

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო

004

რეფერატი

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური

ხარისხის მოსაპოვებლად

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

კინოხელოვნება

ვახტანგ კუნცევ-გაბაშვილი

დასავლეთ გერმანიის კინემატოგრაფიის აღორძინება 1945-1980 წლებში

სამეცნიერო ხელმძღვანელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ზვიად დოლიძე

სადისერტაციო ნაშრომის დაცვის თარიღი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის

ფაკულტეტი

კოდი

ავტორი - ვახტანგ კუნცევ-გაბაშვილი

ინდივიდუალური სადოქტორო პროგრამა

კინოხელოვნება

წარმოდგენილი შრომა მოიცავს გერმანული კინოს ომისშემდგომი პერიოდის სახელოვნებო ძიებების სპექტრს კინოში და განიხილავს მისი აქტუალობის საკითხს როგორც ისტორიისთვის, ასევე დღევანდელი კინოპროცესების წარმართვის თეორიულ კონტექსტში.

თემის არჩევანი განაპირობა ისტორიული რეალიების კიდევ ერთხელ განხილვის აუცილებლობამ კომპლექსურ სისტემაში, თანამედროვე სინამდვილის ასახვის ხერხებმა, რომლებიც საინტერესოა ისტორიასთან მიმართებაში.

კვლევის პროცესში, გამოყენებული იყო ვრცელი სპექტრის თეორიული მასალა, ნაშრომები, ისეთი მნიშვნელოვანი ავტორების წიგნები და წერილები, როგორებიც არიან: გ. არისტარკო, ბ. ბალაში, ა. ბაზენი, ი. ვაისფელდი, ე. ვეიცმანი, კ. რაზლოგოვი, ი. ლოტმანი, რ. იურენევი, გ. რიხტერი, ჟ. სადული, გერმანულ ენაზე გამოცემული კვლევები, ქართველ კინომცოდნეთა ნამუშევრები, კრებულები, ასევე ჟურნალები და ინტერნეტრესურსი.

თემის სტრუქტურა შემდეგნაირია: ის დაყოფილია სამ თავად, თან ერთვის შესავალი, დასკვნა, გამოყენებული ლიტერატურის სია, ფილმოგრაფია და შენიშვნები.

შესავალში განხილულია: მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდის დასავლეთგერმანული კინოს მხატვრული ნიშან-თავისებურებები, მისი ზოგადი მდგომარეობა.

გერმანული კინო კინემატოგრაფის ჩასახვის და პირველი ათწლეულების მანძილზე, მსოფლიო კინოს ავანგარდში, ხოლო მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ნანგრევებში მოექცა, ისევე როგორც თვით გერმანია - სოციალური ნიშნით და ისტორიის კატაკლიზმებით მოცული სახელმწიფო. გერმანია, ისევე როგორც მეორე მსოფლიო ომში ჩრთული სხვა ქვეყნები, ფაშიზმის დამარცხების მომდევნო ეტაპზე თანდათანობით გამოდიოდა ინდუსტრიული კრიზისიდან და პარალელურად განახლებულ პროცესებს ქმნიდა. შესაბამისად, ხელოვნებაში, კინემატოგრაფში, იკვეთება ახალი სახელები და ზოგადად თაობები.

განახლება, როგორც პროცესი, ახალი იდეოლოგიური და შემოქმედებითი პრინციპების დასაბამი - ესაა გატარებული კვლევის გზა, სადაც ცალკეულ ისტორიზმთან ერთად, აისახება ისეთი უპრეცედენტო ეკლექტიკური მოვლენა ხელოვნებაში, როგორცაა დასავლეთგერმანული ომისშემდგომი პერიოდის კინო.

კვლევა მოიცავს მონაკვეთს 1945-დან 1980 წლამდე, პერიოდს, სანამ ახალი გერმანული კინო აიღებს სათავეს, რაც ორმაგად საინტერესოა გაანალიზების თვალსაზრისით. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მეორე მსოფლიო ომის წინა პერიოდში, ნაციონალ-სოციალისტების „მძლავრი მანქანა“ სრულად დაეპატრონა გერმანიის კინოწარმოებას, რომელიც იძულებულს ხდიდა სტუდიებს, მხოლოდ იოლად აღსაქმელი, ე.წ. „გლამურული“, მოგვიანებით კი ფერადი ფილმები გადაეღოთ მათ მიერ შექმნილი მძიმე და ძალადობრივი, ნაცრისფერი რეალობის გადასაფარად. 30-ანი წლების მიწურულს კი, ხელისუფლებამ კინონდუსტრიის სადავეები ბოლომდე იგდო ხელთ. თუმცა ასეთ წნეხსაც ჰქონდა თავისი დადებითი მხარეები: ტოტალიტარული რეჟიმი არ იშურებდა სახსრებს ახალი ფილმების გადასაღებად და ეკრანებზე გასატანად. მეორე მსოფლიო ომის წინაპირობები ობიექტურად აისახებოდა ნებისმიერ სახელოვნებო პროცესზე და ამიტომაც, შრომაში გატარებული ისტორიული ექსკურსის ნაწილი აუცილებელია იმისათვის, რათა კიდევ ერთხელ გამოიკვეთოს მისი გავლენიანობის ძალა. მეორე მსოფლიო ომი ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და სისხლისმღვრელი კონფლიქტი იყო კაცობრიობის ისტორიაში.

კინო გერმანიაში თავის მძლავრ სახვით-ფორმისეულ და არანაკლებად მძლავრ თემატურ ფენომენს ამკვიდრებს. სწორედ ამიტომ, ცნობილი თეორეტიკოსის, ზიგფრიდ კრაკაუერის სახელიც და მისი კვლევებიც არაერთხელ იყო მიმართული ამ ვრცელი ეტაპის მიმართ. შეიძლება ვრცელის არა იმდენად ხანგრძლივობის თვალსაზრისით, რამდენადაც გავლენიანობის ხარისხის გათვალისწინებით. ერის და რასობრივი მტრის ილუზიის ძიებაში, კინომ დაკარგა თავისთავადობა, თუმცა შეიძინა კომპოზიციური უბრალოება და მთლიანად დაუმორჩილა კინემატოგრაფი უკვე სხვა მიმართულებით განვითარებად ტენდენციას. იდეოლოგიის კავშირს ისტორიკოსები ამ კუთხით განიხილავენ ხოლმე, მაგრამ იმისათვის რათა ეპოქის ანალიზი კინოში სრულფასოვნად გამოიყურებოდეს. თავის დროზე, ფაშიზმის სამსახურში მყოფი კინორეჟისურა და უფრო მარტივად რომ ითქვას, კინოდაკვეთის სისტემები, სამაგიეროდ სახელოვნებო ილუზიის რესურსებს ფლობდნენ და შესრულების საკმაოდ მაღალ ხარისხს ავლენდნენ. იმდენად მკვეთრად გაემიჯნა ერთმანეთს გერმანული ექსპრესიონიზმისა და მეორეს მხრივ, იდეოლოგიური გერმანული ფაშისტური კინოს ტენდენციები რომ განხილვისას, მათი ერთგვაროვნული წარმოშობის შესახებ ეჭვიც კი არ იბადება. სამაგიეროდ გავლენიანობის და პერიოდების გადაკვეთის გზები კვლავ კადრის, კომპოზიციის წყობაში შეიძლება ვეძიოთ უკვე მას შემდეგ, რაც ომისშემდგომი გერმანული კინო თავისუფლდება ნაკარნახევი თემატური კლიშესაგან.

შემდეგ ისტორიულ ეტაპებზე, მაგალითად 1945 წლის დასაწყისიდან, ეკონომიკური სიდუხჭირე განაპირობებდა გერმანული კინემატოგრაფის უფრო ეფექტურ განვითარებას, ვიდრე წინა წლებში. იქნებ, აქედან აიღო სათავე ფსიქოლოგიზმისკენ სწრაფვამ, რომელიც გვიანდელ თაობაში ფოლკერ შლიონდორფის კინოსახეებით აზროვნებაში იგრძნობა. ჰიტლერამდელი გერმანული კინოს ტრადიციაში თუ შევადარებთ, ამგვარი სახეებით აზროვნების პრინციპი საერთოდ არ შეინიშნება. ზიგფრიდ კრაკაუერისა და ტოტალიტარული კინოს შესახებ დისკუსიებში მონაწილე მკვლევართა აზრის სხვადასხვაობაში, აშკარად იკვთება ეპოქისადმი მორჩილების საერთო მოთხოვნის შედეგები: ტოტალიტარული კინო ისედაც ყალბი აზროვნების, სინამდვილის ყალბი გვერდითი ანალოგის შექმნას ემსახურება, აქედან გამომდინარე, მოთხოვნა მისი ფორმისეული ოსტატობით ძერწვის შესახებ, ყველა ამგვარ რეჟიმში კანონზომიერი მოვლენაა და თუ გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა რომელიმე ეტაპზე თავისი არსებობისა, დაამტკიცა კომპოზიციური ფორმის მიმართ გერმანული კინოს განსაკუთრებული დამოკიდებულება, შეიძლება დავასკვნათ, რომ იდეოლოგიური აგრესიული წყვეტის მიუხედავად, პირობითობის ეს ტრადიცია საკუთარ გამოძახილს ჰპოვებს და მოიძიებს იქ, სადაც გზას პოულობს – ომისშემდგომი ეტაპის შემდეგი ათწლეულების კინემატოგრაფში.

პირველი თავი, სახელწოდებით „ გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის კომერციული კინო“ **ეთმოზა:** გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ომისშემდგომ პერიოდს და კონკრეტულად კომერციულ კინოს. მისი სახელწოდებაა: „გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის კომერციული კინო“. თავის დროზე, გერმანიის კაპიტულაციამ და მასობრივი დამნაშავეობის ურთულესმა კომპლექსმა დიდი დეპრესიის ახალი ეტაპი შვა. კინემატოგრაფი ყოველთვის აღიქვამს ნებისმიერ ცვლილებას და განავითარებს მას სასიკეთო, ან საპირისპირო მიმართულებით. დაახლოებით ორი ათწლეული დასჭირდა თაობათა ცვლის ჩვეულ პროცესს, რომელსაც გერმანულ კინოში შედარებითი აზრობრივი თავისუფლების ტენდენცია უნდა მოეტანა. ფორმამ და თემამ მთლიანობაში, უპასუხა იმ რთულ ძიებებს რაც ორივე მიმართულებით განავითარეს რეჟისორებმა და აღმოსავლეთ გერმანიის ტერიტორიაზე აღმოცენებულმა კინემატოგრაფიულმა ძალამ, რომლის მიზნებშიც არ შედიოდა განსხვავებული სტილის მიზანმიმართული დამკვიდრება. ამ რეჟისორთა ძიებებში პიროვნებასთან, ეპოქის თანხვედრის უმძიმესი პრობლემა გამოიკვეთა და ეს პროცესი საკმაოდ არატრადიციული მიმართულებით განვითარებად პერსონაჟებში, არალავირებადი გმირის მთავარ ცენტრალურ ფიგურად ქცევის პროცესში გამოიკვეთა. ეს ერთგვარი პირობითი ეტაპია

გერმანული კინოს ფსიქოლოგიზმის ძიებაში. ადვილად შეიძლება ამ საკითხის განზოგადება, თუ მხატვრული განსაზღვრებები იოლად, ეპოქების მიერ ნაკარნახევი პრობლემებით დასახელდება: პირველი - მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის დეპრესია და ნიჰილისტური საწყისები გერმანული კინოს ექსპრესიონიზმამდე და ექსპრესიონიზმის შემდეგ.

მეორე - მსოფლიო ომის წინა პერიოდის და ფაშიზმის მიერ რასობრივ კომპლექსად ქცეული იდეოლოგიური ტოტალიტარული კინოს თემა. გმირისა და სივრცის იდეალიზაციის პროცესი.

ომის შემდგომი პერიოდის თემატური კრიზისი. ფსიქო-სოციალური კომპლექსი, მიმართული პერსონიფიცირებისკენ.

მესამე - ზოგადი ძიებების ხანა და თაობათა ცვლა XX საუკუნის 50-ანი წლებიდან, გრადაციული ეტაპების ჩათვლით.

1945 წლის მაისიდან დაიწყო ახალი ეტაპი გერმანელი ხალხის ისტორიაში, კულტურაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. გერმანიის სოციალურმა პირობებმა შედარებით ნელა, მაგრამ დღითიდღე დაიწყო აღმასვლა, რაც კინემატოგრაფზეც აისახა. ინტენსიურად, თუმცა კი რთულად მიმდინარეობდა ქვეყნის კულტურული აღორძინების პროცესი. მეოცე საუკუნის 40-50-ან წლებში, მაინც არსებობდა და ფუნქციონირებდა რამდენიმე მსხვილი კინოკომპანია, რომლებმაც წააღვეს ქვეყნის კინობაზარი მეორეხარისხოვანი კომედიებით, სასიყვარულო დრამებით და სათავგადასავლო სურათებით. მონოპოლიური კაპიტალის დამფუძნებლები ოცნებობდნენ მხოლოდ ერთზე – მძლავრი მონოპოლისტური კინოწარმოების რესტავრაციაზე, როგორც იყო ომამდე ცნობილი სტუდია „უფა“.

კომერციული კინოს წარმოება უპირობო მოთხოვნად უნდა ქცეულიყო ომის შემდგომი პერიოდის კინოში, ვინაიდან ისტორიულ ფონზე, რომელიც გერმანიაში ყოველთვის განსაზღვრავდა სახელოვნებო პროცესებსაც, საჭირო გახდა სანახაობის დომინანტის წარმოჩენა. XX საუკუნის 50-60-ან წლებში, ანტიფაშისტური და ანტიდეოლოგიური თემატიკა იკვეთება კურტ ჰოფმანის ფილმში „ჩვენ ვუნდერკინდები ვართ“, ასევე რეჟისორ ვოლფგანგ შტაუდტეს ფილმებში „ბაზრობა“ (1960) და „მამაკაცური კომპანია“ (1964). ახალი ადამიანის სისუსტეებზე მსჯელობა გერმანული კინოს ტენდენციური თავისებურება გახდა. ომის ისტორიულ-ფსიქოლოგიური კავშირი საზოგადოების და ინდივიდის თავისებურებებთან, კინოენის სრული ცვლილების საფეხურს ქმნიდა. ამ პროცესის ერთ-ერთი მამოძრავებელი ფიგურა იყო ალექსანდრე კლიუგე, რომელმაც 1966 წელს გადაიღო

„გამოთხოვება წარსულთან“, 1971 წელს, „ვილი ტობლერი და მეექვსე ფლოტის დაღუპვა“, ხოლო 1975 წელს „ძლიერი ფერდინანდი“. ყოველი ამ ნამუშევართაგანი აზრობრივად და მხატვრულად იმეორებს და განავითარებს გამოსახულებისთვის დამახასიათებელ ასპექტიზმს - იმას, რაც გერმანულმა კინომ შეიძლება ითქვას, მემკვიდრეობით მიიღო ზოგადი სახელოვნებო აზროვნების სტილიდან.

50-ანი წლებიდან მოყოლებული, განვითარდა ე.წ. კომერციული ცენზურაც. სავსებით პრიმიტიული შინაარსის ფილმების სიჭარბემ კინოს წინსვლა შეაჩერა. მიუხედავად ძველი დიდებისა, 50-ანი წლების დასაწყისში, გერმანიამ სტილის განვითარების რეგრესივ გამოავლინა კინოფორმასთან მიმართებაში. გერმანულმა კომერციულმა კინომ განსაკუთრებული ინტერესები მიმართა საპროდიუსერო საქმიანობისადმი, რაც არ წარმოადგენდა ადვილ მისიას. ეს პროცესი ერთმანეთთან შეუთანხმებლად წარიმართა. პროდიუსერმა გერდ ოსვალდმა, ელია კაზანის „თოკზე მოსიარულეს“ გადაღებებს უხელმძღვანელა 1953 წელს. სწორედ მან გადაიტანა გერმანულ ნიადაგზე ტრადიციული ამერიკული სიუჟეტი ახალგაზრდული დამნაშავეობის შესახებ ფილმში „დღე, როდესაც წვიმა წამოვიდა“. კინოწარმოება, როგორც ცნობილია რემეიკების და ეკრანიზაციის ხარჯზეც ზრდის საკუთარ პროდუქტიულობას და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკის კინო ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენდა. ეკრანზე 1945-დან 1960 წლამდე გამოჩნდა ცნობილი სიუჟეტების და ეკრანიზაციების მთელი რიგი: „ეს იყო მხოლოდ ერთხელ“, თომას მანის მოთხრობების ეკრანული ვერსიები...

მხატვრული ტენდენციების და გავლენების საკუთარ თავზე ასახვა კომერციულმა კინომ ვერ შეძლო, ამიტომაც იძულებული გახდა ძირითადი აქცენტი ისეთ ფილმებზე გადაეტანა, როგორც იყო მაგალითად ბენგარდ ვიკისის „ხიდები“. გერმანული კინოს ისტორია სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ამ პერიოდში წარმოებითი კომერციული კინოს და გაქირავებაში მონაწილე ფილმების დიდი ნაწილი საოპერეტო კომედიები და ექიმთა კეთილშობილ მისიაზე, ან საიყვარულო სამკუთხედებზე შექმნილ თემებს განავითარებდა. ომისშემდგომ გერმანიაში კი კინოსტუდიებს მთელ ტერიტორიაზე და განსაკუთრებით უკვე ფედერაციულ რესპუბლიკად ფორმირებულ გერმანიაში, აღარ ჰქონდათ საშუალება წლის განმავლობაში ორასი-სამასი კომერციული ფილმი ეწარმოებინათ. თავისი კაპიტალდაბანდებებით გერმანია კინოს აუტსაიდერთა სიაში აღმოჩნდა 1949 წელს, სამაგიეროდ პირველ ადგილს იკავებდა მაყურებლის გაზრდილი ინტერესის ფონზე. შინაგან ბაზარზე მოთხოვნილებები იზრდებოდა და იცვლებოდა. გერმანელი კინომწარმოებლები 1949 წლიდან ორ ჯგუფად გაიყვნენ: სანახაობაზე ორიენტირებულები და მარტივ, ყოფით თემებზე

ორიენტირებულები. 1948-1958 წლებში, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის სტუდიური მუშაობის შედეგად, კინოში დაახლოებით 200-მდე მხატვრული ფილმი იყო შექმნილი, მხოლოდ სალაროს ინტერესების გათვალისწინებით და მათი რეჟისორების გვარები არაფერს ეუბნებოდა მაყურებელს, მხატვრული სიღრმის მხრივ. სამაგიეროდ, იტალიის თუ ინგლისის ოჯახური ცხოვრების სურათები ყოფით დრამამდე დადიოდა და აინტერესებდა გადაღლილ სოციალურ ეკრანებზე დაუსრულებლად გამოდიოდა ნაკლებად ეკლექტური სამსახიობო ნამუშევრის მაგალითები, სამაგიეროდ მომრავლდა სერიული განმეორებები: „სიკვდილის უარყოფა“, „კონვერტი“, „მის გარეშე“ – 1951 წელი, ფრანც ჰელი, „მოგზაურობა იტალიაში“, „შურისძიება“ – 1952 წელი ანეტ ლინკი, „მილიონი ცაში“ – 1953 წელი მაიერ კლაასი. სათავგადასავლო-ისტორიული ჟანრობრივი ხაზის გააქტიურებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ძლიერი გმირის დომინანტი - არ აქვს მნიშვნელობა რამდენად იმეორებდა ამგვარი პერსონაჟი გასული წლების მითოლოგიურ ნიშნებს, მთავარია რომ მისი უძლეველობა უნდა გამოკვეთილიყო რომელიმე ასპექტში. ამიტომ, ანტიჰუმანურობა გერმანული კომერციული კინოსთვის თითქმის აკრძალულ მოტივად გადაიქცა. ისევ გამოჩნდა კომერციული კინოს გაფორმების, მხატვრული ნიუანსი - ადრე არსებული სუპრემაციზმის და კუბიზმის გავლენა დეტალების მხატვრულ გადაწყვეტაში.

გერმანულმა კინომ დაამკვიდრა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მიმართულების მიერ შექმნილი ილუზია - ექსპონირებული პირობითობა კომერციულ სანახაობაში მძიმე, მაგრამ უკიდურესად ფილოსოფიურ რეალიაში.

გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის კინო თავისი რიტმული წყობით, წარმოადგენდა მხატვრულ მასალას. ამისთვის არ ითვალისწინებდა არავითარ ყოფილ იდეოლოგიურ კანონზომიერებებს და მისი, როგორც წარმოების და როგორც საავტორო კინოს ქვეყნის ორიენტაცია მიმართული იყო არა უბრალოდ განახლებული, არამედ სრულიად ახალი ფორმების აღმოჩენაზე. ეს გამორიცხავდა უკვე არსებულის მიხედვით მუშაობას. საავტორო სუბიექტივიზმი დადებითი ცნება გახდა და არა მოცემული, შემოქმედში არსებული რეალობა იქცა საწყის წერტილად.

გერმანული კინოს განვითარების პროცესი ქვეტექსტურად დაუკავშირდა სოციო-პოლიტიკურ მოვლენებს ზოგადად ქვეყანაშიც და მის ფარგლებს გარეთაც.

არსებობდა უამრავი წინაპირობა ფსიქოლოგიზმში, რომელიც გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის არაფორმირებული იდეოლოგიის მქონე შემოქმედებით რესურსს გააჩნდა, ხოლო ისევ

და ისევ, გერმანელი კინემატოგრაფისტებისათვის სწორედ კინო, მისი მხატვრული საშუალებები და აზროვნების ფართო დიაპაზონი გახდა ცნობიერების განმსაზღვრელი პიროვნების და საზოგადოების თემის განვითარების საკითხში.

ამგვარად, შრომის პირველი თავი განიხილავს როგორც საერთო პროცესს, ასევე მის საავტორო ინდივიდუალიზმს და პოსტომის გერმანული კინოს ძირითად რეალიებს, აქვეა გაანალიზებული სამსახიობო მუშაობის ძირითადი სიახლეები ამ პერიოდში და შედარებით გვიანდელი მსახიობების მოღვაწეობის შედეგები: ჰანა შიგულა, ბრუნო განცი, კლასუ კინსკი, მარიო ადორფი.

მეორე თავში, სახელწოდებით „დასავლეთ გერმანული კინოს თემატური თავისებურებანი“, გაანალიზებულია, დასავლეთგერმანული კინოს თემატური თავისებურებანი რომელიც რიტმული წყობით წარმოადგენდა მხატვრულ მასალას. ამისთვის ითვალისწინებდა ბუნებრივ თხრობით კანონზომიერებებს, ორიენტაცია მიმართული იყო არა განახლებული, არამედ სრულიად ახალი ფორმების აღმოჩენაზე. ეს გამორიცხავდა უკვე არსებულის მიხედვით მუშაობას დადებითი ცნება გახდა ფსევდორეალიზმი და არა მოცემული რეალობა. შემოქმედში არსებული რეალობა იქცა საწყის წერტილად.

დაიკარგა ტოტალიტარიზმზე ღია მინიშნებების აუცილებლობა და არა მხოლოდ დაიკარგა, არამედ არასასურველ მოვლენად იქცა.

საინტერესოა, რა პროცესები მართავდა პოსტფაშისტურ კინოს თუნდაც დასავლეთ გერმანიის კომერციულ კინოსთან მიმართებაში, მასთან დაკავშირებით და იმის გათვალისწინებით, რომ ალტერნატიული აზროვნება სწორედ აქედან იღებდა სათავეს.

გერმანული კომერციული კინოს განვითარების წახნაგები მტკიცედ დაუკავშირდა სოციო-პოლიტიკურ მოვლენებს ზოგადად ქვეყანაშიც და მის ფარგლებს გარეთაც.

არ დასახელებულა არც ერთი კონკრეტული ნიშანი, რომლის მიხედვითაც „სალაროს“, ანუ კომერციული კინოს მოთხოვნილებები განისაზღვრებოდა რომელიმე მხატვრული კატეგორიით: მოთხოვნადი თემით, მოთხოვნადი გმირით, ან სხვა შტამპისა და ზოგადი ინტერესის გამომხატველი თავისებურებით, მაგრამ ეს დაუწერელი წარმოებითი კლიშე მაინც ინარჩუნებდა თავისთავადობას ისეთ რთულ ეპოქაში, როგორც ომის შემდგომი პერიოდის ფედერაციული რესპუბლიკის კომერციული კინოს განვითარების პროცესი იყო.

ამ თაობის გერმანელი კინემატოგრაფისტებისათვის სწორედ კინო გახდა უძლიერესი ემოციური და ცვალებადი ხასიათის გამოხატვის ასპარეზი. ყოველივე ეს, ცვლიდა თაობის

ცნობიერებას. გერმანულ კომერციულ კინოს შექმნა ყოფილიყო ბოლომდე ნატურალისტური, როგორც თავად რეჟისორები თვლიდნენ, შექმნა ყოფილიყო პოლიტიზირებული და ასევე ბანალური და ტრივიალურიც.

გფრ–ში, კომერციულ კინოში განსაკუთრებით, არ არსებობდა ვარსკვლავთა ის სისტემა, რომელიც მთელი მსოფლიოს მასშტაბით იყო გამოცდილი დასავლური კინოს წარმოებისთვის. მით უმეტეს, ამ ქვეყნის კინოსამსამსახიობო ტრადიციისთვის უცხო იყო ამერიკული გამოცდილება გმირების იმიჯის შესაქმნელად, ან რომელიმე მიღებული ამპლუის დასამკვიდრებლად. არ არსებობდა დაუსრულებელი და ხმაურიანი სარეკლამო პროცესი, რომელიც ასე დაამსგავსებდა მსოფლიო კომერციული კინოს პრაქტიკას გერმანულს: მით უმეტეს, რომ ორად გახლეჩილი ქვეყნის დასავლეთ ნაწილში, თითქოსდა შესაძლებელი იყო ამგვარი პროცესების კომერციულ მხატვრულ ჭრილში გადატანა.

და მაინც, პროფესიული პრესტიჟი, რომელიც ფედერაციული რესპუბლიკის კინოს ახასიათებდა, საკმაოდ მაღალი ისინი ამავე ნიშნით, არასოდეს ამბობდნენ უარს არაპროფესიონალი სამსახიობო მონაცემის გამოყენებაზეც.

პირველი, რაც ამ პლუადასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, ეს მხატვრული სახის შტამპისაგან ჩამოცილების და მისი დრამატიზირების მცდელობაა. ყველაზე მძაფრი განცდა ამ ტენდენციისა, ჰანა შიგულას თაობას გააჩნდა – სრულიად ახალგაზრდა მსახიობს, რომელიც ომის პერიოდშია დაბადებული – 1944 წელს და ამ ფაქტს თავისი დატვირთვა აქვს, იმ ცნობიერების აღსაქმელად, რომელიც მთლიანად ხსენებულ თაობას გააჩნდა.

კომერციული კინოს სხვადასხვაობის პერიოდი, 50-60-ანი წლები ჰანა შიგულას სამსახიობო თაობამ შედარებით ნაკლებ პროდუქტიულ ჭრილში გადაიტანა – უპირველეს ყოვლისა ახალგაზრდა ასაკის გამო და შემდეგ იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ მოხდა ბუნებრივი თემატური გადანაცვლებები – ისტორიულ და დასავლეთის ველური სამყაროს ამსახველ თემებზე, მელოდრამებზე, კომედიურ ფილმებზე. მოგვიანებით შიგულა ნაკლებად მნიშვნელოვანი როლებით ამახსოვრდება მაყურებელს. ფილმში „ოთხი სეზონის გამყიდველი“ (1971), ფასბინდერის ადრეული პერიოდის ერთ-ერთ საუკეთესო კინოსურათში, ჰანა შიგულამ სრულიად უმნიშვნელო როლი შეასრულა – მთავარი გმირის, ჰანს ეპის და განასახიერა.

ანგელა ვინკლერისა და ჰანა შიგულასთან ერთად, იგივე ეპოქის კინომსახიობები – ბრუნო განცი, მარიო ადორფი და კლაუს კინსკიც ქმნიან ახალი ფედერაციული რესპუბლიკის კინოსახეს, სადაც რთულდება და მხატვრულად ფართოვდება პერსონაჟის სახასიათო თვისებების დიაპაზონი, გარეგნული ნიშნების ერთობლიობა და აქედან გამომდინარე, ყველა პერსონაჟი ხასიათდება ეპოქისა და გერმანიისთვის, ასევე ზოგადად საზოგადოებისათვის აუცილებელი ქცევის მოტივაციით.

იგივე თაობის გვიანდელი სამსახიობო სკოლის წარმომადგენლების, მარიო ადორფისა და კლაუს კინსკის შესახებ, ახალი თაობის კინოს საწყისებამდე დიდი ინფორმაცია არ არსებობს, ვინაიდან მათი შემოქმედებითი გზა კინოში გვიან იღებს სათავეს, თუმცა მიუხედავად ამისა, 50-60-იანი წლების გერმანული კინოს სამსახიობო გამოცდილების გადაფასება, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, სწორედ ამ სამსახიობო გალერეის წარმომადგენელთა მეშვეობით ხდებოდა რთულ და საინტერესო პერიოდში, როდესაც მითი ტოტალიტარული კინოს შესახებ გერმანიაში სრულიად დაინგრა, შენარჩუნდა მხოლოდ მისი არსებობის და მაყურებელზე მისი მასობრივი ზემოქმედების ფაქტობრივი მონაცემები, მაგრამ არა თავად კინემატოგრაფიული სახვითობის მანერა ან მეთოდი.

გერმანულ კინოს ისტორიულად არაერთხელ ჰქონდა მცდელობა, ამერიკული კინოს ტრადიციაში გააზრებული მძაფრსიუჟეტური ფილმების ინტერპრეტირებისთვის დაედო სათავე. ეს მცდელობა, როგორც ისტორია მოწმობს, ყოველ ჯერზე ახალ და ახალ ნიუანსებს ავლენდა მაყურებლის სურვილებში, მაგრამ დამახასიათებელი და ბუნებრივი გერმანული კინოაზრისთვის, მაინც არასდროს არ ყოფილა, იქიდან გამომდინარე, რომ ეროვნულობის ნიშანი გერმანულ კინოში სხვა რეალიებით: ფსიქოლოგიზმით, დრამატიზმით, სახვითი გავლენებით და კონცეპტუალიზმით განისაზღვრებოდა, იმ პერიოდების გამოკლებით, როდესაც ტოტალიტარიზმმა შთანთქა მხატვრული პროცესები ხელოვნებაში.

როდესაც ომის შემდგომი პერიოდის ფსიქოლოგიზმზე ვამახვილებთ ყურადღებას სახელოვნებო პროცესების თვალსაზრისით, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო მიგნებად და დრამატულ, თითქმის ტრაგიკულ სახეობრივ აღმოჩენად უნდა ჩაითვალოს მსახიობი კლაუს კინსკი, რომლის საწყისიც კინოში სწორედ ამ პერიოდს დაემთხვა, ხოლო მის მიერ შექმნილი სახეები და პერსონაჟთა თვისებები

გერმანული მითის თხრობით სტრუქტურას უახლოვდება კლაუს კინსკის განსაკუთრებული გარეგნული და შინაგანი რესურსის საფუძველზე.

პრობლემა, რომელიც ომის შემდგომი გერმანიის 40-50-ან წლებში დადგა კინორეჟისურაში, საკმაოდ რთული იყო თავისი შინაარსით: ადამიანის პიროვნულობის ზრდის პრობლემა თავის აქტუალურ ასახვას ვერ ჰპოვებდა იქამდე, სანამ ჩამოთვლილ ფილმებსა და გმირებში არ მოხდა ამ თემის აკუმულირება.

ფილმებს სხვადასხვა რეჟისორი იღებდა, სხვადასხვა ლიტერატურულ წყაროზე დაყრდნობით, მაგრამ ქრონიკისა და წარსულის უსიტყვო იგნორირებით. ეს პროცესი დასავლეთ გერმანიაში დიდხანს გაგრძელდა და კიდევ ერთი მახასიათებელი გახდა ომის შემდგომი პერიოდის კინემატოგრაფისთვის. თავისთავად ჩნდებოდა მცირედი, მაგრამ ბუნებრივი ანალოგიებიც. ყოველი ამ ფილმთაგანი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოებია, თუმცა ემსგავსებოდა კიდევ ერთმანეთს სიუჟეტისა და ფორმის თვალსაზრისით. ეს პროცესი არა მხოლოდ სოციალური აზროვნების მოთხოვნებმა განაპირობეს, არამედ იმ პერიოდში გაბატონებულმა მენტალურმა აზროვნებამაც.

შრომაში განხილული და მაგალითად მოყვანილი ტენდენციები არ ყოფილა გამოკვეთილად იზოლირებული დასავლეთ-ევროპის კინოს ზოგადი პროცესებისაგან. თუ მასშტაბურად განვიხილავთ ყოველივე ამას, დაიბადება ბუნებრივი მოსაზრება – საერთოდ, მსოფლიო მასშტაბის რყევებმა არა მხოლოდ გერმანელი ერის ცნობიერებაზე იქონია გავლენა. მისი შედეგები მთლიანად მსოფლიოს დასავლეთ ევროპის ნაწილისათვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი მდგომარეობაა, რომელიც პირველ რიგში პრობლემების დაუძლეველობის, კომპლექსების მასობრივი დანერგვის შედეგად იწყება. თუმცა, ვერ ვიტყვით რომ ყოველივე ამას მხოლოდ ნეგატიური საფუძველი, ან ნეგატიური შედეგები გააჩნია.

არსებობს სახელოვნებო პროცესების წარმმართველი გარკვეული კანონზომიერებანი, რომელთა წინაპირობაც და მოცემულობაც უმძიმესია თავისი ანტიჰუმანურობიდან და ანტიპოლიტიზმიდან გამომდინარე, სამაგიეროდ აღმავლობის პროცესებს ბადებს მოგვიანებით ან პარალელურ დროში, ვინაიდან ბუნებრივად იზრდება წინააღმდეგობის ძალა. დამარცხებული გერმანიის რეალობაში, ეს კიდევ უფრო რთულ გააზრებას ექვემდებარება.

საბოლოოდ, გერმანიის ყოფილი ფედერაციული რესპუბლიკის ტერიტორიაზე, ომის შემდგომმა პერიოდმა საკმაოდ საინტერესო და არაერთსახოვანი პროცესები წარმოშვა კინემატოგრაფში.

გერმანული კინო უპირობო გამაერთიანებელი მხატვრულ-სტილური ჟანრობრივი სინთეზის წინა პერიოდს ქმნიდა, რაც უკვე 70-ანი წლების ბოლოს, ახალ რეალობას, ახალ კონცეფციას შეერწყა. საავტორო სუბიექტივიზმი დადებითი ცნება გახდა და არა მოცემული, შემოქმედში არსებული რეალობა იქცა საწყის წერტილად. გერმანული კინოს განვითარების პროცესი ქვეტექსტურად დაუკავშირდა სოციო-პოლიტიკურ მოვლენებს ზოგადად ქვეყანაშიც და მის ფარგლებს გარეთაც.

დასავლეთ გერმანული კომერციული კინოს პროცესი, თავისი მრავალმხრივობითა და ასპექტივით, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პროცესი იყო ევროპის ტერიტორიაზე, რომლის განვითარებამაც და ახალ სტადიაში გადაზრდამ წარმოაჩინა ევროპის კინოში მიმდინარე პროცესების დიდი ნაწილი და დამოკიდებულება საზოგადოებრივ ცნობიერებასთან, ასევე შესაძლებლობათა ზღვარი, რომელიც ომის შემდგომი პერიოდის კინემატოგრაფში იგრძნობოდა.

რეჟისორებმა, რომლებიც მუშაობდნენ და ქმნიდნენ, არაერთგზის სცადეს, მრავალმხრივი ჟანრობრივი სისტემით გაემდიდრებინათ გერმანული ომის შემდგომი პერიოდის კინემატოგრაფი. ეს რეჟისორები, გერმანული ომის შემდგომი პერიოდის კინემატოგრაფის სახეს ქმნიდნენ და ეს პროცესი რთულად, მაგრამ მაინც მრავალმხრივი მიმართულებით ვითარდებოდა.

პრესის რეზონანსი, მაცურებლის აზრი და პროფესიონალთა შეფასებები, კიდევ ერთხელ ამტკიცებდა აზრს იმის შესახებ, რომ ომის შემდგომი დასავლეთ გერმანიის ტერიტორიაზე საზოგადოების ინტერესების და ფსიქოლოგიური განწყობის მოთხოვნებს, რეჟისორები 1948– დან 1958 წლამდე უფრო პასიურად და შემდეგ უფრო აქტიურად ეცნობოდნენ, უფრო თამამად ცდილობდნენ ქრონიკის და დოკუმენტური ფილმების შექმნას, მაგრამ ამ გზით, ობიექტურობის შენარჩუნება თითქმის შეუძლებელი გახდა. როგორც ჩანს, მემკვიდრეობამ გერმანულ კინოში უფრო დიდი როლი ითამაშა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს.

კომერციული კინოს მოთხოვნები თავის ფუნქციას ასრულებდა, ხოლო სახელოვნებო პროცესი თავისთვის აუცილებელ გარდაქმნებს ითხოვდა. გერმანული კინო რთულად ეგუებოდა მასის და არა ცალკეული ადამიანის, არა მთავარი გმირის, წინა ხედზე წამოწევას, თავისი მხატვრული ქმედების თვალსაზრისით. ორად გაყოფილი ერის ცნობიერებამ, უამრავი ახალი ნეგატიური, საზოგადოებრივი მოთხოვნილება წარმოშვა.

გენდერული თანასწორობის მოტივი არც მანამდე და არც 40-50-იან წლებში და არც მას შემდეგ არ ყოფილა უყურადღებოდ დატოვებული გერმანელი ავტორების მიერ, მაგრამ ის ძალზე ზუსტად და დროულად გახდა გერმანელი მაყურებლისთვის დაინტერესების საგანი, ვინაიდან ისტორიულ კანონზომიერებას ასახავდა და გერმანელი ერის ცნობიერებაში დაგროვილ საკითხებზე შეძლებისდაგვარად მსუბუქად და დინამიურად ამახვილებდა ყურადღებას.

გერმანული კინოს ისტორიაში გაჩნდა ჟანრობრივი და თხრობითი სისტემის სინთეზი – მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი და რთულად ინტერპრეტირებული. ეს ისტორიულ-ბიოგრაფიული ხასიათის თხრობაა, რომელსაც საფუძვლად დასავლეთ გერმანიის კინოს ოსტატების ლიტერატურასთან დამოკიდებულებაც განაპირობებს. გერმანული კინო არასდროს ერიდებოდა ლიტერატურული ნაწარმოებების აქტიურ ეკრანიზირებას. ამგვარად, 40-იან წლების მიწურულს, ერთი მეორის მიყოლებით გამოდიოდა ეკრანებზე, ერის ენგელის „ნუტრიას ქურქი“, გერჰარდ ჰაუპტმანის ამავე სახელწოდების დრამის მიხედვით, რომელსაც ფ. მერინგმა „გერმანულ სცენაზე არსებული ვერცხლის სხივი“ უწოდა“, ასევე რეჟისორ გეორგ ვილდჰაგენის ფილმები: „ფიგაროს ქორწინება“, ზომარშეს ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით და შექსპირის მიხედვით გადაღებული „უინძორელი ეშმაკუნები“.

დასავლეთგერმანული კინო უბრუნდებოდა ფაშიზმის თემას, მაგრამ უფრო შესამჩნევად, მასში ჟღერდა საზოგადოების ცნობიერებაში არსებული პრობლემების საკითხი და არა ის, რასაც უბრალოდ დიქტატურის და ომის ტრაგედიის შედეგი შეიძლება ეწოდოს. ნებისმიერი მოვლენა პირდაპირ აისახებოდა გმირების ცხოვრებაზე, ახლობლებზე და მოაზროვნე მაყურებელიც იცვლიდა პასიურ პოზიციას.

შედეგად ჩანს, რომ გერმანული კინოს ნაწილი, მომდევნო ეტაპზეც, ამ რთულ გზაზეც ახერხებდა მრავალჟანრობრივი სისტემის და ფორმების განვითარებას, რეალიზმის გავლენის

მინიმალურად შენარჩუნებას, უამრავი რესურსის გამოყენებას კინოსამსახიობო ოსტატობის თვალსაზრისით და კინოს სინთეზური ბუნების შენარჩუნებას.

გამოიკვეთა იმ რეჟისორების წამყვანი ნაწილი, ვინც ომის შემდგომი პერიოდის გერმანულ კინოზე არ ფიქრობდა ერთფეროვანი ჟანრობრივი სისტემის მიმართულებით: კონრად ვოლფი, ფრანკ ბაიერი, მსახიობები: მანფრედ კრუგი, არმინ მიულერ-შტალი, კატარინა ტალბახი, ანგელიკა დომრიოზე, ერნსტ ბუში, ფრიც დიცი და სხვები. პროცესი რთულად, მაგრამ მაინც მრავალმხრივი მიმართულებით ვითარდებოდა. კინოს წარმოების ბაზებმა სხვა ფუნქციებიც აითვისეს და მათი მთავარი დანიშნულება, მრავალჟანრობრივი კინოწარმოება გახდა. მხატვრული აზრის სხვადასხვაობა არ წარმოადგენდა ისეთ მძიმე სადავო საკითხს, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება რომ მოგვეჩვენოს.

თხრობითი ქვეტექსტებით აღსავსე ფილმების საფუძველზე დაწყებული ანალიზი გვიჩვენებს იმას, რომ გერმანული კინოს ოსტატები (არა ის ნაწილი, ვინც თეატრში იწყებდა და აგრძელებდა მოღვაწეობას), თავადაც ერგებოდნენ ეკრანზე გმირის წარმოჩენის ერთგვარ მშვიდ, მონოტონურ მანერას.

50-60-ანი წლების გერმანულ კინოში, მის თემატიკაში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა ე. წ. „რომანტიკული კინოს“ ტრადიციები, მაგრამ ამ ტენდენციამაც ახალი შეფერილობა მიიღო. ამის შესანიშნავი მაგალითი იყო გერმანული კინო, რომელიც 50-იანი წლების დასაწყისშივე, არ ერიდებოდა ლიტერატურული ნაწარმოებების აქტიურად ეკრანიზირებას.

მარტივი სიუჟეტები და ზედაპირული კონფლიქტები, წარმატებით მოქმედი მექანიზმია, რომელიც გაუგებრობებს სიუჟეტში სრულიად უწყინარ და ინტრიგისთვის მისაღებ ხერხად მიიჩნევდა. თან გერმანულ კინოს ამის გამოცდილება უკვე ჰქონდა. მისი წყალობით დამკვიდრდა ზოგადად ხალისიანი მოტივების მთელი სპექტრი ეკრანზე. მაყურებელს სურდა ამ სამყაროსთან მიახლოება, მით უმეტეს რომ სიტყვიერი მასალაც ამგვარ ფილმებში საზოგადოების სნობურ და უცვლელ დოგმებს ითვალისწინებდა. დრამის და კინოს მსახიობები თანდათანობით და ასევე მარტივად განავითარებდნენ გმირის ხასიათის ნიშნებს, თუმცა იმპროვიზაციისთვის თავისუფალ სახელოვნებო სივრცესაც იყენებდნენ დროდადრო.

დასავლეთგერმანული კინოს ომის შემდგომი პერიოდის თემატური ძიებების ხანა, რომელიც წინ უძღოდა ახალ გერმანულ კინოს, რეზონანსის გარეშე დასრულდა, თუმცა მან

შემდგომისდაგვარად განავითარა კინოპროცესი, შექმნა ახალი შტამპებიც და ჰეროიზმის სხვა ნიშაც, მაგრამ მაინც არ მოხდა წარმოებისა და მხატვრული ტენდენციების დეგრადაცია, რაც მხოლოდ შესასწავლი და აქტუალური მაგალითია გერმანული კინოს ისტორიულ გამოცდილებაში. გერმანია, რომელიც იმპერიას აღარ წარმოადგენდა, ვერ ასახავდა ბოლომდე იმ ზოგადობრიობას, რომელიც წარმოებას ახასიათებდა მის დასავლეთ ნაწილში.

1955-1960 წლებში, ბერლინში ჰენი დისფორტენის, საკმაოდ პოპულარული ლირიკული დრამების ოსტატის ფილმებიც რეზონანსული იყო, თუმცა სულ რამდენიმე თვეში, მას შემდეგ, რაც ჰენი თავს ანებებს კინოს, ამ ფილმების არსებობის შესახებ ცოტას თუ ახსოვს. „მოგების მიზნით“ (1956), „ერნს ზებერი“ (1957), „ცხოვრება, როგორც თეატრი“ (1960) – ეს ფილმები მაყურებელში პათეტიკის და ლირიკულობის განცდას იწვევდა, მოუთხოვრებდა რა მათ უდროოდ დამსხვრეული ბედისა და გრძნობების შესახებ. მაყურებლის ინტერესის მიზიდვის საგანს რაიმე აქტუალური მოვლენა წარმოადგენდა, რომელიც გმირების ცხოვრებასთან ერთად იჩენდა თავს – მაგალითად, იმ მკერავის ცხოვრება, რომელიც ბედის ირონიით პროვინციული დაბის გამგებლად გადაიქცა ფილმში „ცხოვრება, როგორც თეატრი“, ან მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ უეცარი განძით გამდიდრებული ქვრივის ამბავი ფილმში „ერნს ზებერი“. ამგვარი ფილმები ადასტურებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ რეჟისორები და მაყურებელი ამ ეპოქაში გარკვეულწილად ზღაპრის და არარსებული რეალობის მიმართაც საკმაოდ შემწყნარებელია, რომ ხშირად მის ერთ ნაწილს ურჩევნია იოცნებოს მარტივ და მშვიდ კეთილდღობაზე, მისიაზე, ცხოვრებაზე, ვიდრე მხოლოდ გმირის სტატუსით შემოიფარგლოს და მისი თავდადება ეძიოს კინოგმირებში, უბრალო ადამიანებში, საკუთარ თავში. კონცენტრაცია გმირის ყოველდღიური ცხოვრების და მისი ოცნებების ირგვლივ, ინდუსტრიის მიზნებისთვის ხელსაყრელ თემატიკას ქმნიდა. იმ პერიოდის ბულვარული მწერლები ხშირად ჩიოდნენ, რომ მათ ნაზრევს შემდეგ განსაკუთრებით იაფფასიანი და მარტივი ინტერპრეტაცია ემუქრება. ანალოგიური გარემოება აღინიშნა მაქს მრუტსის რომანის, „მუდამ სასურველი ქალის“ ეკრანიზაციასთან დაკავშირებით (1958, რეჟ. გიუნარ ჰებერტი).

ისტორიიდან დაწყებული, 1950-70-ანი წლების დასავლეთ გერმანიის კინოს სანახაობრივი ნიშნებით დამთავრებული, ყოველი ამ საკითხთაგანი სრულად მოიცავს ომის შემდგომ ეპოქას ახალ გერმანულ კინომდე და განსაკუთრებული ნაკლებად რეალისტური

პრინციპებიდან გამომდინარე, თითქმის ყველა ნამუშევარში იკვეთება. თემატური თუ შინაარსობრივი ტენდენციები არ უარყოფს ნაყალბევის გამოვლინებას, თუმცა უფრო მეტად მიდრეკილია დროის გავლენებისკენ ვიდრე მანამდე.

ეს არა მხოლოდ ყოფიერებისა და სოციალური ცხოვრების ჭეშმარიტებაა, არამედ ზოგადად ადამიანის, მაყურებლის ქცევასა და აზროვნებაში არსებული რგოლია. მაგრამ გამოხატული ერთფეროვნება არ უარყოფს სოციალური დრამის ნიშნებსაც, რაც სახასიათო დინამიურ გარემოს ქმნის.

ამ ეპოქაში ჟანრობრივი სისტემის იმპროვიზირება შესაძლებელია, მაგრამ ნაკლებად შესაძრწვევი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ გერმანული კინოსინამდვილის განვითარება საკმაოდ რთულ კლიშეებთან არის დაკავშირებული. თემატიკა, შინაარსობრივი მოტივები ძირეულად უნდა შეცვლილიყო სათქმელის ზედაპირზე ამოტანის გზით, რათა რეალისტურ და პოეტურ კინოელემენტებს კინომეტყველების ახალი საფეხური შეექმნათ. სათქმელი გარდა იმისა, რომ ნათელი უნდა ყოფილიყო, მას სრულიად ობიექტური ხედვა უნდა მიეტანა მაყურებლამდე.

საყოველთაოდ ცნობილი და მოგვიანებით უკვე გერმანული კინოს თავისებურებად ქცეული ალეგორიზმი, ერთგვარად დროსი და ეპოქის ზოგად კანონზომიერებას უკავშირდებოდა, მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ სანახაობისადმი მიდრეკილი რეჟისურა რეალიზმს ნაკლებად ცნობდა, მასშტაბური მეტაფორები არაკონცეპტუალურ კინემატოგრაფში არ შეინიშნებოდა. სინამდვილე და სამართლიანობა სხვადასხვაობის ფაზაში შევიდა დასავლეთ გერმანიის კინოში. ზოგადსაკაცობრიო ცნებების ფარული მოტივები იშვიათად ვითარდებოდა. კონფლიქტი და მოცემული სიუჟეტური ქარგა ხშირ შემთხვევებში ეკრანიზაციის გზით იყო მოძიებული. ამ გზაზე, გაუმართლებელი კონფლიქტებიც მრავლად ფიგურირებდა მოტივებში: მაგალითად საკუთარი ადგილის ძიებაში ალოგიკური ქცევები, ან ამა თუ იმ გადაწყვეტილების სუსტი მოტივაცია. ეს ფაზა დასავლეთგერმანულ კინოში ბადებდა მრავალ საშუალებას, არ დაკონკრეტებულიყო ეპოქალური დეტალები, მომხდარიყო ხასიათთა განზოგადება გმირის სოციალური წარმომავლობის მინიშნებების გვერდის ავლით, ფორმაციებისა და იდეოლოგიის ნაშთები კი უკვალოდ ქრებოდა. ამ პროცესის ნათელი გამოხატულებაა ქვეყანაში წარმართული თემატური და ფორმისეული ცვალებადობები, რაც შემდეგ უკვე გარდაქმნებისკენ მიმართულ კინოში ჟანრის და დრამატურგიის ინტერპრეტაცია გახდა შესაძლებელი.

50-ანმა წლებმა და 60-ანი წლების კომერციულმა კინომ, ხელის გულზე მოწოდებულმა ყოფითმა დრამამ, მემკვიდრეობითობის თვალსაზრისით უამრავი მოთხოვნილება მიაჩუნა გერმანელი მაცურებლის ერთ ნაწილში, მაგრამ საზოგადოების განვითარების ზოგადმა პროცესმა მოამზადა ის განწყობა, რომელიც ძიების პროცესს ადეკვატურად აღიქვამდა.

როგორც ჩანს, ეროვნული მახასიათებლების შესანარჩუნებლად, ეპოქისა და ადამიანის ურთიერთობის ურთულეს გადაკვეთის წერტილს, საზოგადოებას, დასავლეთ გერმანული კინოს თემატიკაში თავისი ადგილი არ დაუკარგავს.

კომერციული და სანახაობრივი ნამუშევრები ბუნებრივ კითხვის ნიშნებს ბადებს თავისი განსაკუთრებული აუთენტური პლასტიკურობის გამოც – იმის გამო, რომ სოციალური ადგილის ძიების თემა რეალისტურ ან პირობით მეტაფორად აღიქმება გერმანულ კინოსთან მიმართებაში. ამგვარი პოზიცია და რიგითი კინემატოგრაფიული წარმოება ძირეულ ტრანსფორმაციას არ მოითხოვდა ავტორებისაგან. ტრანსფორმაციის დონე კი სოციალური ჟღერადობის ფილმებში, არ გულისხმობდა დროის, ეპოქის, ან სახვითი დეტალების აუცილებელ, კარდინალურ ცვლილებას. მით უმეტეს, რომ მონო-თხრობითი და სტატიური ხასიათის თხრობითი ტრადიციიდან გამომდინარე, თემის გართულება არ იყო თითქოსდა აუცილებელი.

მხოლოდ იდეის და მხოლოდ თემის ტრანსფორმაცია ის პროცესია, რაც გერმანულ კინოში ტრადიციულად მეორდება სხვადასხვა დროს, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ეს პროცესი სწორედ ომის შემდგომი პერიოდის კინოში გახდა – მაშინ როდესაც ჯერ გმირების მიერ საკუთარ წარსულზე საუბრები უსიტყვო მინიშნებებში გადაიზარდა და როდესაც რა სოციალურ კლასსაც არ უნდა წარმოადგენდეს ესა თუ ის პერსონაჟი, სტრუქტურა ფილმების არ გულისხმობდა სახვით-ხმოვან გადაწყვეტას. ამ იდეის სანახაობად გადაქცევა რთული არ იყო: მარტა კნესეს „ტყეში“ (1964), რომელიც შემისმჭრელების ორი ოჯახის ცხოვრების ამბავზე აიგო, საშუალო ფენის მაცურებლის დიდ მოწონებას იმსახურებდა. მასში ცოცხლობდა ყველაფერი და სევდისა და ტკივილის მარადიულ განცდას ატარებდა. როგორც მოგვიანებით აღმოჩნდა, ეს მოტივი განვითარდა და მას სხვადასხვა მხატვრული ასპექტიც მიესადაგა.

„კინომატარებელში“, რომელიც 1960 წელს ლონდონში გამოიცა, გაიჟღერა აზრმა იმის შესახებ, რომ ნაკლებად კინემატოგრაფიულია, რამდენად გააჩნია ეკრანული პლასტიკა

თავისთავად მასალას, რომელიც ფილმის ავტორს მაყურებლამდე გამოსახულებით პოპულარული ნაზავით მიაქვს, მაგრამ რომ ამგვარი წარმოებითი „გარდასახვა“ უკვე ინტერესთა ფოკუსირების საშუალებას იძლეოდა და მით უმეტეს, დღევანდელი გადასახედიდან, ადვილად შეიმჩნევა მასში რთული სტრუქტურებისადმი კომერციული გააზრებული დამოკიდებულების ტენდენცია.

მეორე მხრივ, კინემატოგრაფისტები ცდილობდნენ, შეძლებისდაგვარად გარიდებოდნენ დოგმებს თემატიკაში. აქ იყო გამარჯვებები და დამარცხებებიც. კერძო სტუდიების ფილმები გამოხატავს იმ დროის საწინააღმდეგო სურათს, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო კონკრეტული ცხოვრებისეული სიტუაციები, შემოქმედებითი სუბიექტურობა და ოსტატობის ნიშნები.

რეალობა ჰანს რუდიგერის, არნოლდ შვარცმანის და სხვათა მიერ 60-იანი წლების დასაწყისში გადაღებულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებში, რომელთა უმრავლესობა დასავლეთ ბერლინის მცხოვრებთა ყოველდღიურობას ეძღვნებოდა, არ ბადებდა არავითარ მიახლოებით ასოციაციებს: მაყურებელი ადვილად და საინტერესოდ რეაგირებდა პერსონაჟთა დრამატულ ქცევაზე. გმირები, როგორც წესი, საკუთარ სამყაროში ჩაკეტილ და ამავე დროს, ზოგადად ყოფით დათრგუნულ ადამიანებს წარმოაჩენდნენ.

დინამიური მოტივი – ღირსების შენარჩუნებისთვის ბრძოლა – თითქმის არ იყო პედალირებული იმისთვის, რათა ხელოვნური მინიშნებების ელფერი შეეძინა. ბერლინელები ძალაუვნებურად თავად ახდენდნენ საკუთარი ყოფის და ქმედების მართებულობას და ამიტომ, ცოტა არ იყოს სქემატურად და კომიკურადაც გამოიყურებოდნენ, თითქოს ვერ აცნობიერებდნენ და გაურბოდნენ სინამდვილეს. ადამიანური და სოციალური დრამის მიმართ კინოსა და მაყურებლის ერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება ამ პერიოდში, ბევრი რამის მთქმელია. უბრალო პერსონაჟებს ხშირად ურჩევნიათ გაექცნენ სინამდვილეს.

ეკრანიზაციები უმეტესწილად მარტივ ილუსტრაციას ემსგავსებიან. თითქოს მეორე ხედზე გადაინაცვლებენ პერსონაჟები, რომლებიც ამავე დროს გვიქმნიან წარმოდგენას იმაზე, თუ როგორ გადანაწილდა საზოგადოებაში ფუნქციებისა და დამოკიდებულებების არარეალური, არაბუნებრივი სისტემა. გერმანელი მაყურებელი თითქოს აგროვებდა საკუთარ თავში და შემდეგ აიგივებდა პერსონაჟებში მთელ იმ აბსურდულ ფუნქციებს, რასაც ვერ, ან არ უმკლავდებოდა – ეს შთაბეჭდილებაც თემების უბრალოებიდან გამომდინარე იზადებოდა

და არა ნაძალადეგ მოტივებში. არ არსებობდა ასევე აქცენტირებული ქცევის სიტემა, რაც ასევე ბუნებრივია ომის შემდგომ გერმანულ კინოში.

ყოფისა და გარემოს ურთიერთობით შექმნილი, ეროვნულ ხასიათთან დაპირისპირებული ქცევის სისტემა ეკრანზე გალიზიანებას, სიბრალულს და ღიმილს ერთად იწვევდა. სწორედ ეს ქმნიდა თემატიკისა და დრამატურგიის შედეგს: თეატრალიზებული ქმედებისკენ სწრაფვა, სამსახიობო პრაქტიკის მთავარი სპეციფიკური ნიშნის: რეალური ემოციების წარმოჩენის სურვილი ნებისმიერ ჟანრში და შტრიხები, რომლებიც ნაკლებად განსაზღვრავს პიროვნულობას, სამაგიეროდ ხაზს უსვამს საზოგადოების მნიშვნელობას გერმანელი ხალხისთვის.

ეს თავისებურება იჩენს თავს, როგორც გმირთან დამოკიდებულების აუცილებელი პირობა. ომის შემდგომ ე. წ. „ოჯახურ თემაში“ ცოცხლობს და პერმანენტულად მოქმედებს არა ლიტერატურის მემკვიდრეობით არსებული და პერსონაჟებში გაცოცხლებული მკვეთრი დახასიათება, არამედ ეპოქის ხასიათი.

თხრობის ამგვარი სტრუქტურა ომის შემდგომი გერმანული კინოს ძიებების ტრადიციასაც ენათესავება და უამრავ სხვა გამოცდილებას, რომელიც სწორედ ამ ეტაპზე შეიძინა გერმანულმა კინომ. ძალიან რთული იყო ამ თაობათა სტილისტურ ძიებებში ორმაგი აზროვნების და პოზიტივის დეფიციტის თემა განვითარებულიყო: ამიტომ ამ ნიშნის მატარებლები, მინიმალისტურად, მაგრამ მაინც, ომის შემდგომი პერიოდის დასავლეთგერმანული კინოს გმირები იყვნენ – ე. ტისეს კვლევაში ეს ნათლად გამოჩნდა.

გაჩნდა თემის გადასინჯვის აუცილებლობა. კინო იმდენად მნიშვნელოვანი გახდა გერმანული სოციუმისთვის, რომ მას უკვე საზოგადოების ცნობიერებაზე მკვეთრი ზეგავლენის მოხდენაც კი შეეძლო. ამ ხნის განმავლობაში, გერმანულმა ომის შემდგომმა კინომ არაერთი უკიდურესად მძიმე ეტაპი განვლო, რაც საზოგადოების ინტერესებსა და მისი აზროვნების კატეგორიებზე

კინო ახალი კატაკლიზმების წინაშე დადგა, რაც განპირობებული იყო ძველი ღირებულებების ახლით ჩანაცვლებით და საზოგადოების სულიერი მღელვარებით. გერმანულ კოლექტიურ სულს, მოკლე დროით მიეცა საშუალება, გადაეღახა ტრადიციული შეხედულებები. ამ პერიოდში გადაღებული ფილმების უმეტესობა მხოლოდ ზემოთ

ნახსენები თემატიკის იყო. 50-60-იანი წლების დასავლეთგერმანული კინემატოგრაფის შესაძლებლობები არ იყო უსაზღვრო მრავალფეროვნებით იყო გაჯერებული.

ამავე ეტაპზე, პარალელურად, გერმანული საზოგადოების წარმომადგენლები იბრძოდნენ იმისათვის, რათა ამოქმედებულიყო სტაბილურად მუდმივმოქმედი თეატრალური დასი, რეპერტუარით, რეპეტიციებით და შემოქმედებითი ნოვაციებით. და ბოლოს, როგორც წევრებს თეატრალური ერთიანობის, მსახიობებს სურდათ თანაბარი მონაწილეობა მიეღოთ ფილმის გადაღებაში. მიაჩნდათ, რომ დაუღალავ შრომას აღიარება არ მოსდევს და ეს მხოლოდ რეჟისორთა გარკვეული ჯგუფის პრივილეგიაა. საკმაოდ მკაცრი მეთოდებით, დასავლეთში დაინერგა ეროვნული კინოს მხარდაჭერის პროგრამაც. შედეგად კი შეიქმნა კინოპოეტიკის გარკვეული სისტემა, რომელიც საინტერესოა თავისი განახლებული სახვითობით. ამას მოწმობს დოკუმენტური წყაროებიც, როგორც პრესის, ასევე პროფესიული კვლევის მიმართულებით.

სწორედ ცალკეული თემატური მოტივები მოიცავდა სოციალურად დაბალი და ამავე დროს, აქტიური ფენის ფსიქო-ემოციურ პორტრეტს. დასავლეთ გერმანიის ომის შემდგომი პერიოდის ეს შტრიხი, არ შეიძლება შეფასებული იქნას მხოლოდ პლიუს ნიშნით, რადგან მასში აისახა საკმაოდ წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი პოზიცია, დამოკიდებულება დეპრესიის მიმართ, რომელიც ძალიან ხშირად, ქვეტექსტად იკითხება სიუჟეტშიც, გმირთა ტიპებშიც და მათი ქცევის მოტივაციაშიც.

დასავლეთ გერმანიაში კინო არ ვითარდებოდა თანამიმდევრობით და თანაბრად. 1970 წლისთვის ეს არათანმიმდევრულობა უფრო თვალშისაცემი გახდა თემატურ ჭრილში. ისტორიული ეპოქა, რომელიც საინტერესოა ანალოგიებით თემატიკაში ამმძაფრებს ფსიქოლოგიური ხასიათის პრობლემებს, რომლებიც იდგა გერმანელი ხალხის წინაშე იმ ხანებში.

სახელმწიფო აღარ განიცდიდა ეკონომიკურ და პოლიტიკურ რღვევას, ერის სულიერ სიცარიელის პრობლემას, ნიჰილიზმს, რაც გამოწვეული იყო ისტორიის ბევრი ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორით: ომის და ომის შემდგომი პერიოდის ნგრევა, ეკონომიკური კავშირების წყვეტა სხვა ქვეყნებთან. მასობრივი უმუშევრობა, ოდესღაც მთელ მსოფლიოში ცნობილი კინოს დაკნინება, კინოწარმოების მოშლა, კინოთეატრების დახურვა ელექტროენერჯის და აპარატურის უქონლობის გამო და უბრალოდ იმის გამო, რომ

მოსახლეობას არ აქვს ფული შეიძინოს კინოსეანის ბილეთი – სწორედ ამგვარი მდგომარეობა გამოსცადა გერმანელმა ხალხმაც.

თავისი ისტორიის მანძილზე ყოველი ერი განავითარებს განსაზღვრულ სამაყურებლო მიმართულებებს და თემატურ ინტერესებს, რომლებიც დაგროვდა სოციალური მიზეზების გამო და განაგრძობენ არსებობას დამოუკიდებლად. ეს კოლექტიური მიდრეკილებები განსაკუთრებული ძალით მჟღავნდება მკვეთრი გარდატეხების ჟამს. პოლიტიკური სისტემების მსხვრევას თან მოაქვს თემატური სისტემების დაშლა კინემატოგრაფშიც და ხელოვნების სხვა დარგებშიც. ჩამოყალიბებული შინაგანი თავისებურებები ყალიბდება სწორედ ამ გზით და ამ სინამდვილის გათვალისწინებით.

ომის შემდგომი დასავლეთგერმანული კინო არ უარყოფდა თავისი უშუალო წინასაეტაპო ეროვნული კინოს ესთეტიკურ და იდეურ გამოცდილებას, სანახაობრივი ფილმისკენ და თემატური სხვადასხვაობისკენ მიდრეკილი თაობა არ ივიწყებდა გერმანული კინოკულტურის ტრადიციებს. თავისებურ გამტარად იქცა მათთვის ესთეტიზმსა და რეალობას შუა მოძებნილი კომპოზიციური ბალანსი, რომელიც საშუალებას აძლევდა კინოს, შეენარჩუნებინა თვითმყოფადობაც და განევითარებინა თემატური სხვადასხვაობაც.

სოციალური ნიშნის და ფუნქციის ძიების თემა კვლავ სამაყურებლო ინტერესს ეკუთვნის, რაც წმინდა გერმანული შემოქმედებითი ტრადიციების გათვალისწინებით, ზოგად ასპექტიზმსაც გულისხმობს და ამით სტილის ერთიანობას ინარჩუნებს. რაციონალიზმი ამ პროცესის ჟღერადობის მანიშნებელი გახდა, რაც კრიტიკული შეფასებების პარალელურად, პოსტ-დეპრესიული ეპოქის მოტივების მიმართ დამოკიდებულებასაც ამჟღავნებს.

სადისერტაციო შრომის მესამე თავის სახელწოდებაა: „ახალი გერმანული კინო: სტილისტიკა, თავისებურებები, ტენდენციები“ და მასში განიხილება ამ მხატვრული და მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენის ასპექტები, ახალი კონცეფციის შემქმნელ რეჟისორთა ფილმების მაგალითებზე დაყრდნობით.

კინორეჟისორებმა ვერნერ ჰერცოგმა, რაინერ ვერნერ ფასბინდერმა, ვიმ ვენდერსმა და ამ თაობასთან ასოცირებულმა ახალმა პოზიციამ, საბოლოოდ გადააფასა მაყურებლის წარმოდგენა უძლეველობის სოციალური კომპლექსის შესახებ.

1967 წლის ნოემბერში, მიუნხენში საზეიმოდ გაიხსნა კინოსა და ტელევიზიის უმაღლესი სკოლა. ეს „ახალი გერმანული კინოს“ განვითარების გზაზე ერთერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა გახდა. ახალგაზრდა თაობას კინორეჟისორის პროფესიის შესწავლის შესაძლებლობა მიეცა. პირველ ცხრამეტ მოსწავლეს შორის, ვინც ჩაირიცხა სარეჟისორო ფაკულტეტზე, იყო ოცდაორი წლის ვიმ ვენდერსი, სულ ცოტა ხნით ადრე, სამედიცინო ინსტიტუტის სტუდენტი, ვისთვისაც მიუნხენის კინოსკოლის გახსნა ცხოვრების თავიდან დაწყებას ნიშნავდა. ვენდერსი კინოსარეჟისორო ფაკულტეტზე იწყებს სწავლას და თავის მომავალს მხოლოდ კინოში ხედავს. სტუდენტურ წლებში, იგი აქტიურად ჩაერთო კინოკრიტიკაში. მისი რეცენზიები იმდენად ორიგინალური და თვითმყოფადი იყო, რომ სიამოვნებით ბეჭდავდა გაზეთი „Ziudoije caitung“, ჟურნალები „Filmkritik“-ი, და „Twen“-ი, ჟურნალ-გაზეთები, რომლებიც გერმანულ კინოკრიტიკაში რადიკალურ მსჯელობის ტონს განავითრებდნენ. (ბოლოს, როდესაც 1975 წელს, დასავლეთ გერმანიის კინემატეკის მეგობართა კავშირმა გადაწყვიტა მათი ცალკე გამოცემა, გამოვიდა საკმაოდ ვრცელი მასშტაბების მქონე წიგნი). საბოლოოდ მაინც ვენდერსმა-რეჟისორმა სძლია ვენდერს-კრიტიკოსს, თუმცა მაინც დარჩა კინოს ბრწყინვალე მცოდნედ, რომლის სურათებიც სავსეა ციტატებით მისი რჩეული ფილმებიდან, ან უბრალოდ კინემატოგრაფიული შედეგებიდან. არც ის არის შემთხვევითი ფაქტი, რომ ვიმ ვენდერსი 1984 წელს, იაპონიაში მიდის, ცნობილი იაპონელი რეჟისორის, იასუჰირო ოძუს შემოქმედებაზე დოკუმენტური ფილმის გადასაღებად.

1970 წელს ვენდერსმა შექმნა სადიპლომო ნამუშევარი „ზაფხული ქალაქში“, რომელიც მოიცავს ყველა, ან თითქმის ყველა მოტივს, დამახასიათებელს მისი შემოქმედებისათვის; მთავარი გმირი თავისუფლდება ციხიდან. პირველივე საათებში, ქირაობს ტაქსს და უმიზნოდ დადის მიუნხენის ქუჩებში, მას არ ელოდება არავითარი საქმე, არც მიზნები, არც მომავალზე ფიქრი ამოძრავებს. წარსულში ის დაკავშირებული იყო მემარცხენე ექსტრემისტებთან, მაგრამ დღეს თავისუფალია ყველა ამ ფილმმა თითქოს განაგრძო ტენდენცია, რომელიც გერმანიის პოსტ-საომარი თაობის კინემატოგრაფისტთა სოციალურ ინტერესებს ავლენდა.

1971 წლის მიუნხენის კინოსკოლის კურსდამთავრებულმა ვიმ ვენდერსმა დაიწყო დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მოღვაწეობა კინოში. იგი თორმეტ სხვა კინემატოგრაფისტთან ერთად გახდა „ფილმფერლაგ დერ აუტორენის“ თანადამფუძნებელი, ორგანიზაციის, რომელიც დაკავებული იყო „ახალი გერმანული კინოს“ მოძრაობის წევრთა ფილმების წარმოებით და გაქირავებით. ამ დებიუტისთვის აირჩია მეგობრის ახლად გამოსული პოემა, მწერალ პეტერ ხანდკეს „მეკარის შიში თერთმეტმეტრიანის წინაშე“. ფილმი იგივე სახელწოდებით შეიქმნა: „მეკარის შიში თერთმეტმეტრიანის წინ“, და მაყურებელს მოუთხოვდა დამნაშავე ადამიანის ქცევის შესახებ მოდელირებულ ექსტრემალურ გარემოში, რაც თავის მხრივ, უკვე საინტერესო დრამატურგიული ხერხია. ამგვარი ქარგა ქმნის ღრმა ფსიქო-სოციალური ანალიზის განწყობას.

სწორედ ასე, ყოველგვარი იძულების გარეშე შეიქმნა ფილმი „ალისა ქალაქებში“(1974), ე.წ. „Road-movie“-ს ჟანრის ფილმი, რომელიც პირველი ნაწილია ვენდერსის ტრილოგიის, „მცდარი მოძრაობა“ (1975) და „დროთა განმავლობაში“ (1976). ფაქტობრივად, ამ ფილმებით დაიწყო ვიმ ვენდერსის შემოქმედებითი ბიოგრაფია კინოში.

ისევე, როგორც ვერნერ ჰერცოგის „სტროშეკში“, ფილმიც „ალისა ქალაქებში“ მოგვითხრობს ევროპელის მოგზაურობაზე, ამერიკის გზებზე.

თხრობის ამგვარი სტრუქტურა, ომისშემდგომი გერმანული კინოს ჟანრობრივი ძიებების ტრადიციასაც ენათესავება და უამრავ სხვა გამოცდილებას, რომელიც სწორედ ამ ეტაპზე შეიძინა გერმანულმა კინომ. ძალიან რთული იყო ამ თაობათა სტილისტურ ძიებებში ორმაგი აზროვნების და პოზიტივის დეფიციტის თემა განვითარებულიყო: ამიტომ ამ ნიშნის მატარებლები, მინიმალისტურად, მაგრამ მაინც, მეოცე საუკუნის 40-ანი წლების გერმანული კინოს გმირები იყვნენ.

რაინერ ვერნერ ფასბინდერისა და ვიმ ვენდერსის „კინოაპოლოგია“, როგორც ამ თემატურ პოზიციებს შეიძლება ვუწოდოთ, მთლიანად იყო და არის აგებული გერმანული სინამდვილის ორსახოვან გააზრებაზე: სოციალური და ფსიქოსომატური კომპლექსებისადმი დამოკიდებულებაზე. რეჟისორი თავად ამბობდა: „ვეძებ ჩემს თავს, სად ვარ მე, ჩემი ქვეყნის ისტორიაში, იმდენად, რამდენადაც მე გერმანელი ვარ.“ და მეორე: „უკეთესია ხვეტო ქუჩები მექსიკაში, ვიდრე იყო კინემატოგრაფისტი გერმანიაში“. უკვე ამ ორ კატეგორიულ რეპლიკაში ვლინდება ხელოვანის გაორება, ან წინააღმდეგობრიობა მის ბიოგრაფიულ რეალიებსა და შემოქმედებაში. რაინერ ვერნერ ფასბინდერის თანამოაზრე, მხატვარი და მსახიობი კურტ რააბი, რეჟისორის ამბივალენტურობის

შესახებ იზიარებდა მოსაზრებას, რომ იგი ყოველთვის განიცდიდა სევდას სიყვარულის მიმართ და ამიტომაც იყო აგრესიული. ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ფასბინდერზე და ასევე უამრავი კვლევა მიმართული მისი კინემატოგრაფის ქვეთემების შესახებ, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: იგი იყო და რჩება ომისშემდგომი გერმანიის ამოუცნობ ფენომენად. ერთის მხრივ წარმოუდგენელი შრომისუნარიანობა, გატაცება, ნიჭი; მეორეს მხრივ, საკუთარი თავის მარადიული გვემა, რაც საბოლოოდ ტრაგიკულად დასრულდა. მისი ცხოვრების სირთულეები ბავშვობიდან იღებს სათავეს, მისი რთული ცხოვრებისეული პერიპეტეები თავს იჩენდა უცნაური ისტორიებით ეკრანზე. ფასბინდერი თითქოსდა თვითმიზნურად ანადგურებდა საკუთარ თავს. ამბობდა, რომ მისი ცხოვრება არ იყო განსაზღვრული მთლიანობაში. მაგრამ ქმედებაში, რომელიც შეეძლო დღეს განესაზღვრა, ყველაფერი იყო მის სულში, სხეულში, მის არსში. ქარიზმატული ხიბლის შენარჩუნებით, რეჟისორმა შეძლო მაყურებლის ემოციასთან დაპირისპირება. დასაწყისში, მუშა-იმიგრანტის როლის განსახიერების შემდეგ, „კატცელმახერში“ (რაც ბავარიული სლენგიდან თარგმანში „კატებისმოყვარულს“ ნიშნავს - ეროტიული ქვეტექსტით), 1970 წელს, ფასბინდერმა, ამ ფილმის სცენარის ავტორმა და რეჟისორმა, სახელმწიფო პრემია მიიღო. ამ დროს იგი ოცდახუთი წლის იყო. იგივე პრიზი მიიღო 1971 წელს, მიხაელ ფენგლერთან ერთად რეჟისურაში, ფილმისათვის „რატომ არის მიდრეკილი ბატონი რ. ამოკისადმი?“. მოგვიანებით დაჯილდოვდა ფილმებისთვის „სასოწარკვეთა“, „მარია ბრაუნის ქორწინება“, და „ლოლა“. ჯერ კიდევ 60-ან წლებში, როდესაც რაინერ ვერნერ ფასბინდერი ჩვეულებრივ კინომოყვარულად ითვლებოდა, გადაიღო ორი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ქალაქის მაწანწალა“ და „პატარა ქაოსი“, სადაც თვითონ განასახიერა მთავარი როლები. ფასბინდერი კინემატოგრაფში „ალტერნატიული თეატრის“ სცენის ფიცარნაგიდან მოვიდა.

ფასბინდერი არ აღიარებდა იმპროვიზაციას, როგორც გადაღების მეთოდს, ის არასდროს არ იხევდა უკან თავის შემოქმედებით იდეებში. შეეძლო გადაეღო ერთი და იგივე სცენა ორმოცდაათჯერ, მაგრამ ამ დროს არ ცვლიდა ობიექტის პოზიციას, გათვალისწინებულს სცენარის მიხედვით, ცდილობდა მხოლოდ მსახიობებთან მიეღწია შესრულების სიზუსტისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ მან ობერჰაუზენელების პირველ თაობაზე გვიან დაიწყო მოღვაწეობა, სწორედ ფასბინდერის სტრუქტურულად და თემატურად ანტიკლასიციისტური სტილის მქონე შემოქმედებაში მიიღო ყველაზე სრულყოფილი გამოხატულება „ახალი გერმანული კინოს“ პრობლემატიკამ. ამით დასრულდა ევროპისათვის ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი კინომოდრაობის

ისტორიის ეტაპი, რომელიც გამოირჩეოდა მაყურებელთან აქტიური კონტაქტის ძიებით და ახალი საზოგადოებრივი ჟღერადობით.

სწორედ რაინერ ვერნერ ფასბინდერის კინემატოგრაფის თემატიკა და ცალკეული თემატური მოტივები მოიცავდა სოციალურად დაბალი და ამავე დროს, აქტიური ფენის ფსიქო-ემოციურ პორტრეტს. ფასბინდერის შემოქმედების ეს შტრიხი, არ შეიძლება შეფასებული იქნას მხოლოდ პლიუს ნიშნით, რადგან აისახა საკმაოდ წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი პოზიცია, რეჟისორის დამოკიდებულება პოლიტიკური ანარქიის მიმართ, რომელმაც კვალი დატოვა მთელ მის შემოქმედებაზე და რომელიც ძალიან ხშირად, უბრალოდ ქვეტექსტით იკითხება სიუჟეტშიც, გმირთა ტიპებშიც და მათი ქცევის მოტივაციაშიც.

კონცეპტუალური გზა, რომლითაც მიდიოდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, არ ეჩვენებოდა ფასბინდერს ერთადერთ ურყევ ჭესმარიტებად. მან ყურადღება მიაქცია ერთ ამკარა შეუსაბამობას: „ახალი გერმანული კინოს“ მუშაობის მხატვრულ მნიშვნელობას და მათ შედარებით დაბალ საზოგადოებრივ ეფექტიანობას. სამი წლის შემდეგ გადაღებული მატვრული ფილმი „ოთხი სეზონის გამყიდველი“ 1971, ნათლად მიანიშნებდა იმაზე, რომ რეჟისორმა სწორი დასკვნები გამოიტანა ახალი გერმანული კინოს მოძრაობის განვითარების პრაქტიკიდან. სამი წელი ფასბინდერისთვის მშფოთვარე სინჯების და ექსპერიმენტების პერიოდი იყო, - ამ დროის განმავლობაში, მან შეძლო თერთმეტი ფილმის გადაღება.

1962 წელს, ახალგაზრდა რეჟისორებმა დასავლეთ გერმანიიდან, გამოაქვეყნეს ცნობილი ობერჰაუზენის მანიფესტი. მათ შორის არ ფიგურირებდა არც ერთი ქალი, ხოლო 70-ანი წლების ბოლოსთვის გერმანიის ყოფილ ფედერაციულ რესპუბლიკაში მოითვლებოდა უკვე ოთხმოცი ქალი-კინორეჟისორი. გადამწყვეტი გავლენა ეგრეთ წოდებულ „ქალთა კინოს“ ფორმირებაზე, იქონია თვით დასავლეთგერმანულმა სინამდვილემ.

1975 წლისთვის სამეცნიერო-პოპულარული, დოკუმენტური და მხატვრული კინოს სფეროში მუშაობდა უკვე სამოცი ქალი-რეჟისორი, რომელთაგან ათი მათგანი: ულა შტეკლი, ერიკა რუნგე, ხელკა ზანდერი, კლაუდია ფონ ალემანი, ინგემო ეგსტრემი, ხელმა ზანდერს-ბრამსი, მარიანა ლიუდკე, ულრიკა ოტინგერი, მარგარეტა ფონ ტროტა, იუტა ბრიუკნერი – გერმანიის ფარგლებს გარეთ იყვნენ ცნობილი თავისი ფილმებით.

დასავლეთგერმანული კინოს რეჟისორები ბევრად უფრო ხშირად, ვიდრე სხვა ევროპული კინოს წარმომადგენლები, მიმართავენ თავის ფილმებში ქალთა პრობლემებს. მათ უძღვნიან თავის შემოქმედებას ისეთი ცნობილი რეჟისორები, როგორებიც არიან ალექსანდრ კლიუგე, ფოლკერ შლიონდორფი, რაინერ ვერნერ ფასბინდერი, ბ. ზინკელი, ა. ბრუშტელინი. ამგვარად, ქალ-რეჟისორებს პირველად არ წამოუწევიათ ქალთა პრობლემატიკა როგორც ფაქტი, მაგრამ გამოავლინეს სრულიად ახალი მიდგომა. განსაკუთრებით ნათლად ეს გამოჩნდა გერმანული ქალთა კინოს ლიდერის, მარგარეტ ფონ ტროტას შემოქმედებაში.

70-ანი წლების დასაწყისში ტროტა „ახალი გერმანული კინოს“ ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი ხდება. ახალგაზრდა რეჟისორები, რომელთა ფილმებშიც ის თამაშობდა, ისწრაფოდნენ სამსახიობო ხელოვნების სფეროშიც ორიენტირი იმ შემსრულებელთა მიმართულებით აეღოთ, რომლებიც არ იყო ჩვეული სამსახიობო შტამპებს. ასეთი იყო მარგარეტი - კინომსახიობის ინტუიციით, იგი არაფრით ჩამორჩებოდა დასავლეთგერმანული ახალი კინოს სხვა მსახიობებს – ჰანა შიგულას, ალექსანდრა კლიუგეს, ჰანელორა ჰოგერს, ანგელა ვინკლერს. ტროტამ კინოში მუშაობის ათი წლის მანძილზე თექვსმეტი როლი შეასრულა და როგორც წესი, უპირატესობას ანიჭებდა ისეთი ქალების სახეებს, რომლებიც თვითდამკვიდრებას ცდილობდნენ. ისინი ომისშემდგომი და გვიანი გერმანიის ახალი თაობის ცნობიერების წარმომადგენლები გახდნენ და ეკრანზე ახალი გმირის ესთეტიკის დამამკვიდრებლად მოეწოდნენ სამაყურებლო საზოგადოების ნაწილს. 1977 წელს მიეცა შესაძლებლობა როგორც დამდგმელ რეჟისორს, სადებიუტო ფილმი გადაეღო. ტროტას გმირები, ისევე როგორც იმ პერიოდის გერმანული საზოგადოების ქალთა ერთი ნაწილი, ხდებიან ოჯახის ტირანიის და საზოგადოებრივი ცრურწმენების ძალის მსხვერპლი

ტროტამ მიმართა გერმანიის საზოგადოებრივი ცხოვრების 70-იანი წლების ყველაზე რთულ პრობლემას – ტერორიზმს. ტერორიზმის საფრთხემ ჩაანაცვლა ახალი თაობის გერმანულ საზოგადოებაში ფაშიზმის კომპლექსი - ყოველ შემთხვევაში, საზოგადოების ერთ ნაწილში. ფილმის მთავარ გმირად ბაადერ-მაინჰოფის ტერორისტული ჯგუფის ლიდერი, გუდრუნ ენსლინი აირჩია, რომელსაც ფილმში მარიანა კლანი ეწოდება. გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჩანაფიქრის წარმოშობაზე იქონია შეხვედრამ მის უფროს დასთან, ქრისტიანა ენსლინთან, დამოუკიდებელ ქალთა მოძრაობის წარმომადგენელთან. მარგარეტ ფონ ტროტა ცდილობს მემარცხენე რადიკალების სინამდვილესთან დამოკიდებულების წინ წამოწევას. თუმცა ფილმში „ტყვის დროები“ არ ჟღერს არც რეაბილიტაციას და არც ტერორიზმის ქება-დიდებას.

ამგვარი თხრობის გასაიოლებლად, სრულიად მარტივი ფილოსოფიური მიდგომაც კი საკმარისი იქნებოდა, თუ გავიხსენებთ, რომ ძირითადად სამი ქვეყნის კინემატოგრაფის თავისებურება უნდა გავითვალისწინოთ იდეოლოგიის კინოზე საუბრისას: საბჭოთა, გერმანული და იტალიური. ეს სამივე მსგავსი სულისკვეთების ქვეყანა იდეოლოგიის ბატონობის ხანაში, ძალაუნებურად ემსგავსებოდა ერთმანეთს და თხრობის გადაკვეთის გზებიც იოლი მოსაძებნი იყო. ყველა ამ ქვეყანაში, მთავრობა, რომელსაც ერთადერთი პარტია წარმოადგენდა ხოლმე, აკონტროლებდა კინოს და მხარს უჭერდა აქედან გამომდინარე მისი წარმოების პროცესს. ასე რომ, თემა ერთი და იგივე თუ არა, თემის განვითარების და დამკვიდრების პროცესი ერთი და იგივე კალაპოტში მიემართებოდა. ისტორიის სახელით მოლაპარაკე კინემატოგრაფის დიდი ნაწილი ომისდროინდელ გერმანიაში შეიქმნა, თუმცა აქაც შეიძლება გამოვარჩიოთ ის ნამუშევრები, რომლებიც მეორე, მოპირდაპირე ტენდენციას განავითარებდა. აბრაამ რომის „შემოსევა“ – ფილმი, რომელიც ტიპურად გამოხატავს განწყობას იმ ქვეყნისა, რომელიც არა თავად გახდა აგრესორი, არამედ თავდასხმის მსხვერპლია. ასეთი ფილმები არც თუ მცირერიცხოვანი იყო. მათ ხშირად ადარებდნენ ინგლისურ, ამერიკულ ფილმებს, რომლებიც ასევე ამ დროს იყო გადაღებული და მეორე მსოფლიო ომის დროს იყო გადაღებული. აზროვნების შედეგი მასში არც თუ ნათელია, ვინაიდან ზოგადი განწყობა ფილმისა სავსებით შეესატყვისება იმ პოზიციას, რომელიც აბრაამ რომის, როგორც მსხვერპლად ქცეული ქვეყნის კინემატოგრაფისტის განწყობას უერთდებოდა. ამგვარ ნიადაგზე მოსული ახალი თაობა შესატყვისს ეძებდა კინოხელოვნებაში. საინტერესოა ვერნერ ჰერცოგის ერთგვარი იზოლაცია „ახალი გერმანული კინოს“ მოძრაობის რიგებში, რომელშიც ის ერთადერთი წარმომადგენელი აღმოჩნდა არაურბანული კულტურის. ვერნერ ჰერცოგი შტრაუბესთან და კლიუგესთან, იწყებდა, ამიტომ, მისი კინემატოგრაფიული დებიუტი მეტად საინტერესო აღმოჩნდა – ფილმმა „სიცოცხლის ნიშნები“ (1967), მიიღო „ბერლინალე-68“-ზე „ვერცხლის დათვი“. გარკვეულ დრომდე ფილმი უცნობი იყო გერმანელი მაყურებლისთვის და მასზე არ საუბრობდნენ. ნაწილობრივ ამაში ჰერცოგი იყო დამნაშავე, მან მუდმივი დევნის გამო, დროებით დატოვა დასავლეთ გერმანია. იღებდა ფილმებს საბერძნეთში, სადაც „სიცოცხლის ნიშნებიც“ შეიქმნა; ამასთანავე – „საბოლოო სიტყვა“(1967), აღმოსავლეთ აფრიკაში „ფატა მორგანა“ 103 (1971); „აღმოსავლეთ აფრიკის მფრინავი ექიმები“(1969), მექსიკასა და პერუში „და ჯუჯებიც იწყებდნენ მცირედან“ (1970), პერუ – „აგირე, ღვთის რისხვა“ (1972).

მხოლოდ 1974 წელს გამოვიდა ეკრანებზე მისი პირველი ფილმი, რომელიც გადაღებული იყო სამშობლოში და მოიცავდა გერმანულ ამბავს - „ყველა თავის თავისთვის და ღმერთი ყველას წინააღმდეგ“ (1974). მისი შექმნის შემდეგ, გერმანელი კინოექსპრესიონისტების ნამუშევრების გვერდით, ყველა სტატიის აუცილებელი თემა გახდა „ახალი გერმანული კინოს“ ეს თვითმყოფადი ხელოვანი. ამგვარი განსაზღვრება უბრალოდ ჩვეულ მოვლენად იქცა მას შემდეგ, რაც 1978 წელს, რეჟისორმა შექმნა საკუთარი ვერსია ფრიდრიხ მურნაუს ცნობილი ფილმისა „ნოსფერატუ – საშინელების სიმფონია“ (1978), თუმცა რეჟისორი უარყოფდა თავის კავშირს ექსპრესიონიზმთან და თუ შევეცდებით გამოვავლინოთ კავშირი მის შემოქმედებასა და კინოექსპრესიონიზმს შორის, მაშინ აუცილებლად უნდა მივმართოთ ორივე ფენომენის პირველწყაროს – გერმანულ რომანტიკულ ტრადიციას.

ჰერცოგის შემოქმედების რომანტიკულ მიმართულებას ადასტურებს მისი დამოკიდებულება ბუნებასთან. ფილმში „იქ, სადაც ოცნებობენ მწვანე ჭიანჭველები“ ჰერცოგის მსოფლმხედველობის ყველა ძირეული მოტივი თითქმის ყველა ძირეული მოტივი ჟღერს: სიძულვილი ცივილიზაციისადმი, „ჩვეულებრივი“ ადამიანის სულიერი ჰარმონიისკენ სწრაფვის სურვილი, აღფრთოვანება ბუნების პირველყოფილი საწყისის წინაშე, თუმცა ეს მხოლოდ უდაბნოს გამომწვარი მიწაა. და მაინც, საბოლოოდ სწორედ ის იწყებს რეჟისორის შემოქმედებაში ახალ ეტაპს, ვიანიდან რეალური კონფლიქტი, რომელიც წარმოდგენილია კინოსურათში, საშუალებას იძლევა აბსტრაქტულზე ბევრად უფრო ვრცელი თემა განზოგადდეს თანამედროვე ცივილიზაციის საერთო კრიზისთან დაკავშირებით. ამ ფილმში უახლესი სამყაროს პორტრეტი გამოიკვეთა - ის საკუთარი მიზნების მისაღწევად მზად არის დაანგრიოს არა მხოლოდ პატარა ხალხის სულიერი ფასეულობები, არამედ მთელი მსოფლიოც... მიუხედავად მძიმე სიუჟეტური დრამისა, ჰერცოგის ფილმის ცალკეულ მოტივებს თან სდევს ირონიზირების პოზიტიური ტონებიც. იგი არა მხოლოდ ძირეულად ცვლის მოქმედების სტრუქტურას, არამედ აახლოებს გმირებს მაყურებელთან, აიძულებს დადებითად შეხედონ ამ უცნაურ, გულუბრყვილო, მაგრამ საკუთარ გულუბრყვილობაშიც სიკეთისკენ ორიენტირებულ უდაბნოს ბინადრებს. ეს ცივილიზაცია განწირულია შორიდან მოსულების მიერ დეგრადაციისა და დაღუპვისთვის. ეს ჭეშმარიტებაც რამდენჯერმე აპრობირებულ მოსაზრებას ეფუძნება.

თემა არ არის უცხო, ან პირველქმნილი მსოფლიო კინოს ისტორიაში და ეს მოტივი სხვადასხვა სახით უამრავი რეჟისორის შემოქმედებაში გვხვდება. აბორიგენი, რომელსაც ყველა მუნჯს უწოდებს,

(ვიანიდან არ ესმის ენა, რომელზეც საუბრობს), - ბოლო წარმომადგენელია გადაშენებული ტომის. სწორედ ის მოიაზრება გადაშენებული ადამიანური ცივილიზაციის მხატვრული მეტაფორულ პერსონაჟად, რომელსაც არ შეუძლია წინ აღუდგეს ცივილიზაციის ტექნიკურ სიახლეებს და მის შეუბრალებელ მოსარჩლეებს.

ვერნერ ჰერცოგის მსოფლმხედველობითი პოზიცია ნიჰილიზმს მიუახლოვდა და ეს განსაკუთრებით ნათლად აისახება ფილმებში, სადაც რეჟისორი მიმართავს „მესამე სამყაროს“, განსაკუთრებით ლათინო-ამერიკულ კონტინენტზე მცხოვრები ადამიანების სულიერ და ყოფით პრობლემებს. ძველი დიდების „რეგენერაციის“ განვითარების მეტი პერსპექტივა ჰქონდა იმ დროისთვის დასავლეთ გერმანიის კინოს და ამ რეჟისორთა პოზიცია მხოლოდ ამყარებდა ამ პროცესს.

დასკვნაში თავმოყრილია რეზიუმირებული მასალა, შედეგები, რომლებიც ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა. ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ, ჩნდება მოსაზრება, რომ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ, გერმანული კინო ჯერ კიდევ ფლობდა მძლავრ ინდუსტრიულ კინემატოგრაფიულ წარმოებას, რომელიც მთელი წლის მანძილზე, დაახლოებით ორას, სამას ფილმს აწარმოებდა. ხოლო, ქვეყნის მთლიან კაპიტალდაგროვებაში კინოინდუსტრიას მესამე ადგილი ეკავა. აქედან გამომდინარე, სწრაფვა გარე ბაზრის დაპყრობისაკენ ძალზე საგრძნობი და უკვე მკვეთრად ტენდენციური გახდა. ამ პროცესის სრულ აპოთეოზამდე კი აქაც იქნა მოძიებული შუალედური სახელოვნებო ეტაპი - ისტორიული ლიტერატურა, მსოფლიო კლასიკა, სიუჟეტები, რომლებიც ფანტასტიკის და სხვა სანახაობრივ ჟანრებზეა აგებული და სხვ. ამ კონკრეტული წინაპირობის შესახებ, კვლევამ გამოავლინა შემდეგი შედეგები: ისტორიზმი და ლიტერატურული მემკვიდრეობა, მსოფლიო კლასიკური ნაწარმოებების ეროვნული გერმანული სოციოლოგიზმის განზოგადებას ნიშნავდა. ასე განიხილება ეს მოვლენა ანალიტიკურ კვლევებშიც. ძალზე ზოგადი მენტალური მოსაზრებიდან გამომდინარე და ისტორიული რეალიებიდან გამომდინარე, კინემატოგრაფის ნოვატორულმა და სახვითმა ალტერნატივამ, კინემატოგრაფიული აზროვნების სიახლემ საპირისპირო აზრი დაამკვიდრა.

კვლევის მთავარი ამოცანა ვლინდება პერსპექტივაში, გაანალიზოს გერმანული კინოს ისტორიის ორი გარდამტეხი ეტაპის ძირითადი მახასიათებლები. პირველი ეტაპის ისტორიას ქმნიდნენ გერმანული კინოს კლასიკოსები, რომლებიც იწყებდნენ თავის შემოქმედებას მეორე

მსოფლიო ომის შემდეგ. მათი შემოქმედება და ნოვატორობა თემაში დეტალურადაა დამუშავებული. მეორე ეტაპზე შეფასდა გფრ-ის „ახალი გერმანული კინოს“ ახალი ტალღის რეჟისორების როლი, რომლებიც არსებობდნენ ობერჰაუზენის მანიფესტის წყალობით. დღევანდელ დღეს, გაანალიზებულია პოლიტიკური მოვლენები, რომლებმაც ძირითადად გავლენა იქონიეს დასავლეთ გერმანიის კინოს აღორძინებაზე. რით დაიწყო აღდგენის პროცესი? ომის შემდგომი გერმანია ქვეყანაა, რომელმაც წააგო ომი. დაბომბილი ქუჩები, შიმშილი, უმუშევრობა, საშინელი ინფლაცია, მორალურად განადგურებული ხალხი. აღსანიშნავია, რომ იმ 40 ფილმიდან, რომლებიც გამოჩნდა 1946-1948 წლების პერიოდში, რამდენიმე მათგანი იწყება ნაწილაკით „და“. სხვა ფილმების სახელწოდებებიც: „სადღაც ბერლინში“, „ყოველდღიურობაში“, „ფილმი უსათაუროდ“, „გუშინს და ხვალეს შორის“, ან „გზა ორნათებაში“, „დაკარგული სახე“, „გზა შორია“, მეტყველებს იმაზე, რომ იმ პერიოდში პოტენციურმა მაყურებელმა ნამდვილად დაკარგა ორიენტაცია დროსა და სივრცეში. თემის ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა დასკვნები:

< დასავლეთ გერმანული კინოს აღორძინება განაპირობა განსაკუთრებულმა პოლიტიკურმა, სოციალურმა და კულტურულმა მდგომარეობამ, რომელიც შეიქმნა გერმანიაში ჰიტლერის რეიხის დამარცხების შემდეგ. მხატვრული კულტურის ფორმირება საწყის ეტაპზე მიმდინარეობდა მწვავე სოციალური წინააღმდეგობების ატმოსფეროში. ამ პერიოდის ერთ-ერთი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი იყო ინტენსიური ეკონომიკური აღმავლობა, რომელმაც ქვეყანა გამოიყვანა ომისშემდგომი ნგრევის და მონოპოლისტური კაპიტალის მიერ გამყარებული პოზიციების მდგომარეობიდან. მოიპოვა რა პოლიტიკური და ეკონომიკური ბატონობა, დასავლეთგერმანიის ბურჟუაზია აქტიურად ცდილობდა დაემორჩილებინა საზოგადოების სულიერი ცხოვრება, მონოპოლიზაცია გაეკეთებინა პრესისთვის, რადიო, კინოსა და ტელევიზიისთვის.

< უკვე პირველ, ომისშემდგომ პერიოდში, დაიწყო ღონისძიებების გამართვა უფასო კინოკონცერნის აღდგენაზე, რომელიც „მესამე რეიხის“ დროს იყო დასაყრდენი ბაზა ფაშისტური კინოწარმოების. პროფაშისტური ფილმები ზოგჯერ იქმნებოდა ამ სტუდიაში ადენაუერის პერიოდშიც და ასახავდა გფრ-ის საზოგადოების სულიერ კლიმატს 40-ანი წლების ბოლოდან 60-ანი წლების დასაწყისამდე. თუმცა მაშინაც გამოდიოდა საინტერესო ფილმები, მაგრამ წამყვანი კინოში მაინც გასართობი ხასიათის სურათები იყო, რომლებიც ძალზე დაბალ პროფესიულ და მხატვრულ ხარისხს ამჟღავნებდა.

< 60-იან წლებში, არენაზე გამოვიდა ტელევიზია. ტელევიზიის და სხვა სანახაობრივი ფორმების სწრაფმა განვითარებამ კიდევ უფრო დაძაბა კრიზისი ყოფილ გფრ-ის კინოში და ის სრული გაქრობის საფრთხის წინაშე დადგა. თუმცა 1962 წელი აღმოჩნდა გარდამტეხი დასავლეთ გერმანიის კინემატოგრაფის ისტორიაში. მოკლემეტრაჟიანი ფილმების VIII ფესტივალზე ობერჰაუზენში გამოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორთა ჯგუფი და გააჟღერა ცნობილი ობერჰაუზენის მანიფესტი – ეროვნული კინემატოგრაფიის განახლების პროგრამა. გფრ-ის კინოში მთელი 70-ანი წლების განმავლობაში ერთგვარ შემოქმედებით ტონს იძლეოდა რეჟისორთა ეს ჯგუფი, ანუ „მეამბოხენი ობერჰაუზენიდან“. მიუხედავად ამ პროგრამის წარმატებისა, „ახალი გერმანული კინოს“ ტრადიციებმა ვერ შეძლო დიდხანს შენარჩუნება. 68 წლის მოძრაობის შემცირების შემდეგ, თავისი კრიტიკული ხასიათის გამო საზოგადოებისადმი, კინემატოგრაფმა დაკარგა თავისი პოლიტიკური აქტუალობა. ზოგადად, საავტორო კინემატოგრაფმა ვერ შეძლო შეექმნა თავისთვის სტაბილური ეკონომიკური ბაზა, რომლის საშუალებითაც ის გაუძლებდა კვლავ აღორძინებული ამერიკული კომერციული კინოს ზეწოლისთვის.

დასავლეთ გერმანიის კინო საჭიროებდა ახალ რეფორმებს და რეჟისორთა ახალ თაობას. ნაშრომის ცალკე თავში მოცემულია ანალიზი იმ პოლიტიკური და სოციალური რეფორმებისა, რომლის შემდეგაც კინოში მოვიდნენ „ახალი თაობის“ რეჟისორები.

მეოცე საუკუნის 70-ან წლებში, დასავლეთ გერმანულ კინემატოგრაფში დამკვიდრდა ახალი თაობა. მათი გაბედული პოზიცია აღწევდა იმას, რისკენაც ასე დაჟინებით და ზოგჯერ უშედეგოდ ისწრაფოდნენ მათი წინაპრები, - მათ შეძლეს დაემყარებინათ კონტაქტი ფართო აუდიტორიასთან. რეჟისორებმა მოღვაწეობა კინოში ახალგაზრდული თემატიკით დაიწყეს. გფრ-ის კინემატოგრაფისტები ყოველთვის მგრძნობიარე იყვნენ ახალგაზრდების პრობლემებისადმი. მაგრამ 70-ანი წლების ახალგაზრდა გმირი მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა თავისი წინამორბედისგან, იმ აღზრდილი, უზრუნველყოფილი და კულტურული ყოფითი ტიპისგან, რომლის ცხოვრებისეული მოთხოვნებიც ასე დეტალურად და პოეტურად ასახა 60-ანი წლების კინემატოგრაფმა. ახალი გმირი – მკვიდრია მუშათა კვარტალის, რომელსაც აქვს სამუშაო, ან უმუშევარია, რომლისთვისაც ბურჟუაზიული კეთილდღეობა არა მარტო უცხო, არამედ მტრულიცაა.

საკითხი იმაზე, რა როლს თამაშობს კინემატოგრაფი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში, დიდი ხანია ფორმულირებულია, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური სოციოლოგიაშიც და

კინომცოდნეობით ლიტერატურაშიც. არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც კინო მხოლოდ ასრულებს მაყურებლის „სოციალურ შეკვეთას“, რომელსაც სურს ხელოვნებაში დაინახოს ცხოვრებაში განუხორციელებელი ოცნებები ლამაზ ცხოვრებაზე, აუსრულებელი საჭიროება ამაღლებული რომანტიკული სიყვარულისა, უნაყოფო ლტოლვა საშიში და საინტერესო თავგადასავლებისადმი. ალბათ სამართლიანია, მაყურებლის აუდიტორიის რაღაც ნაწილისადმი მიმართებაში, მაგრამ ეს თეორია თავდაცვისთვის გამოუსადეგარია, როდესაც ცდილობენ მისი უნივერსალური ხასიათის ხაზგასმას.

მაგრამ, დროთა განმავლობაში ამ თემამ დაკარგა თავისი დომინანტური მნიშვნელობა და შემოქმედებით პერიფერიაზე გადაინაცვლა.

რაინერ ვერნერ ფასბინდერის „ლილი მარლენი“ და „კერელი“, ვერნერ ჰერცოგის „ნოსფერატუ – ღამის მოჩვენება“ და „ფიცკარალდო“, ვიმ ვენდერსის „ჰემეტი“ და „საგნების მდგომარეობა“, ფოლკერ შლიონდორფის „თუნუქის დოლი“ და „სვანის სიყვარული“ – გადაღებულია განსხვავებული პოზიციებიდან და სხვადასხვა ხედვის კუთხით, ვიდრე ადრეული ნამუშევრები, როგორცაა, მაგალითად „სტროშეკი“, „კატცელმახერი“, „მეკარის შიში თერთმეტმეტრიანის წინ“, „კატარინა ბლუმის შებღალული ღირსება“. ამდენად, 80-ანი წლების დასავლეთ გერმანული კინოს ახალგაზრდა რეჟისურის წარმომადგენლები თითქოს დაუბრუნდნენ შემოქმედებაში ერთ-ერთ ყველაზე ჰუმანურ თემას, მიანიჭეს მას ახალი დატვირთვა და ხმოვანება. ამ სახელებს დაუკავშირდა გერმანული კინემატოგრაფის განახლების იმედი. და მართლაც, მათ შეძლეს შეეტანათ ახალი ნაკადი კინოს განვითარებაში, დაეახლოებინათ ის დასავლეთ გერმანული საზოგადოების ცხოვრებასთან, თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნებთან.

დღეს დასავლეთგერმანულ კინოს ღირსეული ადგილი უჭირავს მსოფლიო კინოხელოვნების გამორჩეულ მოვლენებს შორის. თუმცა კინემატოგრაფიული სიტუაცია ამ ქვეყნების შორს იყო იდილიური სიმშვიდისგან. ამისთვის არსებობს მრავალი მიზეზი. მემარჯვენეებმა დაიწყეს არეულობა ქვეყანაში მოქმედი ეროვნული კანონმდებლობის გარშემო კინოს დახმარების შესახებ, იმედი ჰქონდათ ლაგამი ამოედოთ დაუმორჩილებელი კინემატოგრაფისტებისთვის, რომლებსაც თავისი მიუკერძოებელი კრიტიკით საზოგადოების მისამართით არა ერთხელ გამოუწვევია ხელისუფლების გაღიზიანება. და მაინც გერმანული საზოგადოების განვითარების ლოგიკა იძლევა საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ამ ქვეყნის კინემატოგრაფისტები შეძლებენ შეინარჩუნონ მიღწევები,

რაც მოიპოვეს მისი ისტორიის 30-ზე მეტი წლის განმავლობაში. სამეცნიერო კვლევის შედეგად შეჯერდა გერმანიაში, 1945-80-ან წლების კინოპროცესში დანაწევრებული ცნობიერების გამთლიანებისკენ სწრაფვისა და მიღწევების წარმატებული ცდები.

ნაშრომი მეორე მსოფლიო ომის გერმანიის შემდგომ პერიოდს შეისწავლის, ამიტომ განიხილება ომისშემდგომი გერმანიის კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესი, სადაც განსაკუთრებული ადგილი დასავლეთ გერმანიის კინოკულტურის იდეოლოგიურ ფენომენს და რომელიც დღესაც დიდ კონცეპტუალურ გავლენის სფეროებს ფლობს მსოფლიო კინემატოგრაფიულ პროცესზე, ვინაიდან განსაკუთრებული თემატური და ფორმისეული სპექტრი დაამკვიდრა მსოფლიო კინოს ისტორიაში.