

**ზვიად დოლიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**რეზიუმე**

ფრანგული კინოწარმოება კომერციულ რელსებზე იყო ორიენტირებული და ამისკენ წავიდა „ახალი ტალღელების“ მნიშვნელოვანი ნაწილიც, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი (მაგალითად, კოსტა-გავრასი, ჟან-ლუკ გოდარი) გადაერთო სუფთა პოლიტიკურ კინოზეც, რომელსაც დიდი შემოსავალი ვერ მოჰქონდა. კინემატოგრაფისტებს ხშირად უწევდათ ცენზურისა და შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემებთან შეჯახება, რისი გადალახვაც არც ისე იოლი საქმე გამოდგა. ფრანგული პროდუქცია წარმატებით გადიოდა უცხოეთის კინოეკრანებზე, რამაც გამოიწვია კონკურენციის გაძლიერება ჰოლივუდის მხრიდან. სახელგანთქმულმა კინოკომპანიებმა, „პატემ“ და „გომონმა“, გააერთიანეს თავიანთი კინოქსელები და მსხვილ დემონსტრატორად ჩამოყალიბდნენ. ახალმა გამოწვევებმა წარმოშვა საწარმოო ხარჯების ზრდა, დისკუსი-

ები განვითარების ახლებური გზების მოსაძიებლად, ექსპერიმენტები ფილმის თხრობით ფორმებში, თემებსა და ჟანრებში.

ეროვნულ კინოს დაეუფლა „ახალი ტალღის“ ნოსტალგია, რამეთუ ეს მხატვრული მიმდინარეობა საეტაპო პერიოდი იყო კინოწარმოებაში. მისგან მემკვიდრეობის მიღება რთულ ამოცანას წარმოადგენდა ახალბედა კინორეჟისორებისათვის, იმხანად თამამად რომ გამოდიოდნენ ასპარეზზე. მთავრობა მრავალმხრივ ეხმარებოდა კინემატოგრაფისტებს, რის შედეგადაც გაიზარდა ფილმების რაოდენობაც და მათი შემოსავალიც. ეკრანზე აღიბეჭდებოდა ეპოქის არსი, ყურადღება მახვილდებოდა მიმდინარე პოლიტიკურსა და სოციალურ სასიკეთო ძვრებზე. კინოკრიტიკაში გაჩნდა ახალი ტერმინები – „ახალი ხარისხი“, „ახალი ნატურალიზმი“, „ახლებური მიდგომა“, თუმცა,

ზოგი კინორეჟისორი უფრო ახლებურად აგრძელებდა ძველებურ მოდას, ვიდრე მართლა რაიმე ახალ სიტყვას ამბობდა.

„პატე-გომონის“ გაერთიანება უკვე ფლობდა 238 კინოთეატრს (ეროვნული კინობაზრის 30%-ს), რომელთაგანაც 67 პარიზში იყო განთავსებული. მსგავს გადაჯგუფებას სხვა კომპანიებიც ეწეოდნენ. უმეტესი მათგანი ყიდულობდა პატარა კინოთეატრებს და აერთიანებდა მათ საკუთარ კინოქსელში. ამის საპირისპიროდ, არარენტაბელურობის გამო, ასობით კინოდარბაზი იხურებოდა სასოფლო ადგილებში. ტელევიზია კვლავაც ართმევდა მაყურებელს კინოს – იმჟამად მოსახლეობაში 12 მილიონი ტელევიზორი იდგა. ამასთან საკონკურენციოდ კინომწარმოებლები სარისკო საქმეზეც კი მიდიოდნენ და ზოგიერთი

ფილმის ორასზე მეტ ასლს უშვებდნენ.

ფრანგებს ძალიან უნდოდათ, რომ მათი კინოხელოვნება გამხდარიყო ეპოქის სარკე, რომელიც თამამად აირეკლავდა მიმდინარე ფაქტებსა და მოვლენებს, მაგრამ ეს სურვილი არარეალური იყო. ამასობაში, ეროვნულ კინოწარმოებაში წამოიწყეს რეორგანიზაცია, რის ფონზეც არსებული სავალალო საკითხები გამოიკვეთა, ხოლო ამის გამოსწორებას დროც სჭირდებოდა და მუხლჩაუხრელი შრომაც. ფილმების საერთო მხატვრული დონე ვეღარ პასუხობდა კრიტიკას. 1975 წლის 8 ნოემბერს პარიზში, ელისეს მინდვრებზე, გაიმართა კინოს მხარდამჭერი მანიფესტაცია, რაშიც მონაწილეობდა ათასობით კინემატოგრაფისტი. მათი ლოზუნგი იყო – „ფრანგულმა კინომ უნდა იცოცხლოს!“.

---

---

## ჟანრული მრავალფეროვნება 1970-იანი წლების ფრანგულ კინოში

*საკვანძო სიტყვები: ჟანრები, კინოწარმოება, „ახალი ტალღა“,  
კინოჟურნალები, კინობაზარი*

ფრანგული კინოწარმოება კომერციულ რელსებზე იყო გადასული და ამისკენ წავიდა „ახალი ტალღელების“ მნიშვნელოვანი ნაწილიც, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი (მაგალითად, კოსტა-გავრასი, ჟან-ლუკ გოდარი) გადაერთო სუფთა პოლიტიკურ კინოზეც, რომელსაც დიდი შემოსავალი ვერ მოჰქონდა. კინემატოგრაფისტებს ხშირად უწევდათ ცენზურისა და შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემებთან შეჯახება და მათი გადალახვა არც ისე იოლი საქმე გამოდგა. ფრანგული პროდუქცია წარმატებით გადიოდა უცხოეთის კინოეკრანებზე, რამაც გამოიწვია კონკურენციის გაძლიერება ჰოლივუდის მხრიდან. სახელგანთქმულმა კინოკომპანიებმა, „პატემ“ და „გომონმა“, გააერთიანეს თავიანთი კინოქსელები და მსხვილ დემონსტრატორად ჩამოყალიბდნენ. ახალმა გამოწვევებმა წარმოშვა საწარმოო ხარჯების ზრდა, დისკუსიები განვითარების ახლებური გზების მოსაძიებლად, ექსპერიმენტები ფილმების თხრობით ფორმებში, თემებსა და ჟანრებში.

აუდიტორიის უმეტესობა ირჩევდა ისეთ კინოსურათებს, რომლებშიც აჩვენებდნენ ქუჩებს, ქალაქებს და, ზოგადად, ცხოვრებას, როგორც მათ ყოველდღიურ რუტინას, მოკლებულს ყოველგვარ სიახლესა და სასარგებლო აქტივობას. ასეთი ნამუშევრების მთავარი გმირები აუცილებლად უნდა ყოფილიყვნენ სწორედ მაყურებლის მსგავსი ადამიანები, რომლებიც ოცნებობდნენ უკეთეს მომავალზე, იზიარებდნენ არსებულ სოციალურ-ეკონომიკურ სიძნელეებს და იღვწოდნენ კიდევ მათ გამოსასწორებლად. კინოთეატრებს პუბლიკა არ აკლდა. ფრანგები ოჯახებით დადიოდნენ ახალი ფილმის სანახავად და გაცხოველებით მსჯელობდნენ მის ავკარგიანობაზე.

ამერიკულ განგსტერულ კინოსთან გაჯიბრების წარმატებული მცდელობაა ჟან-პიერ მელვილის კინოსურათი „წითელი წრე“ (1970). ამ განსაკუთრებული დრამატულობით გამორჩეულ კრიმინალურ თრილერში კვლავაც გამოჩნდა მელვილის კინოსარეჟისორო ხელწერის უნიკალური სტილი, რომლის მეოხებით მან,

როგორც ინტელექტუალმა და უზომოდ შრომისმოყვარე კინოხელოვანმა, აჩვენა მოულოდნელი სვლების შემცველი სიუჟეტი და უემოციო, გულცივი პერსონაჟები. ფილმი საუკეთესო სამსახიობო გუნდითაც იყო გამორჩეული. მასში მონაწილეობდნენ: ალენ დელონი, ჯან მარია ვოლონტე, ივ მონტანი, ფრანსუა პერიე და ბურვილი (ანდრე რემბური). აღსანიშნავია, რომ ცნობილმა კომიკოსმა ბურვილმა შესანიშნავად განასახიერა ცბიერი პოლიციელის როლი.

საკმაო შემოსავალი მოიტანა ჟაკ დერეს განგსტერულმა ფილმმა „ბორსალინო“ (1970), ისტორიულ ფაქტებზე აგებულმა ეკრანიზაციამ, რომლის ძირითადი პროდიუსერი იყო ალენ დელონი. მანვე ითამაშა მთავარი როლი, ხოლო პარტნიორად მიიწვია ჟან-პოლ ბელმონდო. კინოსურათში აისახა 1930-იანი წლების მარსელში მიმდინარე კრიმინალური მოვლენები. გადამღები ჯგუფი აპირებდა, მთავარი გმირებისათვის დაერქმია რეალურად არსებული ბანდიტების სახელები და გვარები, მაგრამ მარსელის დამნაშავეთა სამყაროდან ისეთი მუქარა მიიღო, რომ გადაწყვეტილება შეცვალა. ეს ფილმი ამერიკულ კინოსადემონსტრაციო ქსელშიც მოხვდა და იქაური კინოკრიტიკოსების მოწონებაც დაიმსახურა.

პოპულარულ კინორეჟისორად რჩებოდა კლოდ შაბროლი, ერთ-ერთი პირველი, „ახალი ტალღიდან“ რომ გადავიდა ჟანრულ კინოზე. მის ნამუშევრებს მაყურებელი ყოველთვის ჰყავდა, ამიტომ ისინი არასოდეს მდგარან კომერციული წარუმატებლობის საშიშროების წინაშე. შაბროლის მორიგი კინოსურათი „ყასაბი“ (1970) წარმოადგენდა ალფრედ ჰიჩკოკის სტილის აშკარა გავლენით გაკეთებულ ფსიქოლოგიურ თრილერს პატარა სოფელზე, მის პროვინციულ ბურჟუაზიაზე. ამით კიდევ ერთხელ გამოიკვეთა ამ რეჟისორის უნარი, რომ ეკრანზე წარმოესახა ინტრიგა, დაძაბულობა და შარჟი.

უდავოდ გამორჩეული შემოქმედი იყო ერიკ რომერი, რომელიც ფაქიზად ქმნიდა საკუთარ მიკროსამყაროს. იგი დამაჯერებლად აღწერდა პერსონაჟების ემოციებს, ყოყმანს, მორალურ დილემებს და სპეციფიკურ გარემოს, თუმცა, „განზრახ ზღუდავდა საკუთარი ინტერესების სპექტრს და შეგნებულად გამორიცხავდა გარკვეულ ჰუმანურ პრობლემებს, მათ შორის, სოციალურსა

და პოლიტიკურ თემატიკას<sup>1</sup>. მისი ფილმი „კლერის მუხლი“ (1970), ადამიანის ფსიქოლოგიის თავისებური გამოკვლევა, ეძღვნებოდა სხვადასხვა ასაკისა და სქესის წარმომადგენლების ურთიერთობებს, მამაკაცის ეროტიკულ ლტოლვას ქალებისადმი. რომერის გმირების მგრძნობელობა ყოველთვის ემორჩილებოდა გონებას. ამ კინოსურათს წინ გამოჰქონდა იმდროინდელი საზოგადოების ზნეობრივი პრინციპების ცვლილებები, სინამდვილის ჰარმონიზაცია, საინტერესო დიალოგები და მიზანსცენები.

ეროვნულ კინოს დაეუფლა „ახალი ტალღის“ ნოსტალგია, რამეთუ ეს მხატვრული მიმდინარეობა საეტაპო პერიოდი იყო კინოწარმოებაში. მისგან მემკვიდრეობის მიღება რთულ ამოცანას წარმოადგენდა ახალბედა კინორეჟისორებისათვის, იმხანად თამამად რომ გამოდიოდნენ ასპარეზზე. მთავრობა მრავალმხრივ ეხმარებოდა კინემატოგრაფისტებს, რის შედეგად გაიზარდა ფილმების რაოდენობაც და მათი შემოსავალიც. ეკრანზე აღიბეჭდებოდა ეპოქის არსი, ყურადღება მახვილდებოდა მიმდინარე პოლიტიკურსა და სოციალურ სასიკეთო ძვრებზე. კინოკრიტიკაში გაჩნდა ახალი ტერმინები – „ახალი ხარისხი“, „ახალი ნატურალიზმი“, „ახლებური მიდგომა“, თუმცა, ზოგი კინორეჟისორი უფრო ახლებურად აგრძელებდა ძველებურ მოდას, ვიდრე მართლა რაიმე ახალ სიტყვას ამბობდა.

ლუი მალის პიკანტურ ფილმს „გულისფეთქვა“ (1971) საფრანგეთის ეროვნულმა კინოცენტრმა არ მოუწონა სცენარი და უარი თქვა მის დაფინანსებაზე, მაგრამ ეს საქმე იკისრა ამერიკული „ფარამაუნთის“ ერთმა ფრანგულმა შვილობილმა კინოკომპანიამ. ავტორმა მასში გამოიყენა ავტობიოგრაფიული მომენტები: ჯაზის სიყვარული, მხატვრული ლიტერატურით დაინტერესება, უფროსი ძმების ტირანული დამოკიდებულება მის მიმართ. ფილმის მთავარი გმირი იყო მოწიფულობის ასაკში შესული, დაკომპლექსებული და არანორმალური სურვილების მქონე მოზარდი, რომელსაც უწევდა ურთიერთობებში გარკვევა საკუთარი ოჯახის წევრებთან.

პოლიტიკურმა კინომ, პოპულარობის ზრდის ტემპის მეოხებით, თანდათანობით წამოიწყო რამდენიმე ათწლეულის წინ დაბადებული, კრიმინალური ფილმების ჩანაცვლების პროცესი. მისი ფორმულის განსაზღვრის მცდელობისას ჟან-ლუკ გოდარმა განა-

<sup>1</sup> Lanzoni, French, 2015, p. 285.

ვითარა ექსპერიმენტული მუშაობის იდეა, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა კონცეპტუალურად და ტექნიკურად გამართული. ამან კი დათრგუნა მისი მრავალი თაყვანისმცემელი, თუმცა, სპეციალისტებს მისცა საბაბი, გულმოდგინედ გამოეკვლიათ ამ კინორეჟისორის ახლებური ნარატივები. გოდარმა და ჟან-პიერ გორენმა გადაიღეს პოლიტიკურად დამუხბული ფილმი, „ყველაფერი რიგზეა“ (1972), რომელშიც აჩვენეს კაპიტალისტური სამყაროს ნაკლოვანებები და ფრანგული საზოგადოების ოპტიმიზმის დაცემა. მიუხედავად იმისა, რომ მასზე დაიხარჯა დიდი თანხა, კინოსურათმა 100 000 მაყურებელსაც კი ვერ მოუყარა თავი.

პოლიტიკური თრილერის უფრო დახვეწილი ოსტატი გამოდგა კოსტა-გავრასი, რომელიც აღმავლობას განიცდიდა. მემარცხენე პოლიტიკური ძალები მას აძაგებდნენ პატრიოტული შეხედულების უქონლობისათვის, მაგრამ ასეთი დამოკიდებულება მალევე ჩაქრა, ვინაიდან ამ უკანასკნელს არასოდეს ჰქონია საკუთარი პოლიტიკური დღის წესრიგი. კოსტა-გავრასის მორიგი ნამუშევარი „საალყო მდგომარეობა“ (1972) ეხებოდა ამერიკული სპეცსამსახურების საქმიანობას ურუგვაიში და ნახევრად დოკუმენტური მანერით გადმოსცემდა მძაფრ ამბავს, აუღელვებლად რომ ვერ უცქერდა აუდიტორია.

„პატე-გომონის“ გაერთიანება უკვე ფლობდა 238 კინოთეატრს (ეროვნული კინობაზრის 30%-ს),<sup>1</sup> რომელთაგანაც 67 პარიზში იყო განთავსებული. მსგავს გადაჯგუფებას სხვა კომპანიებიც ეწეოდნენ. უმეტესი მათგანი ყიდულობდა პატარა კინოთეატრებს და აერთიანებდა მათ საკუთარ კინოქსელში. ამის საპირისპიროდ, არარენტაბელურობის გამო, ასობით კინოდარბაზი იხურებოდა სასოფლო ადგილებში. ტელევიზია კვლავაც ართმევდა მაყურებელს კინოს – იმჟამად, მოსახლეობაში 12 მილიონი ტელევიზორი იდგა. ამასთან საკონკურენციოდ კინომწარმოებლები სარისკო საქმეზეც კი მიდიოდნენ და ზოგიერთი ფილმის ორასზე მეტ ასლს უშვებდნენ.

1972 წლის 14 ივნისს, ფრანგული სინემათეკის ხელმძღვანელმა და ერთ-ერთმა დამფუძნებელმა, ანრი ლანგლუამ აისრულა დიდი ხნის ნატვრა – პარიზში, შაიოს დიდებულ სასახლეში დააარსა კინოს მუზეუმი, რომლის კოლექცია 5000 ექსპონატისაგან შედგებოდა.

<sup>1</sup> Hayward, French, 2005, p. 46.

ლუის ბუნიუელის სიურრეალისტური სატირული კომედია „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ (1972) დასცინოდა ელიტარული კლასის ყოფას აბსურდული და მოულოდნელი გარემოებებითა და რეალური ამბებისა თუ სიზმრების კალეიდოსკოპური ცვლით. ორიგინალური ხერხების, სპეციფიკური ირონიისა და მამხილებელი პათოსის საშუალებით, ავტორმა გამოააშკარავა ფრანგული ბოჰემის მნეობრივი და სულიერი დეგრადაცია, უაზრო და ფარისევლური სახე.

1973 წელს ამერიკული კინო ფრანგულ კინობაზარზე წარდგინილი იყო მხოლოდ 20%-ით. რასაკვირველია, ამაში დიდი დამსახურება მიუძღოდნენ ეროვნული კინემატოგრაფის მესვეურებს, რომლებიც მუდამ გრძნობდნენ მათ კვალსმიდევენებული ჰოლივუდის პოლიტიკას და წინდახედული ქმედებებით აკავებდნენ ამერიკელთა კინოექსპანსიას.

წარმატებით მუშაობდა რამდენიმე კინოსკოლა, რომლებშიც იწრთობოდნენ მომავალი კინემატოგრაფისტები (მათ რიგებში ნათლად შეიმჩნეოდა ქალთა რაოდენობის ზრდა). ისინი აკეთებდნენ საინტერესო მოკლემეტრაჟიან სტუდენტურ ფილმებს, რომელთა მიმართ საკმაო ყურადღებას იჩენდა კინოკრიტიკა.

ფრანსუა ტრუფომ გადაიღო ღირსშესანიშნავი ფილმი „ამერიკული ღამე“ (1973), რომელშიც მთავარი როლი, კინორეჟისორის პერსონაჟი, თავადვე განასახიერა. ამით მან ჩაატარა თავისებური დაკვირვება კინოსურათის გადასაღებ პროცესზე, მაყურებელს შიგნიდან დაანახა კინოწარმოების სამზარეულო. როდესაც ეს ნამუშევარი ეკრანებზე გავიდა, გოდარმა მწვავე წერილი მისწერა ძველ მეგობარს და უსაყვედურა კომერციულ კინოზე გადასვლის გამო, რომ თითქოს ის ამით ღალატობდა „ახალი ტალღის“ საფუძვლებსა და იდეალებს. ტრუფო მაშინ აშკარად ქადაგებდა ინტელექტუალურ დამოუკიდებლობას, ხოლო გოდარის სტრატეგია მთლიანად ეწინააღმდეგებოდა ამგვარ პრაგმატულ პოზიციას. ტრუფომ არ დააყოვნა რეაქცია და შეურაცხყოფელი წერილით უპასუხა გოდარს, რითაც წერტილი დაუსვა მასთან ურთიერთობას.

ჟან რენუარის მდიდარი კინემატოგრაფიული ტრადიციის მიმდევრის, კლოდ სოტეს ნამუშევარი „ვენსანი, ფრანსუა, პოლი და სხვები“ (1974) მიეძღვნა შუახნის ასაკის მამაკაცების მეგობრობას, მათ ოჯახურსა თუ პროფესიულ პრობლემებს. სოტეს შემოქმედება ორიენტირებული იყო თანამედროვე ყოფის სტილის, ადამიანური

ღირებულებებისა და საზოგადოების ევოლუციის ჰუმანიტურ შესწავლაზე.

ფსიქოანალიტიკური კონფლიქტების კეთილსინდისიერ დამკვირვებელს ეძახდნენ ბერტრან ბლიეს, რომლის კინოსურათი „ვალსის მოცეკვავენი“ (1974) ორი ახალგაზრდა კაცის ქაოსურ თავგადასავლებს ასახავდა. ბლიეს უყვარდა კონფრონტაციის ჩვენება, რისთვისაც ფრანგული კინოკრიტიკა და პუბლიკა ხან აღმერთებდა, ხანაც კი ლანძღავდა მას. მისი კინოდრამატურგია წარმოადგენდა სიურრეალისტური ფანტაზიისა და ეგზისტენციალური შეშფოთების ნარევს, ხოლო პერსონაჟები ხშირად არღვევდნენ ბურჟუაზიულ წესებს გაუწონასწორებლობითა და უკიდევანობით, რითაც მათი ამბები სასოწარკვეთის კომედიის ფორმას იღებდა.

კოლაბორაციონიზმის მტკივნეულ თემაზე დუმილი დაარღვია ლუი მალმა ფილმით, „ლაკომბი, ლუსიენი“ (1974), რომლის გმირი, სოფლელი მოზარდი, მას შემდეგ, რაც პარტიზანები არ შეიკედლებენ, პოლიციაში იწყებს სამსახურს. კინოსურათი სავსეა სიმბოლური მინიშნებებითა და ფაქიზი მეტაფორებით. მისმა ავტორმა, როგორც დახვეწილმა ფსიქოლოგმა, უზადოდ აათამაშა მთავარი პერსონაჟების შემსრულებელი არაპროფესიონალი მსახიობები და ერთობ გამომწვევი ნამუშევარი გააკეთა. ამისათვის იგი მოლაღატედ შერაცხა თითქმის ყველა პოლიტიკურმა ძალამ და დაადასწავლა ნაცისტების გამართლებაში.

კინოეკრანებზე წარმატებით გავიდა ეროტიკული ფილმი „ემანუელი“ (1974, რეჟისორი - ჟუსტ ჟეკინი). მას აჩვენებდნენ დიდასა და პოპულარულ კინოთეატრებში. პირველ სამ თვეში იგი ნახა მილიონზე მეტმა მაყურებელმა. ამან აღშფოთება გამოიწვია კონსერვატორულ საზოგადოებაში, რომელიც ბრალს სდებდა ხელისუფლებას, ასეთ დონეზე რომ მიუშვა კინო. მალე აღნიშნულსა და მსგავს კინოსურათებს მხოლოდ სპეციალიზებულ კინოდარბაზებში ჩვენების უფლება მიეცა გარკვეული ნებართვის აღების შემდეგ.

ფრანგებს ძალიან უნდოდათ, რომ მათი კინოხელოვნება გამხდარიყო ეპოქის სარკე, რომელიც თამამად აირეკლავდა მიმდინარე ფაქტებსა და მოვლენებს, მაგრამ ეს სურვილი სინამდვილეს არ შეეფერებოდა. ამასობაში, ეროვნულ კინოწარმოებაში წამოიწყეს რეორგანიზაცია, რამაც ამოატივტივა არსებული სავალალო საკითხები, ხოლო ამის გამოსწორებას დრო და მუხლია უხერელი



შრომა სჭირდებოდა. ფილმების საერთო მხატვრული დონე ვეღარ პასუხობდა კრიტიკას. 1975 წლის 8 ნოემბერს პარიზში, ელისეს მინდვრებზე, გაიმართა კინოს მხარდამჭერი მანიფესტაცია, რაშიც მონაწილეობდა ათასობით კინემატოგრაფისტი. მათი ლოზუნგი იყო – „ფრანგულმა კინომ უნდა იცოცხლოს!“<sup>1</sup>

თუ წარმოების საშუალებებმა მრავალი ცვლილება განიცადა, სადისტრიბუციო ქსელები უცვლელი დარჩა. კინოთეატრების უმეტესობა განლაგებული იყო რომელიმე ქალაქის საზღვრებში და ეკუთვნოდა მსხვილ სადისტრიბუციო კომპანიებს. მკვეთრად გაიზარდა პატარა კინოდარბაზების რიცხვი და შემოსავალი, რამეთუ მათი უპირატესობა იყო, რომ შეეძლოთ მხატვრული ფილმების უფრო სწრაფი როტაცია. ახალმა ტელეკომპანიებმა თავად დაიწყეს კინოსურათების წარმოება. ამ გარემოებამ სათავე დაუდო კინოსა და ტელევიზიას შორის თანამშრომლობას. მაგალითად, სატელევიზიო კომპანიები არ თაკილობდნენ კინოკომპანიებთან ერთად კობროდუქციების შექმნას. თანაც ტელევიზია კინოსათვის გახდა გასაღების მხარდი ბაზარი.

ორიგინალური თხრობითი სტრუქტურით გამოირჩეოდა მარგერიტ დურასის ექსპერიმენტული დრამა „ინდოეთის სიმღერა“ (1975) და რობერ ენრიკოს არაჩვეულებრივი კინოსურათი „ძველი თოფი“ (1975), რომელსაც საფუძვლად დაედო მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი ნამდვილი ამბავი. ორივე მათგანმა მაყურებლისა და კინოკრიტიკის გული მოიგო, რამაც ოპტიმიზმის საფუძველი უფრო გაამყარა.

1976 წელი სასიხარულო სიახლით დაიწყო – ჟან-ჟაკ ანოს სადებიუტო ნამუშევარმა, კინოკომედიამ „სიმღერით გამარჯვება“ (1976), საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისათვის, მოიპოვა „ოსკარი“, ხოლო 3 აპრილს კინოს ხელოვნებებისა და ტექნოლოგიების აკადემიამ (ფრანგული კინოაკადემია) ჩაატარა ეროვნული კინოპრიზით – „სეზარი“ დაჯილდოების პირველი ცერემონიალი, რომელმაც რეკორდული აუდიტორია მიიზიდა. საუკეთესო კინოსურათისათვის ეს პრესტიჟული პრიზი ერგო „ძველ თოფს“.

იმავე წლის ივნისში შეიქმნა ფილმების გავრცელების მხარდაჭერის სისტემა. იგი უნდა დახმარებოდა მხატვრული და კულტურული ღირებულებების მქონე ისეთ ფრანგულსა და უცხოურ კი-

<sup>1</sup> Jeancolas, Le cinéma, 1979, p. 148.

ნოსურათებს, რომელთა დისტრიბუცია რთულ საქმეს წარმოადგენდა. შვიდკაციანი კომისია გულდასმით არჩევდა ამგვარ ნამუშევრებს და მათთვის გამოყოფდა თანხას ასლების ტირაჟირებისა და საწყისი სარეკლამო ხარჯებისათვის. პირველ წელს დახმარება გაეწია 55 ფილმს. მათი უმეტესობა ფრანგული იყო. კარგად მუშაობდა ავანსების გაცემის სისტემა, რის ამოქმედებაზეც დიდხანს მიმდინარეობდა კამათი სახელისუფლებო და კინოწრეებში. იმ წელიწადს ამ მიზნით გაიცა 20 მილიონი ფრანკი.

ყველასათვის საყვარელი მსახიობი, ანი ჟირარდო განუსაზღვრელი პოპულარობით სარგებლობდა.<sup>1</sup> მისი კეთილშობილი კინოგმირები ნებისმიერ დაბრკოლებას ლახავდნენ, ბედისწერას არ ურიგდებოდნენ, დასახული მიზნისაკენ ქედმოუხრელად ისწრაფოდნენ. ჟირარდოს მორიგი როლი ფილმში „ექიმი ფრანსუაზ გაიანი“ (1976, რეჟისორი ჟან-ლუი ბერტუჩელი) ძალიან მოეწონა მაყურებელს.

ამ პერიოდის განსაკუთრებული თავისებურება იყო კინორეჟისორი ქალების საინტერესო ნამუშევრები. მათში გადმოიცა არა მარტო ფემინისტური პრობლემატიკა, არამედ სხვა საჭირობო-ტო საკითხების კვლევაც. იანიკ ბელონი, ნინა კომპანეში, ნელი კაპლანი, დიან კურისი, კოლინ სერო, შანტალ აკერმანი არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ მამაკაც კოლეგებს და აუდიტორიას სთავაზობდნენ უფრო საავტორო, ვიდრე კომერციული კინოს ნიმუშებს.

პარიზის 440 კინოთეატრიდან უმრავლესობა მხოლოდ ცენტრალურ უბნებში ფუნქციონირებდა, ხოლო პერიფერიებში თითქმის აღარც იყო კინოდარბაზები. სამაგიეროდ, იქვე შენდებოდა მულტიპლექსები, რომლებზეც იმედებს ამყარებდნენ დემონსტრატორები. ძველებურად პოპულარული რჩებოდა კინოჟურნალი „პოზიტიფი“. მისი კონკურენტი „კაიე დუ სინემაც“ სარფიანად იყიდებოდა. საკმაო ტირაჟით გამოდიოდა სხვა კინოჟურნალებიც. კინოს ამბებს აშუქებდნენ გაზეთები, რადიო და ტელევიზია. მდიდარი ტრადიციების ფრანგული კინომცოდნეობა მნიშვნელოვან აქცენტს აკეთებდა კინოხელოვნებაში კლასის, ეთნიკური უმცირესობების, დისკრიმინაციისა და სხვა თემების განხილვაზე.

აღენ რენეს ნამუშევრებს აერთიანებდა უკიდურესად ფორმალური სიმკაცრე და დაუცხრომელი ცდები ქვეცნობიერის არსის

<sup>1</sup> Oscherwitz, Higgins, Historical, 2007, p. 188.

გამოსაკვლევად. მისი სიურრეალისტური კინოსურათის „განგება“ (1977) მთავარი გმირი იყო ახალი რომანის წერის პროცესში მყოფი ბრიტანელი მწერალი. როგორც რენეს სხვა გახმაურებულ ფილმებში, აქაც ერთმანეთში გადაიხლართა რეალური და გამოგონილი, მეხსიერება და წარმოსახვა, ასოციაციები და ფსიქოანალიტიკური ხერხები. ავტორმა საუცხოოდ ააგო დრამატული კომპოზიცია და გააანალიზა ადამიანის სულიერი მეტამორფოზები. იმთავითვე ჩანდა, რომ ეს ნამუშევარი, უმეტესწილად, გათვლილი იყო ინტელექტუალური აუდიტორიისათვის.

საფრანგეთის უმაღლეს საკანონმდებლო ორგანოში მიმდინარეობდა ცხარე დებატები, რათა წერტილი დაესვათ ეროვნული კინოს კრიზისისათვის. მართალია, ადგილობრივმა კინოწარმოებამ 1978 წელს მოამზადა 326 ფილმი, თუმცა, პირველი პრობლემა იყო არა რაოდენობაში, არამედ ხარისხში, ხოლო მეორე – მათი გავრცელების (ეკრანებზე გავიდა მხოლოდ 222 ერთეული) ტექნიკურ მოუწესრიგებლობაში.

იმათა კინოკომედიებმა და ასეთმა პოლიტიკამ გაამართლა, ვინაიდან კინოთეატრები ვერ იტევდა მათ სანახავად მისულ მაყურებელს. იყო საპირისპირო შემთხვევებიც. მაგალითად, კლოდ ბიდის ფილმმა „უთანხმოება“ (1978), ლუი დე ფიუნესზე მორგებულმა კომედია, თავი მოუყარა ნახევარ მილიონზე ოდნავ მეტ აუდიტორიას, არადა, მისმა საწარმოო ხარჯმა 20 მილიონ ფრანკს გადააჭარბა, ხოლო რეკლამამ შეადგინა 1.5 მილიონი ფრანკი.

ქვეყანაში დარეგისტრირებული 62 სადისტრიბუციო კომპანიაიდან ლიდერობდა ხუთი ამერიკული და სამი ფრანგული კომპანია. დანარჩენები საშუალო და მცირე სიმძლავრის ორგანიზაციებს წარმოადგენდნენ. ფილმების რამდენიმე ათეული ასლი (ძირითადად, 30-40) გადიოდა ეკრანებისაკენ. არსებობდა კინოთეატრების ისეთი ქსელებიც, 2, 3 ან 4 დარბაზისგან რომ შედგებოდა. მათი მფლობელები ფსონს დებდნენ ახალგაზრდობისათვის განკუთვნილ პროდუქციაზე, მაგრამ კინოწარმოების ხარჯების ზრდა (1978 წელს გაიზარდა 17%-ით) მათ ბიზნესს სერიოზულად დაემუქრა.

ამა თუ იმ ფილმის დაფინანსების მოპოვებაში მთავარი მამოძრავებელი ფიგურები იყვნენ პროდიუსერები. ამის თვალსაჩინო ნიმუშად გამოდგება კლოდ ბერი. იგი მსახიობიც იყო, სცენარისტიც და რეჟისორიც, ამიტომ ძალიან კარგად ერკვეოდა კინოწარმოე-

ბისა და დისტრიბუციის ნიუანსებში. მან ღირსეული პროდიუსერობა გაუწია რომან პოლანსკის ეკრანიზაციას, ფრანგულ-ბრიტანულ ფილმს „ტესი“ (1979), როგორც დიდბიუჯეტის ნამუშევარს და საგულისხმო მოგებაც მოატანინა.

შესამჩნევი ცვლილებები მოხდა ტელევიზიისა და კინოს ურთიერთობებში. რადგანაც სატელევიზიო კომპანიები უფრო მეტ ფულს დებდნენ იმ კოპროდუქციებში, რომლებიც კეთდებოდა კინოკომპანიებთან თანამშრომლობით, მათ შეიმუშავეს პოლიტიკა, რომლის მიხედვითაც ეს კინოსურათები ჯერ უნდა გასულიყო ტელევიზიით, ხოლო შემდეგ კინოთეატრებში. ამას დაერქვა კინოს „სატელევიზიო ვიზუალიზაცია“. ფრანგმა მეწარმეებმა და დისტრიბუტორებმა სათანადოდ გაითავისეს ის გარემოება, რომ საჭირო იყო ფართოდ გაეტანათ საკუთარი პროდუქცია საზღვარგარეთ და ამ მიზნით კონკრეტული სამოქმედო გეგმები დასახეს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Hayward S., French National Cinema, London, 2005.
- Jeancolas J. P., Le cinéma des Français: La Ve République, 1958-1978, Paris, 1979.
- Lanzoni R., French Cinema. From its Beginnings to the Present, New York, 2015.
- Oscherwitz D., Higgins M. E., Historical Dictionary of French Cinema, Lanham, 2007.

## FILM STUDIES

Zviad Dolidze,  
Film historian and critic,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Professor, Ph.D. in Art Criticism (Film Studies)

### GENRE DIVERSITY IN 1970S FRENCH CINEMA

*Keywords: genres, film industry, New Wave, film magazines, film market*

#### Abstract

The French film industry was focused on commercial rails, and a significant part of the New Wave representatives also went to this path, although some of them (e.g., Costa-Gavras, Jean-Luc Godard) switched to pure political cinema as well, which could not generate much income. Filmmakers often had to face the problems of censorship and creative freedom, and overcoming them did not turn out to be an easy task. French film production was successful at the foreign box office, which led to increased competition from Hollywood. Famous film companies like Pathe and Gaumont merged their film networks and developed into major demonstrators. New challenges have generated increased production costs, discussions to find new ways of development, and experiments in the narrative forms, themes, and genres of the films.

Most of the audience chose such films, where they showed streets, cities, and, in general, life as their daily routine, devoid of any novelty or useful activity. The main characters of such films must necessarily have been people like the audience, who dreamed of a better future, shared the existing socio-economic difficulties, and even strived to correct them. The movie theaters did not lack publicity. The French went with their families to watch the new film and discuss it.

A successful trial of competition with American gangster cinema was fixed by Jean-Pierre Melville with the film *The Red Circle* (1970). In this special dramatic crime thriller, Melville's unique style

of directing handwriting continued to appear, through which he, as an intelligent, though extremely hardworking filmmaker, showed a plot containing unexpected moves and emotionless, cold-hearted characters. This film was also distinguished by the best acting team. There were starred Alain Delon, Gian Maria Volonte, Yves Montand, Francois Perrier, and Bourvil (Andre Raimbourg). It is noteworthy that the famous comedian, Burvil, perfectly embodied the role of a cunning policeman.

Claude Chabrol, one of the first to switch from the New Wave to genre cinema, remained a popular filmmaker. His works have always had an audience, so they never faced the danger of commercial failure. Chabrol's next film, *The Butcher* (1970), represented a psychological thriller made with an obvious influence of Alfred Hitchcock's *Stylistics* about a small village, his provincial bourgeoisie. This once again demonstrated the ability of this filmmaker to portray intrigue, tension, and caricature on screen.

The undoubtedly outstanding creator was Eric Rohmer, who subtly created his microcosm. He convincingly described the emotions, hesitations, moral dilemmas, and specific environments of the characters. His film *Claire's Knee* (1970), a peculiar examination of human psychology, was dedicated to the relationships of representatives of different ages and genders—the erotic lust of man for women. The sensibility of Rohmer's heroes has always obeyed the mind. This film showed changes in the moral principles of the society of that time, harmonization of reality, interesting dialogues, and *mise en scène*.

National cinema has acquired nostalgia for the „New Wave“ because this artistic direction was a landmark period in film production. Getting an inheritance from him was a difficult task for novice filmmakers to boldly perform in the arena. The government helped filmmakers in many ways, increasing both the number of films and their revenue. The essence of the era was captured on the screen, and attention was drawn to the current political and social good shirts. New terms appeared in film criticism: „new quality“, „new naturalism“, and „new approach“, although some filmmakers continued the old fashion in a new way rather than saying any new words.

The French National Film Center did not approve the script of Louis Malle's spicy film *Murmur of the Heart* (1971) and refused to finance it, but the case was undertaken by one French subsidiary of the American Paramount film company. The author used autobiographical moments in it: love for jazz music, interest in fiction, and the tyrannical attitude of his older brothers toward him. The main character of the film is a teenager of mature age with complex and abnormal desires who has to find relationships with members of his own family.

With the growth rate of popularity, political cinema gradually initiated the process of replacing crime films born several decades ago. In trying to define its formula, Jean-Luc Godard developed the idea of experimental work, but it was not found to be conceptually and technically sound. This suppressed many of his fans, although it gave the specialists an excuse to diligently research the new narratives of this filmmaker. Godard and Jean-Pierre Gorin made a politically charged film, *Tout Va Bien* (1972), in which they showed the shortcomings of the capitalist world and the decline of optimism in French society. Even though a large amount of money was spent on it, the film did not attract even 100,000 viewers.

Costa-Gavras turned out to be a more sophisticated master of political thrillers who was experiencing an upsurge. Left-wing political forces scolded him for his lack of patriotic views, but such an attitude soon died out since the latter never had his political agenda. His other film, *State of Siege* (1972), dealt with the activities of the American special services in Uruguay and, in a semi-documentary manner, conveyed an intense story that could not be ignored by the audience.

The Pathe-Gaumont union already owned 238 movie theaters (30% of the national film market), of which 67 were located in Paris. Similar regrouping was done by other companies too. Most of them bought small movie theaters and integrated them into their own movie theaters' networks. In contrast, due to unprofitability, hundreds of movie theaters were closed in rural locations. Television continued to deprive the viewers of movie theaters. At that time, there were 12 million TVs in the population. To compete, filmmakers even went into a risky business and released more than two hundred copies of some films.

In 1973, American cinema was submitted to the French film market with only 20%. Of course, great merit was given to the managers of the national film industry, who always felt the politics of Hollywood following in their footsteps and, with prudent actions, deterred the American film expansion.

Several film schools worked successfully, where future filmmakers were trained (an increase in the number of women was observed in their ranks). They made interesting short student films, for which film criticism focused considerable attention.

Francois Truffaut directed a remarkable film, *American Night* (1973), in which he performed the main role—the character of the filmmaker himself. In doing so, he conducted a peculiar observation of the filmmaking process, showing the audience the kitchen of the film production from the inside. When this work went on the screens, Godard wrote a scathing letter to an old friend and reproached him for switching to commercial cinema, saying that it seemed that he was thereby betraying the foundations and ideals of the New Wave. Truffaut then clearly preached intellectual independence, and Godard's strategy was completely opposed to such a pragmatic position. Truffaut did not hesitate to react and responded with an insulting letter to Godard, thus putting an end to his relationship with him.

A conscientious observer of psychoanalytic conflicts was called Bertrand Blier, whose film *The Waltzers* (1974) depicted the chaotic adventures of two young men. Blier loved to show confrontation, for which French film criticism and publicity sometimes adored, and sometimes cursed him. His film dramaturgy represented a mixture of surrealist fantasy and existential concerns, while the characters often broke bourgeois rules with unbalance and immensity; thus, their stories took the form of a comedy of despair.

The erotic film „*Emmanuelle*“ (1974, directed by Just Jaeckin) has been successfully screened. It was shown in large and popular movie theaters. In its first three months, it was watched by over a million viewers. This caused outrage in the conservative community, which accused the authorities of letting cinema go to such a level. Soon, these and similar films were allowed to be demonstrated only in specialized movie theaters after obtaining a certain permit.



The French wanted their film art to become a mirror of an era that boldly reflected current facts and events, but this desire did not suit reality. Meanwhile, a reorganization was initiated in the national film production, which raised the existing deplorable issues, and it took time and painstaking work to correct them. The overall art level of the films no longer satisfied the criticism. In 1975, on November 8, a pro-cinema demonstration was held in Paris on the Elysee fields, with thousands of filmmakers participating. Their slogan was „French cinema must live!“.

If the means of production underwent many changes, the distribution networks remained unchanged. Most of the cinemas were located within the boundaries of some cities and belonged to large distribution companies. The number and income of small cinema halls increased dramatically, for their advantage was to be able to rotate feature films faster. New TV companies began to produce films themselves. This circumstance gave rise to cooperation between cinema and television. For example, television companies did not hesitate to create co-productions with film companies. Besides, television has become a growing cinema market.

A special feature of this period was the interesting works of women filmmakers. Not only feminist problems but also research on other problematic issues were conveyed in them. Yannick Bellon, Nina Companies, Nelly Kaplan, Diane Kurys, Coline Serreau, and Chantal Akerman were not inferior to their male colleagues and offered the audience samples of more authorial than commercial cinema.

Of the 440 movie theaters in Paris, the majority operated only in the central districts, while there were almost no more movie theaters in the peripheries. Instead, multiplexes were being built nearby, on which demonstrators hoped. The film magazine *Positif* remained popular. Its competitor, *Cahiers du Cinema*, was also profitable. Other film magazines also appeared in considerable circulation. *Cinema News* was covered by newspapers, radio, and television. French film studies with rich traditions placed an important emphasis on the discussion of class, ethnic minorities, discrimination, and other topics in film art.

From the 62 distribution companies registered in the country, five American and three French companies were in the lead. The others were medium and small-capacity organizations. Several dozen copies of films (mostly 30-40) went to the screens. There were also such networks of movie theaters, consisting of 2, 3, or 4 halls. Their owners bet on products intended for youth, but the increase in film production costs (in 1978 it increased by 17%) seriously threatened their business.