმაოდ გამოცდილ მსახიობებსაც მოუყარეს თავი, მაგრამ ამ თავისებურ კინოანთოლოგიაში, რომელშიც ნიუ-იორკი გამოყენებულია, როგორც ფასადი, დეკორაცია, ავტორებმა და პროდიუსერებმა ბევრი რამ ვერ გაითვალისწინეს და შედეგიც სავალალო აღმოჩნდა – კომერციული ჩავარდნა. პრესა წერდა, რომ ის მცირეოდენი წარმატება, რაც ფილმს ჰქონდა, განპირობებული იყო მხოლოდ ვუდი ალენის სეგმენტით და სხვა არაფრითო. [38]

1990 წელს გამოვიდა „ნათლიას“ მესამე ნაწილი, რომელმაც გაასრულა ეს ტრილოგია. მასში უკვე ასაკში შესული, თუმცა შინაგანად ისევ 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. „ნათლია III" არის მაიკლ კორლეონეს აღსარება ღვთისა და ოჯახის წინაშე. ის ცდილობს დაიბრუნოს ცოლი-შვილი, რაც არც თუ ისე იოლია. იგი მოწადინებულია, რომ შეინარჩუნოს ის შემართება, რაც ახალგაზრდობაში ჰქონდა და ეს იწვევს აუდიტორიაში ზღვა ემოციას, სინანულსა და ამასთანავე, ერთგვარ მოწყენილობასაც.

აღნიშნულ ნაწილში (სერიაში) მაიკლი პოულობს თავის მომავალს – ოჯახის ლიდერის ფუნქციის გამგრძელებელს და ეს არ არის მისი ღვიძლი შვილი, არამედ მისი დაღუპული ძმის, სონის ვაჟი ვინსენტია. მაიკლი მასში გრძნობს ძალას, ამბიციას და მხარდაჭერას. ფილმში ყოველი პერსონაჟი, ყოველი ჟესტი, ყოველი ფრაზა ერთიანობაში ქმნის ერთი ადამიანის სამყაროს. მასში არაფერია ზედმეტი – ყველაფერი სინთეზურია. მაყურებელს უჩნდება სურვილი გახდეს ასეთივე ძლევამოსილი, ასეთივე ბიზნესმენი, ასეთივე მამა და ა. შ. ერთი სიტყვით, გახდეს მაიკლ კორლეონე. იმდენად დიდია ეკრანიდან წამოსული შთამაგონებელი ძალა, რომ ამ გმირთან ერთად მაყურებელიც იწყებს ფიქრს, კარგისა და ცუდის გარჩევას, ფასეულობების გადაფასებას და სხვ.

წინა ორი ნაწილისაგან განსხვავებით, ამ ნაწილში არიან შედარებით სუსტი პერსონაჟები. თავად ალ პაჩინოს თამაშიც აღარ არის ისეთი მძაფრი და აზარტული, რაც ადრე ჰქონდა, აღარ აქვს ის საოცარი მზერა, რითაც ატყვევებდა მნახველს. მიზეზი აქ ორგვარია: ან მსახიობი დაბერდა და აღარ ცდილობს განასახიეროს იგივე ნათლია, რომელმაც მანამდე მოხიბლა მსოფლიო, ან მას სწორედ ასეთად ჩაიფიქრა ეს გმირი და შესაბამისად ითამაშა.

ტრილოგიის სამივე ნაწილის მთავარი გმირი უცვლელია - ალ პაჩინო, დაიენ კიტონი და ტალია შაირი. თუკი დაიენ კიტონის გმირი - ქეი ლოგიკურად ვითარდება, ტალია შაირის გმირი - კონი სამივე ნაწილში სხვადასხვაა. პირველში ის ასახიერებს ისტერიულ, უბედურ ქალს, რომელიც მანიპულირებს ყველათი და მუდმივად ქმარი ჩაგრავს. სწორედ მისი ისტერიული საქციელის გამო იღუპება მისი უფროსი ძმა სონი. მეორე ნაწილში კონი თავდაპირველად განასახიერებს ზედაპირულ ქალბატონს, უყურადღებო დედას, რომელიც მუდმივად თხოვს ძმას ფულს. დედის გარდაცვალების და ქეის სახლიდან წასვლის შემდეგ კონი იცვლება და იწყებს თავისი ამქვეყნიური მისიის გააზრებას: ცდილობს იქცეს მაიკლისთვის დასაყრდენად. მესამე ნაწილში - კონი ოჯახის განუყოფელი ნაწილია, ის მშვიდი და ძლიერია. კოპოლას მიერ შექმნილი ტალია შაირის პერსონაჟი განსაკუთრებულია და

ტრილოგიის მესამე ნაწილში რწმუნდები კონის გმირის როლის მნიშვნელობაში ამ კინოსურათის საერთო ფაბულაში.

ორი ფემინისტი კრიტიკოსი სინდი დონატელი და შარონ ალვარდი ამტკიცებდნენ: „ფრენსის ფორდ კოპოლას საგაში ქალები თვითმკვლელობის მსხვერპლნი არიან... „ნათლიას“ ფილმები წარმოადგენენ ქალების სურვილების კვდომასა და ქალურობის დეგრადაციას“. [39] ეს ორივე მკვლევარი ღრმად წვდება ამ ქალბატონების შინაგან სამყაროებს, მათ ვნებათაღელვებს, მათ ყოველდღიურ პრობლემებს. და მართლაც, თუ დავაკვირდებით, მაიკლის ცოლს სულაც არ შესწევს ძალა, გაუმკლავდეს სირთულეებს, იტანჯება, რომ ვერაფრით გადაათქმევინებს ქმარს, არ იცხოვროს ისეთი ცხოვრებით, რაც სულს უნადგურებს. თავის მხრივ, კონი გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდის სერიიდან სერიაში და ბოლოს სრულებით სახეცვლილი მოგვევლინება. მათ გვერდით საინტერესოა, მაიკლის ქალიშვილის – პატარ მერის პერსონაჟი, რომელიც სათანადოდ ერკვევა სიტუაციებში და ისეთ ფხას იჩენს, რასაც ბევრი მამაკაცი ინატრებდა.

კრიტიკოსების უმეტესობისთვის შთამბეჭდავი იყო „ნათლიას“ მესამე ნაწილი, ვინაიდან არ მოელოდნენ ამდენი ახალი პერსონაჟის გამოჩენას, რამაც განაპირობა თითქოს მათი იმედგაცრუებაც. მთლიანობაში ფილმს დადებითი შეფასება მოყვა, ყველამ ერთხმად აღიარა, რომ „ნათლია III“ კარგი კინოა. და თუკი პირველი ორი ნაწილი ერთიან მონოლითს წარმოადგენდა, ბოლო ნაწილი მაყურებელმა არ მიიღო ისეთივე აღტაცებით, როგორც მისი წინამორბედები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ამ ნაწილში ვატიკანის ეპიზოდს, რადგან ვატიკანი მასში ნაჩვენებია, როგორც სისასტიკისა და კორუფციის სავანე. ამის გამო ეს ფილმი ხშირად კრიტიკის საგანი ხდებოდა და ისმოდა კითხვა, რაში დასჭირდა კოპოლას ასეთი აქცენტების გაკეთება?

ფრენსის ფორდ კოპოლას კინოსურათის „ნათლია“ ტრილოგია სტილისტურად და სივრცობრივად უნიკალური კინონაწარმოებია. ესაა კლასიკური თრილერი, განგსტერული ფილმი თავისი ამაღელვებელი და დასამახსოვრებელი სიუჟეტებით. მუქ ფერებში გადაწყვეტილი, ფილოსოფიური გააზრებებით აღსავსე, მოქმედებებით გადატვირთული ეს ნამუშევარი თანამედროვე კინოს გამორჩეული ქმნილებაა თავისი საკმაოდ ძლიერი თხრობითი ხაზებით, დეტალებისადმი ზედმიწევნითი ყურადღებით, რასაც მისი რეჟისორი ამკვიდრებს. მან ამ კრიმინალურ საგაში მთელი სამყარო მოაქცია და იქაურობა დაასახლა

ცუდი და კარგი, კეთილშობილი და ბოროტი ადამიანებით. პირველი ნაწილის ნახვის შემდეგ ყოველი შემდეგი ნაწილი უკვე ძალიან ახლობელია, უსათუოდ იცნობ მათ რიტმს, იმავე ფასეულობებს და გრძნობ, რომ მომდევნო სერია ამ პერსონაჟების სულიერი ცხოვრების ახალი ეტაპის მაჩვენებელია.

მიუხედავად იმისა, რომ „ნათლია III“ დიდი კომერციული შემოსავლით აღინიშნა, ცალკეული კრიტიკოსები მაინც უკმაყოფილო იყვნენ მისი გამოჩენით და იმასაც კი მიუთითებდნენ, რომ რეჟისორმა ეს ნაწილი მრავალჯერ გადააკეთა, რათა მეტი დამაჯერებლობა შესძენოდა მას, თუმცა საბოლოოდ ვერ გაერკვა, საითკენ მიჰყავდა მთელი სიუჟეტიო. [40]

იმავდროულად ისიც უნდა ითქვას, რომ „ნათლია III“ „ოსკარისა“ და „ოქროს გლობუსის“ შვიდ-შვიდ ნომინაციაზე იყო წარდგენილი და ვერც ერთი ვერ აიღო. ასევე ჰქონდა მას სხვა ნომინაციები სხვა პრიზებზე და ვერც მათი უმეტესობა ვერ მოიპოვა. თავისთავად, ეს გარემოება ბევრზე მეტყველებდა.

კოპოლას მორიგი ამბიცია გამოიხატა კინოკლასიკასთან შეჭიდებით. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-იან წლებში გერმანელებმა ეკრანზე გადაიტანეს ბრემ სტოკერის გახმაურებული რომანი „დრაკულა“ და ის ნამუშევარი დღემდე ითვლება გერმანული ექსპრესიონისტული კინოს შედევრად. მას შემდეგ ამ თემას არაერთ ქვეყანაში მიუბრუნდნენ და დრაკულაზე არაერთი კინოსურათი გადაიღეს. კოპოლასაც გაუჩნდა სურვილი, თავადაც გაეკეთებინა მისეული ვერსია, ამიტომ თავისი კომპანიის - „ამერიქენ ზოიტროპისა“ და კიდევ ერთი პატარა კინოკომპანიის („ოზირის ფილმზი“) ეგიდით გადაწყდა მისი შექმნა. ახალი კინოპროექტის ბიუჯეტმა 40 მილიონი დოლარი შეადგინა. რეჟისორმა მასზე მიიწვია ნიჭიერი მსახიობები: გერი ოლდმენი, უაინონა რაიდერი, ენტონი ჰოპკინსი, კიანუ რივზი და მუშაობას შეუდგა.

კოპოლას „დრაკულა“ (ან სხვანაირად „ბრემ სტოკერის დრაკულა“) ეკრანებს მოევლინა 1992 წელს. მისმა ბრწყინვალე ვიზუალურმა სტილმა არავინ დატოვა გულგრილი. საერთოდ, ვიზუალური ეფექტების გამოყენება არ იყო ახალი კოპოლას შემოქმედებისათვის, მაგრამ ამ ფილმში ამან ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. საუცხოოდ იმუშავა ოპერატორმა მაიკლ ბოლჰაუზმა, რომელმაც სწორედაც რომ გერმანული კინოექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ელემენტები გამოიყენა. კინოსურათის ზოგიერთი სცენა უზადოდაა

დადგმულ-შესრულებული და, ალბათ, საუკეთესოა კოპოლას შემოქმედებაში. ფილმში წინ არის წამოწეული ლეგენდა რომანტიკული სვლების გამოყენებით. ავტორებმა წარმოადგინეს ისტორიული და ოჯახური რომანების ნაერთი, რაშიც აშკარად მოჩანს აღნიშნული ლეგენდის დემითოლოგიზაციის ცდა [41] და ამ „საშინელებათა ფილმში“ აქცენტი უფრო ტრაგიზმზე კეთდება. დრაკულას როლზე გერი ოლდმენის შერჩევას უცნაურ არჩევნად უთვლიდნენ კოპოლას, მაგრამ როცა კინოსურათი ყველამ იხილა, ხმა ვეღარავინ ამოიღო, რამეთუ ამ მსახიობმა დიდებულად ითამაშა.

„დრაკულასადმი“ ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ გაქირავებაში გასვლის პირველსავე კვირაში ფილმმა ამოიღო 30 მილიონი დოლარი, ხოლო საერთო ჯამში მოიგო 215 მილიონი. ესეც მორიგი „ბლოკბასტერი“ გახდა ფრენსის ფორდ კოპოლასათვის, რომელსაც ამაყად ეჭირა თავი და უკვე მორიგი კინოპროექტების განვითარებაზე ფიქრობდა. ერთ-ერთი მათგანი იყო კინოკომედია „ჯეკი“ (1996), რომელსაც საფუძვლად დაედო ორიგინალური სცენარი. ამ ჟანრისადმი ლტოლვა კოპოლას მუდამ ჰქონდა, მაგრამ ყოველთვის ხელსაყრელ დროს უცდიდა. იგი კარგად უწყოდა იმ დაუწერელი კანონის შესახებ, რაც ამერიკულ კინოში არსებობდა, რომ სულ ერთსა და იმავე კინოჟანრში მუშაობა ბევრს ვერაფერს შემატებდა მის რეპუტაციას, ამიტომ მტკიცედ გადაწყვიტა, კომედიური კინოსურათი გადაეღო. მან საკმაო მოსამზადებელი სამუშაო გასწია ამ კინოპროექტისათვის და როდესაც ფილმი ეკრანებზე გავიდა, მან კი მოიპოვა კომერციული შემოსავალი (თუმცა არა იმდენი, რაც „ბლოკბასტერისათვის“ არის საჭირო), მაგრამ გაწბილებულმა კრიტიკამ ნეგატიური შეფასებები არ დაახანა. უმთავრესი ბრალდება იმაში გამოიხატებოდა, რომ ეს კინოსურათი ძალიან ჰგავდა პენი მარშალის მიერ ათი წლის წინ გადაღებულ ფილმს „დიდი“, რომელშიც ტომ ჰენქსი თამაშობდა. ამდენად, კოპოლას ახალი ნამუშევარი სწორედ „დიდის“ თემის ერთგვარ გადამღერებად ჩათვალეს. ფრენსისიც მიხვდა, რომ ასეთ თემატიკას სულ სხვანაირი, განსაკუთრებული რუდუნებით უნდა მოკიდებოდა.

შემოქმედებითი თვალსაზრისით კოპოლასათვის შეუფერებლად ჩაითვალა მის მიერ ჯონ გრიშემის მეტად დაბალგემოვნებიანი რომანის - „დიდი შესაძლებლობების მქონე ადამიანის“ (1997) ეკრანიზაცია. არადა, თვითონ აღფრთოვანებული იყო იმით, რომ მიეცა ამის საშუალება. „სიხარულისაგან მუხლებზე დავეცი, რადგან ჩემს ხელთ იყო წიგნი, რომელიც მიყვარდა და პერსონაჟები, რომლებიც მომწონდა" – იხსენებდა იგი. [42] ამ უჩვეულო

დრამატული ამბის ეკრანზე გადატანით კიდევ ერთხელ გამოჩნდა მისი ღრმა ინტერესი ჟანრული მრავალფეროვნებისაკენ. და მას შემდეგ, რაც კოპოლამ შეიძინა ამ ლიტერატურული ნაწარმოების კინემატოგრაფიული უფლებები და გადაიღო ფილმი, გრიშემის სხვა ნაწარმოებებიც პოპულარული გახდა და ამ მწერლის კიდევ ხუთი რომანის ეკრანიზაცია სხვებმაც განახორციელეს.

ფრენსისმა ბევრი რამ შეცვალა სარეჟისორო სცენარში ლიტერატურული პირველწყაროსაგან განსხვავებით და ამას იმით ხსნიდა, რომ მას ასე წარმოედგინა სიუჟეტის მსვლელობა. საბოლოოდ, კინოსურათი მცირეოდენი მოგებით კი დაკმაყოფილდა, თუმცა კრიტიკა დიდად არ მისალმებია ეკრანებზე მის გამოჩენას, ორიოდე პოზიტიური რეცენზიის გარდა. რაც უფრო დრო გავიდა, მით უფრო იმატა მის მიმართ კრიტიკოსების დადებითმა განწყობამ, თუმცა რაიმე განსაკუთრებული რეზონანსი მას არ გამოუწვევია ამერიკული კინოს სამყაროში.

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). გასაგებია, თუ რაოდენ დიდი გულისხმიერებით დაეხმარებოდა მამა შვილს.

თავისი მორიგი სარეჟისორო ნამუშევარი „ახალგაზრდობა ახალგაზრდობის გარეშე“ კოპოლამ გადაიღო 2007 წელს. ესეც ეკრანიზაციას, ერთი რუმინელი მწერლის მოთხრობის კინოადაპტაციას წარმოადგენდა. მისი შინაარსი მისტიკური დრამის ჩარჩოებში ჯდებოდა და ერთობ უცნაურ თავგადასავალს აღწერდა. მთავარ როლებზე კოპოლამ დააკავა ბრიტანელი „კინოვარსკვლავი“ ტიმ როტი და ევროპული კინოს თვალსაჩინო წარმომადგენელი, შვეიცარიელი ბრუნო განცი. იმჟამად პრესა კი წერდა, რომ ეს კინოსურათი ამტკიცებს ფრენსის ფორდ კოპოლას შესაძლებლობებს წარმატებული კინოპროექტების შესაქმნელადო, [43] მაგრამ მისმა კომერციულმა შედეგმა საპირისპირო აჩვენა – ფილმმა ძალიან მწირი შემოსავალი მოაგროვა და, პრაქტიკულად, გაქირავებაში ჩავარდა.

ასეთივე დღეში აღმოჩნდა კოპოლას დანარჩენი, ბოლო ორი ნამუშევარი - „ტეტრო“ (2009) და „შუა“ (2011) – ორივე ჩავარდა განიცადა, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი შეეცადა,

გარკვეული ცვლილებები შეეტანა თავის სტილისტიკაში დრამატული აქცენტების გადანაცვლებითა და უკვე ჩამოყალიბებული სარეჟისორო ხელწერის გადასხვაფერებით. მას ყოველთვის უკიჟინებდნენ, რომ მის ყველა წინა ფილმში მაინც იგრძნობოდა „ნათლიას“ გავლენა, ამიტომაც მოიქცა იგი ასეთნაირად, მაგრამ არც ერთი ზემოთ აღნიშნული კინოსურათი ახალს არაფერს ამბობდა, ვერ ქმნიდა შესაფერის განწყობას, ვერ იზიდავდა მაყურებელს. ბოროტი ენები იმასაც კი მიუთითებდნენ, რომ კოპოლას, როგორც რეჟისორის შემოქმედებითი კრიზისი დაიწყოო.

ალბათ, ამ გარემოებებმა განაპირობა მისი დაკავება ისევ პროდიუსერობით და ბოლო წლებში ის კვლავ მთლიანად გადაერთო ამ საქმიანობაზე. ამ მხრივ, ნამდვილად აღსანიშნავია მისი თანამშრომლობა სოფია კოპოლას კინოსურათზე, სატირულ „შავ კომედიაზე“ - „ბრმა რინგი“ (2013), რომელსაც საგრძნობი კომერციული წარმატება ჰქონდა.

კინო, როგორც ბიზნესი, ყოველთვის უფრო მეტად მნიშვნელოვანი იყო ფრენსის ფორდ კოპოლასთვის, ვიდრე როგორც ხელოვნება. მაშინ, როდესაც 70-იან წლებში ბევრი მისი თანატოლი ცდილობდა კინოხელოვნების ახალ-ახალი ფორმების გამონახვას და ხშირად ფრანგული „ახალი ტალღისკენ“ იხრებოდა, კოპოლა კინოს რეალურ წარმოებად განიხილავდა. ის ილტვოდა, რათა მოგებაზე ორიენტირებული დიდი კინოკომპანიებისაგან რამენაირად მოეპოვებინა ფილმების დისტრიბუციის პრეროგატივა და დამოუკიდებელი კინორეჟისორებისათვის მიეცა საშუალება, თავად განეკარგათ თავიანთი კინოპროექტების ბედი. თავისთავად, ამგვარი იდეის განხორციელებისათვის მთავარ ღერძს წარმოადგენდა კაპიტალის მოზიდვა, კარგი კინოსურათის შექმნა და მერე მისი სარფიანად გასაღება.

თავის ინტერვიუში ერთ-ერთ ფრანგულ გამოცემასთან კოპოლა საუბრობდა რეჟისორის ფსიქოლოგიური ინტეგრაციის განსაკუთრებულობაზე, როდესაც იგი ისწრაფვის შეაერთოს ბიზნესი და ხელოვნება ჰოლივუდის სტუდიურ სისტემაში: „არ შემეძლო მყარი კავშირების დამყარება, გუნდის შეკვრა, შემოქმედებითი ადამიანების პარტნიორობა. დავეხმარე მარტინ სკორსეზისა და ჯორჯ ლუკასს, მაგრამ გადავაჭარბე მათ მიმართ ყურადღებაში... ძალიან რთულია რაიმე დააძალო ხელოვანს. ეს ჩემი პირველი შეცდომაა. მეორე შეცდომა კი ისაა, რომ არ ვიცი საქმის კეთება. ვერ ვიხმარე ჭკუა, რომ დავყრდნობოდი რომელიმე პატარა გენიოსს, რომელსაც ჰქონდა მართვის გამოცდილება. არაფერი გამეგებოდა მენეჯმენტში, ფინანსებში და საერთოდ არ ვიცოდი ფულის თვლა. მომწონს, რომ ვარ სისტემის ნაწილი, ვინაიდან გეძლევა

მისი შეცვლის საშუალება. როდესაც პროფესიულად მოვეკიდე კინოს, არ მიფიქრია, რომ ვიქნებოდი მხოლოდ რეჟისორი. ჩემი შეხედულებები მიბიძგებდნენ იმისაკენ, რომ გავმხდარიყავი პოლიტიკური ფიგურა. ჩვენ უნდა აგვეღო ხელში კინოს კონტროლი.“ [44]

კარიერის დასაწყისში მან და ჯორჯ ლუკასმა უდიდესი გეგმები დაისახეს მიზნად – მათ უნდა ჩამოეყალიბებინათ ახალი სტუდიები და კომპანიები, „დაეპყროთ“ „ფოქსი“ და „პარამაუნტი“ და ეკეთებინათ ფართო აუდიტორიასა და მოგებაზე გათვლილი ფილმები. ამის შემდეგ მორიგი ნაბიჯი უნდა ყოფილიყო ამ მოგების 25%-ის ჩადება არაკომერციული კინოსურათების წარმოებაში და ამით უნდოდათ დაეარსებინათ რაღაც, „კვლევითი განყოფილების“ მსგავსი. მოგებული ფულის დანარჩენ ნაწილს უპირებდნენ დაებანდებინათ ექსპერიმენტებში, კინოს ტექნოლოგიებისა და ესთეტიკის განვითარებაში. მათ კარგად ესმოდათ, რომ ყველაფერი არ შეიძლებოდა დაქვემდებარებულიყო მოგებას, ამიტომ ოცნებობდნენ, რომ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაეახლოვებინათ კომერციული და მხატვრული ინტერესები. ხშირ შემთხვევაში ამან გაამართლა, თუმცა იყო იმედგაცრუებებიც. ფრენსისიც ნათლად გრძნობს, რომ თანამედროვე ამერიკული კინო იმაზე ცუდია, ვიდრე ეს იყო მის ახალგაზრდობაში. კინემატოგრაფს იგი ადარებს პოლიტიკას და აცხადებს: „კინოში მოქმედებენ ზუსტად ისეთივე კანონები, როგორიც პოლიტიკაში. 20 წლის ასაკში თქვენ გსურთ დაიპყროთ მსოფლიო და დაანგრიოთ ძველი სისტემები, 40 წლის შემდეგ, როდესაც უკვე გახდებით მდიდარი და ძლიერი, თქვენ უკვე არაფრის შეცვლა აღარ გინდათ. გადაიღო ფილმი და შეცვალო კინოსივრცე - ორი სხვადასხვა საქმეა“. [45]

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

დასკვნა

ყოველ ეპოქას კინოში თავისი საკვლევი საგანი გააჩნია. ამერიკული კინოს განვითარების უმთავრეს ეტაპებზე, კინოს ისტორია, მის სინთეზურობასთან ერთად, სამაყურებლო აზროვნებისთვის მზარდი და ცვალებადი ხასიათის მატარებელი იყო. ამის მაჩვენებელია ამერიკული კინოს გარდამავალი და მნიშვნელოვანი ეტაპის ფასეულობათა სისტემაც. შესავალში აღინიშნება ჰოლივუდის ფორმირების მნიშვნელობა მსოფლიო კინოს ისტორიაში. მცირედი ექსკურსის შემდეგ განიხილება შრომის უმთავრესი მიზანი - ჯორჯ ლუკასის, სტივენ სპილბერგის, ფრენსის ფორდ კოპოლასა და მარტინ სკორსეზის შემოქმედების მთავარი ნოვაციები, შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების კვლევა იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ და რა ეპოქაში მოევლინენ ისინი კინოსამყაროს, რა აერთიანებდათ ან განასხვავებდათ.

შრომის აქტუალობა მეტყველებს იმაზე, რომ 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 სირთულეებთან. 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. 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, [1] ამერიკული კინოს ისტორია და არა თეორია, მით უფრო, რომ მთელი რიგი თეორიული ნამუშევრები, რომლებიც წლების განმავლობაში შეიქმნა აშშ-ში ამ მხრივ ჩვენთვის, პრაქტიკულად, უცნობია.

ჰოლივუდის ცნება, რომელიც ძირითადად სანახაობით ფასადთან ასოცირდებოდა,

მაგრამ ჰოლივუდის მხატვრულ ტენდენციაში, XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, დაიხვეწა, გამოიკვეთა ეპოქალურ ცვლილებებთან ურთიერთობის საზოგადოებრივი ფუნდამენტიც. 40-იანი წლების ბოლოს და 60-იანების დასაწყისში (მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ), ამერიკული კინო ხასიათდება საზოგადოებრივი თემატიკის განსხვავებული ვარიაციებით. დღევანდელ პერიოდამდეც კი, ამერიკული სინამდვილის ყველა რთულ საფეხურზე, სანახაობრივი და დინამიკური კინო ხასიათდებოდა მოქალაქეობრივ-ზნეობრივი მოტივის აქტუალობით და, ამასთანავე, ის რეალიზმის მოთხოვნათა გათვალისწინებასაც ისახავდა მიზნად.

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, მაყურებლის დიდ ნაწილს ილუზორულ სამყაროში ცხოვრების საშუალება მისცა. XX საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს კიდევ ერთი პროცესი დაიწყო და გაგრძელდა: ცნობილი ევროპელი კინემატოგრაფისტები ჰოლივუდში ემიგრირებდნენ და ეს ტენდენცია მიზნად ისახავდა შეექმნათ ერთი, ან ორი კინოფილმი ევროპული აზროვნებრივი და სტილური ნიშნით. მათ შორის იყვენენ: მიქელანჯელო ანტონიონი, მილოშ ფორმანი, რომან პოლანსკი, კშიშტოფ ზანუსი, კარელ რაისი, ბო ვიდერბერგი, იან კადარი, ანიეს ვარდა და ჟაკ დემი. კინოინდუსტრია მოკლე ხანში შეეგუა „განმათავისუფლებელ“ სიტუაციას და თითქმის ყველა რეჟისორი, პროდიუსერი, მწერალი, 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. [2]

როდესაც ვეძებთ ამერიკული კინოს ფასეულობათა სისტემას, ამერიკული კინოს სანახაობრივი დომინანტის მაგალითებსა და მის ისტორიაზე საუბრისას, თავისთავად ჩნდება რამდენიმე რეჟისორის სახელი, ვინც სანახაობის, დინამიკის კინემატოგრაფიული

ეკვივალენტის ძიებაში, თითქმის სტანდარტად მიჩნეული ხერხები დაამკვიდრა და ამ ნოვაციას პასუხობს სტივენ სპილბერგის მრავალსახოვანი კინო. ფანტასტიკის, სანახაობისა და ფსიქოლოგიზმის ნაზავმა, ამ რეჟისორის მაგალითზე, ამერიკული კინოჟანრების გამთლიანების პროცესი წარმოადგინა, გამოიყენა თავისი ეპოქისათვის უჩვეულო სპეცეფექტები, სხვა ტექნოლოგიური სიახლეები, სპილბერგმა ხორცი შეასხა ეკრანზე გმირის სხვადასხვა რეალობაში გააზრებას. მან დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ამერიკულ, და არა მარტო ამერიკულ სანახაობრივ დრამატულ კინოზე და გადაიქცა ოსტატობისა და სანახაობის ერთიანობის მაგალითად, ამერიკული კინოსკოლის 60-იანი და შემდგომი წლების რეჟისორთა თაობებისათვის.

ამ თაობის მრავალსახეობის მაჩვენებელია ამერიკელი კინორეჟისორის, სცენარისტისა და პროდიუსერის, ჯორჯ ლუკასის შემოქმედებაც. წამყვანი ამერიკული კინოკომპანიების წინააღმდეგობების გადასალახავად ლუკასმა რთული გზა გაიარა.

ლუკასისათვის უდიდესი მოგება მოიტანა „ბრენდმა“, რომლის უპირატესობა თავის დროზე მან განჭვრიტა ფილმში ,,ვარსკვლავური ომები“, სადაც კარდინალურად შეცვალა პოზიცია ამერიკულ კინოინდუსტრიასთან დაკავშირებით და კინოს შემოსავლის დამატებითი რესურსი შემატა. ეს მარტივი სქემა იყო: მოგება იზრდება, თუკი კინოსურათში გამოყენებულია ,,ბრენდი", რომლის შექმნაც წარმოადგენს „ბლოკბასტერის“ წარმოების საწყისს, ხოლო 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“.

ჯორჯ ლუკასის მიერ კინოში მაღალი ტექნოლოგიების განვითარების პროცესმა შეცვალა „ბლოკბასტერების“ წარმოების მანამდე ჩვეული სისტემა. [3]

ჯორჯ ლუკასმა მოახდინა ცვლილება კინოწარმოებაში და შექმნა ყველა დროის წარმატებული და ფინანსურად მომგებიანი ფილმები თუ კომპანიები. როგორც რეჟისორი, პროდიუსერი, სცენარისტი, მემონტაჟე, ახალი ტექნოლოგიების გამომგონებელი და მეწარმე,

ჯორჯ ლუკასი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული და დღესაც პოპულარული ფიგურაა თანამედროვე კინოში.

კინოაზროვნების სისტემა მრავალფორმიანობისაკენ შეცვალა კინორეჟისორის, პროდიუსერისა და სცენარისტის, „ოსკარის“ პრემიის ლაურეატის, მარტინ სკორსეზის შემოქმედებამ. სკორსეზის მხატვრული ფორმა, განურჩევლად იმისა, პოზიტიურად შევხედავთ მას თუ ნეგატიურად, გვიჩვენებს ავტორის პოზიციას კინემატოგრაფიული ესთეტიკისადმი.

ამ გამორჩეული თავისებურების 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 ფილმი ,,ცოფიანი ხარი“.

მისი შემოქმედების უმთავრეს ფილმებთან ერთად, განსაკუთრებული ჟღერადობისაა, ფილმები, რომელმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვია: „ქრისტეს უკანასკნელი ცდუნება“ ,,შიშის კონცხი”, „ნიუ-იორკის ბანდები“, „ავიატორი“. სკორსეზის უსაზღვრო სიყვარული კინემატოგრაფის ისტორიისადმი გამოიკვეთა მის ახალ სათავგადასავლო კინოსურათში „ჰუგო“.

მაღალინტელექტუალური და მაღალპროფესიული კინორეჟისორის რეპუტაციას ეს რეჟისორი კლასიკურ ჟანრებთან ერთად ქმნიდა და მათ ევოლუციაში საკუთარი წვლილი შეჰქონდა თავისი პირველივე ნამუშევრებიდან მოყოლებული, რაშიც ნიუ-იორკული სამყარო „ფილმად გადათარგმნა“. მან მეტად ღირსეული შემოქმედებითი გზა განვლო, თანამედროვე მსოფლიო კინოხელოვნებაში მყარად დაიმკვიდრა გამორჩეული პოზიცია და ამერიკული კინოს ისტორიის მნიშვნელოვან ფიგურად იქცა.

ამ რამდენიმე წარმომადგენელს შორის, ერთ-ერთმა, ფრენსის ფორდ კოპოლამ გააცოცხლა სანახაობრივ-კონცეპტუალური კინემატოგრაფი, რომელმაც ძირეულად შეცვალა თემატური აქცენტები ამერიკული კინოს ისტორიაში. რეჟისორი, რომლის მხატვრული საზრისიც, თემის მიმართულებით ცვლიდა ამერიკულ კინოს, განსაზღვრავდა კიდევაც, არა მხოლოდ ამ ურთულეს ჟანრობრივ მოვლენას - ამერიკული კინოს ფასეულობათა სხვადასხვაობას, არამედ არსობრივი სახესხვაობაც შეჰქონდა მისი განვითარების პროცესში. [4]

წლების განმავლობაში თემები და მოტივები ცალმხრივად არასდროს არ 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.

ფრენსის ფორდ კოპოლას ,,ნათლიას“ სამივე ფილმმა შეცვალა სამაყურებლო აზროვნების ფორმა და ღრმა ქვეტექსტის მქონე რომანის ნამდვილ ხელოვნებად ტრანსფორმაცია მოხერხდა კინემატოგრაფში. ამ ფილმმა უფრო მეტი თქვა ამერიკის შეერთებული შტატების შესახებ, ვიდრე რომელიმე სხვა ფილმმა. 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 მოითხოვდა რეალიზმის ასახვისადმი მიდრეკილ სარეჟისორო ამოცანაში. განხილულია ასევე „აპოკალიფსი დღეს“, როგორც პოლიტიკური ფილმი და როგორც ნამუშევარი, რომელმაც ყველაზე დიდი და ხანგრძლივი დისკუსია გამოიწვია კრიტიკოსებსა და მაყურებელში. კოპოლა სხვადასხვა ჟანრში მომუშავე რეჟისორია და ამიტომაც კვლევაში მოზიდულია მისი სხვა ფილმების ანალიზიც - ,,დრაკულა“ ბრემ სტოკერის მიხედვით, ,,პეგი სიუ თხოვდება“, „ტაკერი: ადამიანი და მისი ოცნება“, „ახალგაზრდობა ახალგაზრდობის გარეშე“ და კოპოლას დანარჩენი, ბოლო ორი ნამუშევარი - „ტეტრო“ და „შუა“.

უნდა აღინიშნოს, რომ 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.

ამ რეჟისორთა და მათ მიერ შექმნილი კინოსამყაროს ისტორიის გააზრებულმა ტენდენციურმა თავისებურებებმა გამოკვეთა სანახაობისადმი და სათქმელისადმი დამოკიდებულებების გაერთიანების მიზანი, რაც შეიძლება ითქვას, ოთხივე რეჟისორს ახასიათებდა და ფასეულობების სისტემაში, ეს ერთიანობა მთავარ როლს ასრულებდა.

მეორე, რაც აღსანიშნავია ისაა, რომ ამ თაობამ შეძლო წარმოეჩინა სოციუმის როლი

კინოსანახაობასთან ერთად სხვადასხვა ჟანრსა და ფორმაში, რაც ყოველთვის რთულ ამოცანად რჩება.

სოციუმმა თავი მოუყარა დაგროვილ სათქმელს ათწლეულების განმავლობაში ამერიკულ კინოში და ამით ბოლომდე გახსნა შესაძლებლობები, რომლებიც ახალი თაობის კინორეჟისურას ჰქონდა ხელთ: საგანმანათლებლო რესურსი, შემოქმედებითი პოტენციალი და პრობლემების მასშტაბური ხედვა.

შენიშვნები

შესავალი

[1] Glassman, Ronald, Swatos, William, Denison, Barbara. Social Problems in Global Perspective. New-York: University Press of America, 1984, p. 338

[2] Horwath, A, King, N, Elsaesser, T. The Last American Great Picture Show: The New Hollywood cinema in the 1970th. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 9

[3] King, G. New Hollywood Cinema: Introduction. New-York: Columbia University Press, 2007, p. 88

[4] Buckland, W. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. New-York: Continuum, 2006, p. 11

[5] Brunette, P (ed.). Martin Scorsese: Interviews. Jackson: University Pres of Mississippi, 1999, p. 12

[6] Ryan, M and Douglas, K. Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. New York: Midland Book, 1990, p. 396

[7] Larke-Walsch, G. Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos. New York: McFarland, 2010, p. 85

[8] Klevan, A and Clayton, A (ed.). The Language and Style of Film Criticism. New York: Routledge, 2011, p. 43

[9] Rollins, P (ed.). The Columbia Companion to American History on Film. New York: Columbia University Press, 2003, p. 35

პირველი თავი

[1] Клер Р. Размышления о киноискусстве. Москва, «Искусство», 1958, стр. 171

[2] http://www.tc.umn.edu/~ryahnke/film/cinema4.htm , უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 20.10.2014.

[3] http://www.filmsite.org/60sintro.html , უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 20.10.2014.

[4] http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara , უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 20.10.2014.

[5] http://www.imdb.com/title/tt0018037/externalreviews?ref_=tt_ov_rt , უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.2014.

[6] Neale, S. The Classical Hollywood Reader. Abington: Routledge, 2012. p 172

[7] იქვე, გვ. 95

[8] Schrecker, E. The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents. New York, Palmagrave Macmillan, 2002, p. 242

[9] Голенпольский Т., Шестаков В. США: кинематограф 70-ых. Москва, "Знание", 1978, стр. 6

[10] Stanfield, P. Krutnik, F, Neve, B and Neale, S. UN-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era. New York: Rutgers University press, 2007, p. 263

[11] იქვე, გვ. 245

[12] Neale, Stephen. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 371

[13] Schatz, T. Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, part 1. London: Routledge, 2004, p. 215

[14] Alef, D. Howard Hughes: The Mysterious Billionaire. Santa Barbara: Titans of Furniture Publishing, 2010, p. 87

[15] http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-searchers-1956 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.2014.

[16] Santas, C, Wilson, J, Colavito, M and Baker, D. The Encyclopedia of Epic Films. Maryland: Rowman and Littlefield, 2014, p. 536

[17] Falsetto, M. Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis. Westport: Praeger Publishers, 2001, p. 16

[18] Finler, J. The Hollywood Story. London: Wallflower Press, 2003, p. 37

[19] Neale, S. Genre and Hollywood. London: Routledge, 2000, p. 28

[20] http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara უკანასკნელად გადამოწმდა 15.09.2014.

[21] Finler J. The Hollywood Story. London: Wallflower Press, 2003, p. 43

[22] http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara უკანასკნელად გადამოწმდა 15.09.2014.

[23] Quart, L and Auster. A. American Film and Society Since 1945. Westport: Greenwood, 2002, p. 16

[24] Mintz, S and Roberts, R. Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film. Chichester: Blackwell Publishing, 2010, p. 25

[25] Kennedy, M. Roadshow!: The Fall of Film Musicals in the 1960s. New York: Oxford University Press, 2014, p. 115

[26] King, N, Howarth, A and Elasaesser, T. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 24

[27] Davis, B. The Battle for the Bs: 1950s Hollywood and the Rebirth of Low-Budget Cinema. New York: Rutgers Press, 2012, p. 62

[28] http://www.rogerebert.com/reviews/bonnie-and-clyde-1967 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.2014

[29] Kramer, P. The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars. London: Wallflower press, 2005, p. 38

[30] Lewis, J (ed.). The New American Cinema. Durham: Duke University Press, 1999, p. 12

[31] Bernardoni, J. The New Hollywood: What the Movies Did with the New Freedoms of the Seventies. Jefferson: McFarland, 1999, p. 2

[32] King, N, Howarth, A and Elasaesser, T. დასახ. ნაშრ., გვ. 42

[33] Monaco, J. How to Read a Film: Movies, Media and Beyond. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 378

[34] Nelson, Th, A. Stanley Kubrick: Inside a Film Artist's Maze. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p.16

[35] http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-searchers-1956 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 15.09.2014

[36] Neupert, R, J. The End: Narration and Closure in the Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 179

[37] King, Noel, Howarth, Alexander and Elasaesser, Thomas. დასახ. ნაშრ., გვ. 87

[38] Cook, A, D. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 68

[39] Caughie, J. Theories of Authorship. London: Routledge, 2005, p. 22

[40] Monogram. 1975, №6, p. 13

[41] იქვე, გვ. 16

[42] New York Magazine. 1986, №19, p. 30

[43] King, Noel, Howarth, Alexander and Elasaesser, Thomas. დასახ. ნაშრ., გვ. 38

[44] Schneider, S, J (ed.). New Hollywood Violence. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 126-127

[45] Neale, S and Murray, S (ed.). Contemporary Hollywood Cinema. London: Routledge, 2000, p. 47

[46] Cornea, Ch. Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 81

[47] Thompson, Ch. Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique. Harvard: Harvard University Press, 1999, p. 2-3

[48] David, J. Allegories of Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 27

[49] იქვე, გვ. 17

მეორე თავი

[1] Ebert, R. Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 99

[2] Юрченко Е. Мужчина-миф: Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000, с. 55-56

[3] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 11

[4] Edge, L, B. Steven Spielberg: Director of Blockbuster Films. New York: Enslow Publishers, 2008, p. 27

[5] Friedman, L and Notbohm, B (ed.). Steven Spielberg. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 42

[6] Jackson, K. Steven Spielberg: A Biography. Westport: Greenwood Press, 2007, p. 26

[7] Gordon, A. Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2008, p. 5

[8] Edge, Laura Bufano. დასახ. ნაშრ., გვ. 34

[9] McBride, J. Steven Spielberg: A Biography. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, p. 186

[10] იქვე, გვ. 255

[11] იქვე

[12] Sanello, F. Spielberg. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2002, pp. 222-223

[13] Knapp, L. Brian De Palma: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41

[14] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ. გვ. 163

[15] იქვე, გვ. 164

[16] Jackson, Kathi. დასახ. ნაშრ. გვ. 26

[17] McBride, Joseph. დასახ. ნაშრ. გვ. 259

[18] Vaughn, S. Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 11

[19] http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=166 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[20] Jackson, Kathi. დასახ. ნაშრ. გვ. 47

[21] Sanello, Frank. დასახ. ნაშრ., გვ. 108

[22] Jackson, Kathi. დასახ. ნაშრ., გვ. 31

[23] Pollock, D. Skywalking: The Life And Films of George Lucas. New York: Da Capo Press, 1999, p. 124

[24] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 197

[25] Comentale, E. Watt, St and Skip, W. Ian Fleming & James Bond: The Cultural Politics of 007. Bloomington:

Indiana University Press, 2005, p. 209

[26] http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-raiders-of-the-lost-ark-1981 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[27] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 200

[28] Sanello, Frank. დასახ. ნაშრ., გვ. 108

[29] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 67

[30] Friedman, L, D and Notbohm B. Steven Spielberg Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p. 42

[31] Ni Fhlainn, Sorcha (ed.). The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films. Jefferson: McFarland, 2010, p. 189

[32] Friedman, Lester and Notbohm, Brent (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. 93

[33] Lewis, John and Eric Smoodin. Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method. Durham: Duke University Press, 2007, p. 78

[34] McBride, Joseph. დასახ. ნაშრ., გვ. 382

[35] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 203

[36] იქვე, გვ. 205-206

[37] Sanello, Frank. დასახ. ნაშრ., გვ. 163

[38] იქვე, გვ. 93

[39] Monaco, J. How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond: Movies, Media, and Beyond, New York: Oxford University Press, 2009, p. 386

[40] Ebert, Roger. დასახ. ნაშრ., გვ. 98

[41] Sanello, Frank. დასახ. ნაშრ., გვ. 145

[42] Friedman, Lester and Notbohm, Brent (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. 16

[43] Jackson, Kathi. დასახ. ნაშრ., გვ. 55

[44] იქვე, გვ. 54

[45] Юрченко Е. დასახ. ნაშრ., გვ. 268

[46] იქვე, გვ. 269

[47] Jackson, Kathi. დასახ. ნაშრ., გვ. 57

[48] Taylor, Ph. Steven Spielberg: The Man, His Movies and Their Meaning. New York: Continuum, 1999, p. 198

[49] Palmer, W. The Films of the Nineties: The Decade of Spin. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 25

[50] იქვე, გვ. p. 219

[51] Loshitzky, Yosefa. Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List. Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 3

[52] Brantley, W (ed.). Conversations with Pauline Kael. Jackson: University Press of Mississippi, 1996, p. 174

[53] http://www.rogerebert.com/reviews/schindlers-list-1993 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[54] http://www.rogerebert.com/reviews/saving-private-ryan-1998- უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[55] Goodall, N. Ray Winstone: The Biography. The Story of the Ultimate Screen Hard Man. London: John Blake Publishing, 2011, p. 26

[56] Юренев Р. Краткая история киноискусства. Москва, "Академия", 1997, с. 256

[57] King, G. New Hollywood Cinema: An Introduction. New York: Taurus, 2007, p. 108

[58] http://www.rogerebert.com/reviews/lincoln-2012 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.04.2014

[59] King, Geoff. დასახ. ნაშრ., გვ. 108

[60] Powers, T. Steven Spielberg. Minneapolis: Lerner Publication Company, 2005, p. 13

[61] Buckland, Warren. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. New York: Continuum, 2006, p. 1

მესამე თავი

[1] Norwich, G. I Am #7: George Lucas. New York: Scolastic Inc, 2013, back cover

[2] Kline, S (ed.). George Lucas: Interviews. Jackson: University of Mississippi, 1999, p. 65

[3] White, D. George Lucas: Biography. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2000, p. 33

[4] White, Dana. დასახ. ნაშრ., გვ. 36

[5] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. 46

[6] Phillips, G. Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004, p. 21

[7] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. 157

[8] Pollock, D. Skywalking: The Life And Films of George Lucas. New York: Da Capo Press, 1999. p. 99

[9] Phillips, Gene. დასახ. ნაშრ., გვ. 69

[10] Shields, Ch. George Lucas. New York: Infobase Learning, 2012, pp. 6-7

[11] Pollock, Dale. დასახ. ნაშრ., გვ. 336

[12] Pollock, Dale. დასახ. ნაშრ., გვ. 99

[13] Phillips, Gene. დასახ. ნაშრ., გვ. 70

[14] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. XI

[15] იქვე, გვ.12

[16] http://www.rogerebert.com/reviews/american-graffiti-1973 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[17] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. 148

[18] http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-50-minute-1997-george-lucas-docu-flying-solo-featuring-harrison-ford-mark-hamill-francis-ford-coppola-20130612 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[19] Hattenstone, S. Interview with George Lucas. "The Guardian", 1998, September 13, p. 4

[20] Pollock, Dale. დასახ. ნაშრ., გვ. 124

[21] White, Dana. დასახ. ნაშრ., გვ. 104

[22] Brooker, W. Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans. New York: Continuum, 2002, p. 185

[23] Alter, E. Film Firsts. Santa Barbara: ABC-CLIOS, 2014, p. 17

[24] Wisher Junior, William. „Orange Coast Magazine", vol. 5, No. 10, Oct 1979, p. 88

[25] http://www.rogerebert.com/reviews/the-empire-strikes-back-1997 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[26] http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=398 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[27] Hearn, M and Howard, R. The cinema of George Lucas. New York: Harry N. Abrams, 2005, p. 172

[28] Harmetz, A. Star wars' is 10 and Lucas Reflects. "New York Times", May 21, 1987

[29] Goleman, D. Working With Emotional Intelligence. New York: Bantam, 2000, p. XI

[30] http://weimarworld.blogspot.com/2010/06/starlog-project-starlog-120-july-1987.html - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[31] Bouzereau, L. Star Wars: The Annotated Screenplays. New York: Ballantine Books, 1997, p. 3

[32] Hiebert, R, E, Donald, U and Thomas, B. Mass Media VI: An Introduction to Modern Communication. New York: Longman, 1991, p. 457

[33] Gray, B. Ron Howard: From Mayberry to the Moon... and Beyond. Nashville: Rutledge Hill Press, 2003, p. 134

[34] Elovaara, M. Fan Phenomena: Star Wars. Chicago: Intellect Books, 2013, p. 11

[35] Welsh, J, Gene Phillips and Rodney Hill. The Francis Ford Coppola Encyclopedia. London: Scarecrow Press, 2010, p. 50

[36] Hamilton, W. Blessed Life and Films of Val Kilmer. North Charleston: CreateSpace, 2008, p. 47

[37] Cook , D. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 251

[38] Pollock, Dale. დასახ. ნაშრ., გვ. 291

[39] Elovaara, Mika. დასახ. ნაშრ., გვ. 15

[40] Wyatt, J. High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 1994, p. 152

[41] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. VIII

[42] იხ. Seebruck, John. Why this Force with Us Again? "The New Yorker", 6 January 1997, pp. 40-53

[43] http://www.rogerebert.com/reviews/return-of-the-jedi-1983 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[44] Hughes, R. The Phantom Menace. "New York Magazine", Volume 32, 1999, p. 13

[45] http://www.nytimes.com/library/film/051999starwars-film-review.html - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[46] Jamilla, N. Sword Fighting in the Star Wars Universe: Historical Origins, Style and Philosophy. New York: McFarland, 2008, p. 36

[47] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. IX

[48] Clarke, J. George Lucas. New York: Pocket Essentials, 2002, p. 18

[49] http://www.rogerebert.com/reviews/star-wars-episode-ii-attack-of-the-clones-2002 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[50] Slotkin, R. Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. Norman: University of Oklahoma Press, 2000, p. 205

[51] Steen, R. Sports Journalism: A Multimedia Primer. New York, Routledge, 2008, p. 29

[52] Kael, P. Taking It All In. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984, p. 212

[53] White, Dana. დასახ. ნაშრ., გვ. 46

[54] Dale Pollock, Dale. დასახ. ნაშრ., გვ. 292

[55] Kline, Sally (ed.). დასახ. ნაშრ., გვ. XV

[56] იქვე, გვ. 63

მეოთხე თავი

[1] New York Magazine. 4 March, 1996, p. 35

[2] http://www.pastemagazine.com/articles/2010/03/the-fifty-best-living-directors.html - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[3] Lobrutto, V. Martin Scorsese: a Biography. Westport: Praeger Publishers, 2008, p. 11

[4] Bourdieu, P. The Field of Culture Production, or The Economic Field Reversed. New York: Columbia University Press, 1993, p. 39

[5] Film Comment. no. 11 (November 1983), p. 57-59

[6] Reymond, Marc. Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese. Albany: State University of New York Press. 2013, p. 57

[7] Film Comment. no. 11 (November 1983), p. 60-62

[8] Christie, I and Thompson, D. Scorsese on Scorsese. London: Faber and Faber, 2003, p. 21

[9] იქვე, გვ. 14

[10] http://www.rogerebert.com/reviews/i-call-first--whos-that-knocking-at-my-door-1967- უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[11] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 23

[12] იქვე, გვ. 24

[13] Ebert, R. Scorsese by Ebert. London: University of Chicago Press, 2008, p. 20

[14] Grist, L. The Films of Martin Scorsese. 1978-99: Authorship and Context. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 32

[15] იქვე. გვ. 31

[16] LoBrutto, Vincent. დასახ. ნაშრ., გვ. 62

[17] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 53

[18] იქვე, გვ. 56

[19] Wernblad, A. The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films. Jefferson: McFarland & Company, 2011, p. 119

[20] Christie, Ian and Thompson, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 38

[21] Cassavetes, J. Cassavetes on Cassavetes, London: Faber and Faber, 2001, p. 198

[22] Kouvaros,George. John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 3

[23] Cassavetes, John. დასახ. ნაშრ., გვ. 198

[24] Scorsese, M and Brunette, P (ed.). Martin Scorsese: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, p. 90

[25] Cones, J. Patterns of Bias in Hollywood Movies. New York: Algora Publishing, 2012, p. 196

[26] Tasker, Y. Fifty Contemporary Filmmakers. London: Routledge, 2002, p. 291

[27] Tasker, Yvonne. დასახ. ნაშრ., გვ. 291

[28] Chicago Sun-Times. November 19, 1972, p. 8

[29] http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-mean-streets-1973 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[30] Kelly, M. Martin Scorsese: A Journey. New York: Thunder's Mouth Press, 2004, p. 80

[31] Emery, R. The Directors: Take Three. New York: Big Show Entertainment, 2003, p. 37

[32] Wernblad, Annette. დასახ. ნაშრ., გვ. 68

[33] იქვე

[34] http://www.rogerebert.com/reviews/alice-doesnt-live-here-anymore-1974 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[35] New York Times, March 30, 1975, p. 8

[36] Rausch, A. The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro. London: Scarecrow Press, 2010, p. 39

[37] Film Comment, no. 2, March-April 1976, p. 7-9

[38] Schrader, P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berckley: University of California Press, 1972, p. 17

[39] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 72

[40] Santas, C. The Epic in Film: From Myth to Blockbuster. London: Rowman & Littlefield Publishers, 2008, p. 166

[41] Wernblad, Annette. დასახ. ნაშრ., გვ. 88

[42] Christie, Ian and Thompson, David. დასახ. ნაშრ., გვ. 18

[43] Grist, Leighton. დასახ. ნაშრ., გვ. 24

[44] Biskind, P. Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll. New York: Symon and Schuster, 1998, p. 399

[45] Cardullo, B and Kauffmann, S. Conversations with Stanley Kauffmann. Jackson: University of Mississippi, 2003, p. 146

[46] Sharrett, Ch. Mythologies of Violence in Postmodern Media. Detroit: Wayne State University Press, 1999, p. 194

[47] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 88

[48] Scorsese, Martin and Brunette, Peter (ed.) დასახ. ნაშრ., გვ. 90

[49] Cook, P. Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema. London: Routledge, 2005, p. 11

[50] Ebert, R. Roger Ebert's Four Star Reviews. 1967-2007. Kansas City: Andrew McMeel Publishing, 2007, p. 630

[51] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 101

[52] Dika, V. Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia. Cambridge: The Press of The University of Cambridge, 2003, p. 156

[53] http://www.rogerebert.com/reviews/the-color-of-money-1986 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[54] Ebert, R. The Great Movies III. Chicago: The University of Chicago, 2010, p. 222

[55] Lindlof, T. Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, p. 80

[56] Middleton, D (ed.). Scandalizing Jesus: Kazantzakis's the Last Temptation of Christ Fifty Years On. New York: Continuum, 2005, p. 157

[57] Lyons, Ch. The New Censors: Movies and the Culture Wars. Philadelphia: Temple University Press, 1997, p. 159

[58] იქვე, გვ. 187

[59] Riley, R. Film, Faith and Cultural Conflict: The Case of Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ. New York: Praeger, 2003, p. 12

[60] Wernblad, Annette. დასახ. ნაშრ., გვ. 9

[61] იქვე, გვ. 42

[62] http://www.metacritic.com/movie/gangs-of-new-york/critic-reviews. [23 & 30 December 2002, p. 166]. - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[63] http://www.metacritic.com/movie/gangs-of-new-york/critic-reviews - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 07.04.2014

[64] http://www.metacritic.com/movie/gangs-of-new-york/critic-reviews - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[65] Biskind, P. Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film. New York: Simon and Schuster, 2004, p. 437-439

[66] Montalbano, D. The Adventures of Cinema Dave in the Florida Motion Picture World. New York: Xlibris, 2010, p. 187

[67] http://www.rogerebert.com/reviews/hugo-2011 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 07.04.2014

[68] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 195

[69] Gregoriou, Ch (ed.). Constructing Crime. New York: Palgrave McMillan, 2012, p. 79

[70] Grist, Leighton. დასახ. ნაშრ., გვ. 306

[71] http://www.flickfilosopher.com/2014/01/wolf-wall-street-review-legitimate-businessman.html - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[72] Raymond, Marc. დასახ. ნაშრ., გვ. 199

[73] Miliora, M. The Scorsese Psyche on Screen: Roots of Themes and Characters in the Films. New York: McFarland, 2004, p. 8

[74] Lourdeaux, L. Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola and Scorsese. Philadelphia: Temple University Press, 1990, p. 218

მეხუთე თავი

[1] Welsh, J, Phillips, G and Hill, R. The Francis Ford Coppola Encyclopedia. New York: Scarecrow Press, 2010, p. 55

[2] Phillips, G. Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004, p. 69

[3] Welsh, James, Gene Phillips and Rodney Hill. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 50

[4] Lloyd, A and Robinson, D. Movies of the Seventies. London: Stackpole Books, 1984, p. 13

[5] http://www.imdb.com/name/nm0000338/?ref_=nv_sr_2#director უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[6] http://homepages.sover.net/~ozus/youreabigboynow.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[7] http://www.rogerebert.com/reviews/finians-rainbow-1968 უკანასკნელად იქნა

გადამოწმებული - 07.04.2014

[8] Welsh, James, Gene Phillips and Rodney Hill.დასახ. ნაშრ. გვ. 5

[9] იქვე

[10] Phillips, Gene. დასახ. ნაშრ. გვ. 135

[11] Browne, N. Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 24

[12] Welsh, James, Gene Phillips and Rodney Hill. დასახ. ნაშრ. გვ. 104

[13] Phillips, G and Hill, R (ed.). Francis Ford Coppola: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2004, p. 171

[14] Lebo, H. The Godfather Legacy. New York: Fireside, 2005, p. 23-26

[15] Browne, Nick. დასახ. ნაშრ. გვ. 27-28

[16] Playboy, # 22, 1975, p. 59

[17] Browne, Nick. დასახ. ნაშრ. გვ. 32

[18] იქვე, გვ. 33

[19] იქვე, გვ. 34

[20] McBride, J. Steven Spielberg: A Biography. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, p. 254

[21] Phillips, Gene. დასახ. ნაშრ. გვ. 141

[22] Grobel, L. Al Pacino. New York: Simon & Schuster, 2006, p. 93

[23] http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-conversation-1974 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[24] http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-godfather-part-ii-1974 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[25] http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1929 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[26] http://www.rogerebert.com/reviews/finians-rainbow-1968 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 07.04.2014

[27] Coppola, F, F. Apocalypse Now. New York: Miamax, 2001, p. 188

[28] Thomson, D. The New Biographical Dictionary of Film. New York: Knopf, 2002, p. 176-177

[29] Los Angeles Magazine. September, 2001, p. 105

[30] Abrams, D. S.E. Hinton. New York: Infobase Publishing, 2009, p.73

[31] Evans, R. The Kid Stays in the Picture. Beverly Hills: Phoenix Books, 1994, p. 351

[32] Los Angeles Magazine. September, 2001, p. 106

[33] Phillips, G and Hill, R (ed.). დასახ. ნაშრ. გვ. 107

[34] http://www.rogerebert.com/reviews/the-cotton-club-1984 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[35] http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/peggysuegotmarriedpg13attanasio_a0ad5f.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[36] Phillips, Gene. დასახ. ნაშრ. გვ. 172

[37] Denby, D. One from his Heart. New York Magazine, 22 August 1988, p. 130

[38] http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/newyorkstoriespghinson_a0a8de.htm უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 07.04.2014

[39] Stefano, De George. An Offer We Can't Refuse: The Mafia in the Mind of America. New York: Faber and Faber, 2006, p. 187

[40] Moore, G. Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook. New York: Oxford University Press, 2004, p. 11

[41] Bates, C. Castrating the Catration Complex. «Textual Practice», vol. 12, 1998, p. 107

[42] Phillips, Gene. დასახ. ნაშრ. გვ. 300

[43] http://www.rogerebert.com/reviews/youth-without-youth-2007 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული – 07.04.2014

[44] Les inrockuptibles, # 727-736, 2009, p. 76

[45] იქვე, გვ. 77

დასკვნა

[1] Glassman, R. Swatos, W. Denison, B. Social Problems in Global Perspective. New-York: University Press of America, 1984, p. 338

[2] Ryan, M and Douglas, K. Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. New York: Midland Book, 1990, p. 396

[3] Cook, D. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 251

[4] Kelly, M. Martin Scorsese: A Journey. New York: Thunder's Mouth Press, 2004, p. 80

გამოყენებული წყაროები

წიგნები:

Alef, Daniel. Howard Hughes: The Mysterious Billionaire. Santa Barbara: Titans of Furniture Publishing, 2010

Alter, Ethan Soul. Film Firsts. Santa Barbara: ABC-CLIOS, 2014

Abrams, Dennis. S.E. Hinton. New York: Infobase Publishing, 2009

Buckland, Warren. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. New York: Continuum, 2006

Brunette, Peter (ed.). Martin Scorsese: Interviews. Jackson, „University Press of Missisipi", 1999

Bernardoni, James. The New Hollywood: What the Movies Did with the New Freedoms of the Seventies. Jefferson: McFarland, 1999

Brantley, Will (ed.). Conversations with Pauline Kael. Jackson: University Press of Mississippi, 1996

Brooker, Will. Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans. New York: Continuum, 2002

Bouzereau, Laurent. Star Wars: The Annotated Screenplays. New York: Ballantine Books, 1997

Bourdieu, Pierre. The Field of Culture Production, or The Economic Field Reversed. New York: Columbia University Press, 1993

Biskind, Peter. Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film. New York: Simon and Schuster, 2004

Browne, Nick. Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

Bates, Catherine. Castrating the Catration Complex. «Textual Practice», vol. 12, 1998

Cardullo, Bert and Kauffmann, Stanely. Conversations with Stanley Kauffmann. Jackson: University of Mississippi, 2003

Comentale, Edward. Watt, Stephem and Skip, Willman. Ian Fleming & James Bond: The Cultural Politics of 007. Bloomington: Indiana University Press, 2005

Cook , A. David. David Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970, London: University of California Press, 2000

Caughie, John. Theories of Authorship. London: Routledge, 2005

Cornea, Christine. Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007

Clarke, John. George Lucas. New York: Pocket Essentials, 2002

Cones, John. Patterns of Bias in Hollywood Movies. New York: Algora Publishing, 2012

Christie, Ian and Thompson, David. Scorsese on Scorsese. London: Faber and Faber, 2003

Cassavetes, John. Cassavetes on Cassavetes, London: Faber and Faber, 2001

Cook, Pam. Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema. London: Routledge, 2005

Coppola, Francis, Ford. Apocalypse Now. New York: Miamax, 2001

Davis, Blair. The Battle for the Bs: 1950s Hollywood and the Rebirth of Low-Budget Cinema. New York: Rutgers Press, 2012

David, James. Allegories of Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1989

Dika, Vera. Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia. Cambridge: The Press of The University of Cambridge, 2003

Edge, Laura, Bufano. Steven Spielberg: Director of Blockbuster Films. New York: Enslow Publishers, 2008

Ebert, Roger. Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert. London, „The University of Chicago Press“, 2006

Elovaara, Mika. Fan Phenomena: Star Wars. Chicago: Intellect Books, 2013

Ebert, Roger. Scorsese by Ebert. London: University of Chicago Press, 2008

Ebert, Roger. The Great Movies III. Chicago: The University of Chicago, 2010

Emery, Robert. The Directors: Take Three. New York: Big Show Entertainment, 2003

Ebert, Roger. Roger Ebert's Four Star Reviews. 1967-2007. Kansas City: Andrew McMeel Publishing, 2007

Evans, Robert. The Kid Stays in the Picture. Beverly Hills: Phoenix Books, 1994

Falsetto, Mario. Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis. Westport: Praeger Publishers, 2001

Finler, J, Waldo. The Hollywood Story. London: Wallflower Press, 2003

Friedman, Lester and Notbohm, Bret (ed.). Steven Spielberg. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000

Glassman, Ronald; Swatos, W, Denison, B. Social Problems in Global Perspective. New-York, University Press of America, 1984

Gordon, Andrew. Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2008

Goodall, Nigel. Ray Winstone: The Biography. The Story of the Ultimate Screen Hard Man. London: John Blake Publishing, 2011

Gray, Beverly. Ron Howard: From Mayberry to the Moon... and Beyond. Nashville: Rutledge Hill Press, 2003

Goleman, Dniel. Working With Emotional Intelligence. New York: Bantam, 2000

Grist, Leighton. The Films of Martin Scorsese, 1978-99: Authorship and Context II. UK, Palgrave Macmillan,

2013

Gregoriou, Christiana (ed.). Constructing Crime. New York: Palgrave McMillan, 2012

Grobel, Lawrence. Al Pacino. New York: Simon & Schuster, 2006

Hamilton, William. Blessed Life and Films of Val Kilmer. North Charleston: CreateSpace, 2008

Hearn, Marcus and Howard, Robert. The cinema of George Lucas. New York: Harry N. Abrams, 2005

Horwath, Alexander. Elsaesser,Thomas. King , Noel. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004

Hiebert, Ray, Eldon; Donald, F. Ungurait and Thomas, W. Bohn. Mass Media VI: An Introduction to Modern Communication. New York: Longman, 1991

Jackson, Kathi. Steven Spielberg: A Biography. Westport: Greenwood Press, 2007

Jamilla, Nick. Sword Fighting in the Star Wars Universe: Historical Origins, Style and Philosophy. New York: McFarland, 2008

Kennedy, Matthew. Roadshow!: The Fall of Film Musicals in the 1960s. New York: Oxford University Press, 2014

Knapp, Laurence . Brian De Palma: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2003

Klevan, Andrew and Clayton, Alex (ed.). The Language and Style of Film Criticism. New York: Routledge, 2011

King, Noel, Howarth, Alexander and Elasaesser, Thomas. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004

Kramer, Peter. The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars. London: Wallflower press, 2005

Kline, Sally (ed.). George Lucas: Interviews. Jackson: University of Mississippi, 1999

King, Geoff. New Hollywood Cinema: An Introduction. New York: Taurus, 2007

Kouvaros, George. John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004

Kael, Pauline. Taking It All In. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984

Kelly, K, Mary. Martin Scorsese: A Journey. New York: Thunder's Mouth Press, 2004

Larke-Walsch, George, S. Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos. New York: McFarland, 2010

Lewis, John. The New American Cinema. Durham: Duke University Press, 1999

Lewis, John and Eric Smoodin. Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method. Durham: Duke University Press, 2007

Loshitzky, Yosefa. Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List. Bloomington, Indiana

University Press, 1997

Lindlof, Thomas. Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008

Lobrutto, Vincent. Martin Scorsese: a Biography. Westport: Praeger Publishers, 2008

Lyons, Charles. The New Censors: Movies and the Culture Wars. Philadelphia: Temple University Press, 1997

Lourdeaux, Lee. Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola and Scorsese. Philadelphia: Temple University Press, 1990

Lloyd, Ann and Robinson, David. Movies of the Seventies. London: Stackpole Books, 1984

Lebo, Harlan. The Godfather Legacy. New York: Fireside, 2005

Mintz, Steven and Roberts, Randy, W. Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film. Chichester: Blackwell Publishing, 2010

Monaco, James. How to Read a Film: Movies, Media and Beyond. Oxford: Oxford University Press, 2009

McBride, Joseph. Steven Spielberg: A Biography. Jackson: University Press of Mississippi, 2010,

Montalbano, Dave. The Adventures of Cinema Dave in the Florida Motion Picture World. New York: Xlibris, 2010

Middleton, Darren (ed.). Scandalizing Jesus: Kazantzakis's the Last Temptation of Christ Fifty Years On. New York: Continuum, 2005

Miliora, Maria. The Scorsese Psyche on Screen: Roots of Themes and Characters in the Films. New York: McFarland, 2004

Moore, Gene. Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook. New York: Oxford University Press, 2004

Neale, Stephen. The Classical Hollywood Reader. Abington: Routledge, 2012

Nelson, A, Thomas. Stanley Kubrick: Inside a Film Artist's Maze. Bloomington: Indiana University Press, 2000

Neupert, J, Richard. The End: Narration and Closure in the Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1995

Neale, Steve and Murray, Smith (ed.). Contemporary Hollywood Cinema. London: Routledge, 2000,

Ni Fhlainn, Sorcha (ed.). The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films. Jefferson: McFarland, 2010

Norwich, Grace. I Am #7: George Lucas. New York: Scolastic Inc, 2013

Powers, Tom. Steven Spielberg. Minneapolis: Lerner Publication Company, 2005

Palmer, J, William. The Films of the Nineties: The Decade of Spin. New York: Palgrave Macmillan, 2009

Pollock, Dale. Skywalking: The Life And Films of George Lucas. New York: Da Capo Press, 1999

Phillips, Gene. Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004

Phillips, Gene and Hill, R (ed.). Francis Ford Coppola: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2004

Quart, Leonard and Auster. Abert. American Film and Society Since 1945. Westport: Greenwood, 2002

Ryan, Michael and Douglas, Kellner. Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. New York: Midland Book, 1990

Rollins,C. Peter (ed.). The Columbia Companion to American History on Film. New York: Columbia University Press, 2003

Rausch, J, Andrew. The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro. London: Scarecrow Press, 2010

Riley, Robin. Film, Faith and Cultural Conflict: The Case of Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ. New York: Praeger, 2003

Schrecker, Ellen. The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents. New York, Palmagrave Macmillan, 2002

Stanfield, Peter. Krutnik, Frank. Neve, Brian. UN-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era. New York: Rutgers University press, 2007

Schatz, Thomas. Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, part 1. London: Routledge, 2004 Santas, C, Wilson, J, Colavito, M and Baker, D. The Encyclopedia of Epic Films. Maryland: Rowman and Littlefield, 2014

Santas, Constantine. The Epic in Film: From Myth to Blockbuster. London: Rowman & Littlefield Publishers, 2008

Schneider, J, Steven (ed.). New Hollywood Violence. Manchester: Manchester University Press, 2004 Sanello, F. Spielberg. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2002

Shields, John. George Lucas. New York: Infobase Learning, 2012,

Steen, Rob. Sports Journalism: A Multimedia Primer. New York, Routledge, 2008

Slotkin, Richard. Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. Norman: University of Oklahoma Press, 2000

Scorsese, Martin and Brunette, Peter (ed.). Martin Scorsese: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 1999

Sharrett, Christopher. Mythologies of Violence in Postmodern Media. Detroit: Wayne State University Press, 1999

Schrader, Paul. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berckley: University of California

Press, 1972

Stefano, De George. An Offer We Can't Refuse: The Mafia in the Mind of America. New York: Faber and Faber, 2006

Thompson, Kristin. Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique. Harvard: Harvard University Press, 1999

Thomson, David. The New Biographical Dictionary of Film. New York: Knopf, 2002

Taylor, Philip. Steven Spielberg: The Man, His Movies and Their Meaning. New York: Continuum, 1999

Tasker, Yvonne. Fifty Contemporary Filmmakers. London: Routledge, 2002

Vaughn, Stephen. Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1994

Wyatt, Justin. High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 1994

Welsh, James. Phillips, Gene and Hill, Rodney. The Francis Ford Coppola Encyclopedia. London: Scarecrow Press, 2010, p. 50

White, Dana. George Lucas: Biography. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2000

Wernblad, A. The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films. Jefferson: McFarland & Company, 2011

Клер Р. Размышления о киноискусстве. Москва, «Искусство», 1958

Голенпольский Т., Шестаков В. США: кинематограф 70-ых. Москва, “Знание”, 1978

Юрченко Е. Мужчина-миф: Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000

Юренев Р. Краткая история киноискусства. Москва, "Академия", 1997

პერიოდული პრესა

ჟურნალები:

Monogram. 1975, №6,

New York Magazine. 1986, №19

The Guardian.1998, September 13

Orange Coast Magazine. 1979, Oct, vol. 5, No. 10,

New York Times. 1987, May 21,

New York Magazine. 1999, Volume 32,

New York Magazine. 4 March, 1996

Film Comment. 1983, Nov, no. 11

Chicago Sun-Times. November 19, 1972

New York Times. 1975, March 30

Film Comment. 1976, March-April, no. 2

Los Angeles Magazine. 2001, September

New York Magazine. 1988, 22 August

Les inrockuptibles. 2009, # 727-736,

ინტერნეტ მასალები:

http://www.tc.umn.edu/~ryahnke/film/cinema4.htm

http://www.filmsite.org/60sintro.html

http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara

http://www.imdb.com/title/tt0018037/externalreviews?ref_=tt_ov_rt

http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-searchers-1956

http://www.rogerebert.com/reviews/bonnie-and-clyde-1967

http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=166

http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-raiders-of-the-lost-ark-1981

http://www.rogerebert.com/reviews/schindlers-list-1993

http://www.rogerebert.com/reviews/saving-private-ryan-1998

http://www.rogerebert.com/reviews/lincoln-2012

http://www.rogerebert.com/reviews/american-graffiti-1973

http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-50-minute-1997-george-lucas-docu-flying-solo-featuring-harrison-ford-mark-hamill-francis-ford-coppola-20130612

http://www.rogerebert.com/reviews/the-empire-strikes-back-1997

http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=398

http://weimarworld.blogspot.com/2010/06/starlog-project-starlog-120-july-1987.html

http://www.rogerebert.com/reviews/return-of-the-jedi-1983

http://www.nytimes.com/library/film/051999starwars-film-review.html

http://www.rogerebert.com/reviews/star-wars-episode-ii-attack-of-the-clones-2002

http://www.pastemagazine.com/articles/2010/03/the-fifty-best-living-directors.html

http://www.rogerebert.com/reviews/i-call-first--whos-that-knocking-at-my-door-1967

http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-mean-streets-1973

http://www.rogerebert.com/reviews/alice-doesnt-live-here-anymore-1974

http://www.rogerebert.com/reviews/the-color-of-money-1986

http://www.metacritic.com/movie/gangs-of-new-york/critic-reviews

http://www.metacritic.com/movie/gangs-of-new-york/critic-reviews

http://www.rogerebert.com/reviews/hugo-2011

http://www.flickfilosopher.com/2014/01/wolf-wall-street-review-legitimate-businessman.html

http://www.imdb.com/name/nm0000338/?ref_=nv_sr_2#director

http://homepages.sover.net/~ozus/youreabigboynow.htm

http://www.rogerebert.com/reviews/finians-rainbow-1968

http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-conversation-1974

http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-godfather-part-ii-1974

http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1929

http://www.rogerebert.com/reviews/finians-rainbow-1968

http://www.rogerebert.com/reviews/the-cotton-club-1984

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/peggysuegotmarriedpg13attanasio_a0ad5f.htm

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/newyorkstoriespghinson_a0a8de.htm

http://www.rogerebert.com/reviews/youth-without-youth-2007