

**ზვიად დოლიძე,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

### **„პარდისფერი ნეორეალიზმი“**

*საკვანძო სიტყვები: კომერციული კინო, იტალიური ნეორეალიზმი, მსახიობი, რეჟისორი.*

იტალიურმა ნეორეალისტურმა ფილმებმა, რომლებსაც იღებდნენ გასული საუკუნის 40-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 50-იანი წლების დასაწყისში, მსოფლიოში გაიტყვეს სახელი უშუალოდ, დოკუმენტურობამდე დაყვანილი რეალიზმით, სატირბოროტო სოციალურ-ეკონომიკური საკითხების გამოაშკარავებით. მათ აირეკლეს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იტალიის კულტურული სული, თუმცა შექმნეს ცალკე აღებული ფრაგმენტის, ვიდრე დასრულებული რომანის შთაბეჭდილება, წინ წამოსწიეს პრობლემები, ოღონდ არ მიუთითეს მათი გადაჭრის გზებზე. ისინი მოიპოვედნენ ჰოლივუდური კომერციული კინოს ერთგვარ ოპოზიციურ მოდელად და გადაიქცნენ კინოენის ახალი მიმართულებების წარმოჩენა-განვრცობის მისაღებ ნიმუშებად. ამის მიუხედავად, რაღაც არ უნდა უცნაურად ჩანდეს, ნეორეალისტური პროდუქცია უფრო წარმატებით გადიოდა საზღვარგარეთის კინოეკრანებზე, ვიდრე თავად იტალიაში. ამაში იგულისხმება მათდამი ცხოველი ინტერესი როგორც უცხოელი მაყურებლის, ისე კინოკრიტიკის მხრიდან, ასევე სხვადასხვა რანგის პრიზები სხვადასხვა სახის კინოფორუმებზე. გარდა ამისა, ამერიკული ფილმებით გადაჭედილ იტალიურ კინოთეატრებში, ხშირად, აღარც რჩებოდა თავისუფალი დრო ნეორეალისტური კინოსურათების გასაშვებად. ეს გარემოება ადგილობრივ აუდიტორიას სულაც არ აღელვებდა, ვინაიდან 40-იანი წლების მიწურულისათვის ისედაც მოჭებრდა პრობლემატიკით დახუნძლული ნეორეალისტური ფილმები (მას საკუთარი, რეალური ცხოვრებისეული პრობლემები ისედაც ყელში ჰქონდა ამოსული), ამიტომ უფრო ამერიკულ გასართობ კინოპროდუქციას ეტანებოდა და თანამემამულე კინემატოგრაფისტებისაგანაც იმავეს ითხოვდა.

ყოველივე ამას თან დაერთო ცვლილებები ქვეყნის პოლიტიკურ არენაზე. 1948 წელს ნეორეალიზმის მხურვალედ გულშემოქმედარი მემარცხენეებისაგან ძალაუფლება გადაიბარეს მემარჯვენეებმა, რამაც გამოიწვია შიგნიდან ისედაც მყიფე სახალხო დემოკრატიული ფრონტის კრაზი. კინემატოგრაფიის ცენტრალურ ოფისსა და მის ხელმძღვანელს, ჯულიო ანდრეოტის დაუდგათ ხელსაყრელი დრო, რათა გაეტარებინათ სასურველი ღონისძიებები კინოწარმოებაზე სახელმწიფო ზედამხედველობის უფრო მკაცრად განხორციელების მიზნით. სახელისუფლებო ჩინოვნიკები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ ნეორეალისტური კინოპროდუქციის რაოდენობის შესამცირებლად – ხშირად მათ ავტორებს უარს ეუბნებოდნენ სხვადასხვა ტიპის სამთავრობო დახმარებაზე, ამა თუ იმ მიზეზით აფერხებდნენ აღნიშნული ფილმების ადგილობრივ კინოთეატრებსა თუ უცხოეთში გატანაზე, მრავალგზის უყურებდნენ თითოეულ მათგანს, რათა მასში რაიმე ანტისახელმწიფოებრივი აღმოეჩინათ, ამოეჭრათ ან საერთოდ აეკრძალათ.

ნეორეალისტების წინააღმდეგ გააქტიურდა კათოლიკური ეკლესიაც, რომელიც აძაგებდა მათ მცდარი აზროვნების, ანტიკლერიკალიზმისა და სოციალისტური იდეების ქადაგების გამო. 1949 წელს ვატიკანმა ეკლესიიდან მოკვეთილად გამოაცხადა იტალიელი კომუნისტები და მათი მხარდამჭერები, ხოლო იმავე წლის დეკემბერში გამოსულმა ე. წ. „ანდრეოტის კანონმა“ უკვე სარისკო გახადა ხელისუფლებისათვის არასასურველი სოციალური პრობლემებისა და მკვეთრად მემარცხენე იდეოლოგიური სარჩულის შემცველი კინოსურათების ინვესტირება და წარმოება. აღიკვეთა ფილმები, რომლებიც არ ემსახურებოდნენ ქვეყნის საუკეთესო ინტერესებს. მათზე აღარ გაიცემოდა აღარც სახელმწიფო სუბსიდიები და აღარც საექსპორტო ლიცენზიები, ხოლო კინოკომპანიებს შესთავაზეს, შეექმნათ გაცილებით ოპტიმისტური და კონსტრუქციული ნამუშევრები, რომლებსაც მთავრობა სიამოვნებით დააფინანსებდა. ჯულიო ანდრეოტი არც კი მაღავდა, რომ ვერ იტანდა ნეორეალისტურ ფილმებს. ყველაზე მეტად იგი არ სწყალობდა გამოჩენილ კინორეჟისორსა და მსახიობს, ვიტორიო დე სიკას და მოგვიანებით, ყოველკვირეულ გაზეთ „ლიბერთასში“, ღიადაც აკრიტიკებდა იმისათვის, რომ ამ ხელოვანმა, თავისი ფილმებით, იტალიის ჭუჭყიანი თეთრეული გარეთ გამოფინა გასაშრობადო.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Libertas, 28 Feb., 1952, p. 7.

1950-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც დაიწყო იტალიური ეკონომიკის აღმავლობა, ოდნავ შემცირდა უმუშევრობა, გაუმჯობესდა სოციალური პირობები, კინოეკრანებზე გამოჩნდა უფრო ოპტიმისტური, თუმცა შელამაზებული კინოსურათები – სენტიმენტალური მელოდრამები და სახალისო კომედიები, რომლებიც მაყურებელს ძალიანაც მოსწონდა. ამასთან დაკავშირებით იტალიური კინოს ისტორიკოსები – პიტერ ბონდანელა და ფედერიკო პაკიონი აღნიშნავენ, რომ „რადგანაც იტალიური აუდიტორია ამჯობინებდა უფრო კომედიას, ვიდრე სოციალურ კრიტიკას, ხოლო პოლიტიკური კლიმატი არახელსაყრელად გამოიყურებოდა იტალიურ ინსტიტუტებზე მკვეთრი გალაშქრებისათვის, ნეორეალიზმში წარმოიქმნა კომიკური განშტოება – „ნეორეალიზმო როზა“, ანუ „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“, რომელმაც, როგორც მოსალოდნელი იყო, მოიპოვა მაყურებლის კეთილგანწყობა, თუმცა ასევე მემარცხენე კრიტიკოსების თავდასხმაც“.<sup>1</sup>

ამ მკვლევარების ასეთი პოზიცია არ არის მართებული, რამეთუ „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ არა ნეორეალიზმში წარმოიქმნა, არამედ მისი აღმოცენება ნეორეალიზმის გასრულებას მოჰყვა თან – 1952 წლის ზამთარში, როდესაც უკანასკნელი ნეორეალისტური ფილმი „უმბერტო დ.“ (რეჟ. ვ. დე სიკა) იხილა მაყურებელმა, გაზაფხულზე კინოთეატრებში გავიდა „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ პირველი ნიმუში – რენატო კასტელანის კინოსურათი „იმედის ორი გროში“.

ფაქტობრივად, „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“, რომელიც კი იყო დავალებული და შთაგონებული ნეორეალიზმისაგან, მაგრამ მის ჩარჩოებში აღარ ჯდებოდა და მის კანონებს აღარ ემორჩილებოდა, წარმოადგენდა თავისებურ განშტოებას, მიმართულებას, რაშიც სოციალური პრობლემები კვლავაც შუქდებოდა, თუმცა ნაწილობრივ. სამაგიეროდ, მის ფილმებს უფრო მსუბუქი გასართობი ფორმა ჰქონდათ, ვიდრე ნეორეალიზმის ნამუშევრებს და, რაც მთავარია, ყოველი მათგანი „ჰეპი ენდინგით“ („ბედნიერი დასასრულით“) მთავრდებოდა. ამ განშტოებას სხვანაირად უწოდებდნენ „ვარდისფერ რეალიზმს“<sup>2</sup>, რომელმაც დააკმაყოფილა როგორც ხელისუფლების, ისე ეკლესიის მოთხოვნები. ისინი მოსწონდათ პროდიუსერებს, კრიტიკოსებსა და კინოორგანიზაციებს (მაგ., „იტალიური კინოს დაცვის მოძრაობა“), რომლებიც მთავრო-

<sup>1</sup> Bondanella, A History of Italian Cinema, 2017, p. 165.

ბას მოუწოდებდნენ, ხელი შეეწყოთ იმათთვის, ვინც იღვწოდა ამგვარი, გაცილებით უკეთესი ეროვნული სულისკვეთების შემცველი ფილმების გადასაღებად.

„იმედის ორი გროში“ აშკარად შეიცავს მარიო კამერინის 30-იანი წლების კომედიების ზეგავლენას. მისი სიუჟეტი აგებულია ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის სიყვარულზე, ხოლო მოქმედება ვითარდება სამხრეთ იტალიის ერთ სოფელსა და ნეაპოლის საშინელ გარეუბნებში. კასტელანიმ ნეორეალიზმიდან გადმოიღო არაპროფესიონალი მსახიობების გადაღების პრაქტიკა და ფილმში, უმეტესწილად, ასეთები ათამაშა. მათ შორის, მთავარი გმირები განასახიერეს 21 წლის ვინჩენცო მუზოლინომ და 15 წლის მარია ფიორემ. ამ პერსონაჟებს, ანტონიოსა და კარმელას, ცნობილმა ფრანგმა კრიტიკოსმა, ანდრე ბაზენმა თანამედროვე რომეო და ჯულიეტა შეარქვა,<sup>1</sup> თუმცა კინოსურათის ფინალი რადიკალურად განსხვავდება შექსპირის პიესის ფინალისაგან.

თავისთავად, ნეორეალიზმის მეხოტბე მემარცხენე კრიტიკოსებს არ მოეწონათ რენატო კასტელანის ნამუშევარი. მათ გაკიცხეს კიდევ მისი ავტორი, რადგან მან გადაუხვია ჩვენს რევოლუციურ ამოცანებ<sup>2</sup>ს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ფილმმა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა, „ვარდისფერ ნეორეალიზმს“ ფართოდ გაეხსნა გზა იტალიურ კინოწარმოებაში.

უმნიშვნელოვანესი ფილმი გამოდგა ლუიჯი კომენჩინის ნამუშევარი – „პური, სიყვარული და ფანტაზია“ (1953) ვიტორიო დე სიკასა და ჯინა ლოლობრიჯიდას მონაწილეობით. მასში მოთხრობილია იტალიური მაღალმთიანი სოფლის ცხოვრებაზე, ღარიბი გოგონას სიყვარულსა და მცირეოდენ გაუგებრობაზე, რაც ბოლოს გაირკვევა და ყველაფერი სასიკეთოდ მთავრდება. ამ დაუვიწყარ რომანტიკულ თავგადასავალს მაყურებელი ალტაცებით შეხვდა, რის შედეგადაც ფილმმა უდიდესი კომერციული შემოსავალი მოიტანა. მას საფუძვლად დაედო ორიგინალური სცენარი, რომელშიც ხაზგასმითაა ნაჩვენები პროვინცია, როგორც სამყაროს განსაკუთრებული ნაწილი, თავისი საინტერესო და თვითმყოფადი ადათ-წესებით, ურყევი ცრურწმენითა და უმწიკვლო მეგობრობით, პატრიარქალური ოჯახის განდიდებითა და ღირსების თემებით. მისი გმირები უბრალო, კეთილსინდისიერი ადამიანები არიან, მუხლია-უხრელად რომ შრომობენ, შიგადაშიგ არც ჭორაობას ერიდებიან,

<sup>1</sup>Bazin, Bazin at Work..., 2014, p. 181-182.

მიანხიათ, რომ ამა თუ იმ საკითხზე სწორედ მათი შეხედულებაა სწორი და არა სხვისი. ამის პარალელურად, დახატულია გლეხის გოგოს უზადო კინემატოგრაფიული პორტრეტი გამორჩეული სი-  
დიადით, თვალისმოძრეელი სილამაზით, ვნებიანი და მეამბოხე ხასიათით.

ამ კინოსურათში უკანა რიგში გადაიწია სოციალურმა და ეკონომიკურმა პრობლემებმა. სამაგიეროდ, მასში აღწერილი გარემოცა და საზოგადოებაც ისეა შელამაზებული, რომ ფილმის მნახველი ნამდვილად ინატრებდა იქ მოხვედრას. მიუხედავად იმისა, რომ იტალიური კრიტიკა სერიოზულად არ აღიქვამდა აღნიშნულ ნამუშევარს, მან დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის „ვერცხლის დათვი“ და ამერიკელი კინოკრიტიკოსების ეროვნული საბჭოს პრიზი საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის მოიპოვა. აქედან იწყება „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ რამდენიმეწლიანი ზეობის ხანა, რომლის დროსაც ათეულობით ასეთი ფილმი გაკეთდა. მათში ყველაფერი მიმზიდველად წარმოაჩინეს – „სიღარიბეც, ავადმყოფობაც, უიღბლობაც. ყველა ლამაზად გამოიყურებოდა, ყველაფერი ბრჭყვიალებდა და საზოგადოებაც კმაყოფილი იყო. იტალიური კინო აღარ „შეურაცხყოფდა იტალიას“, როგორც ამას, ჯულიო ანდრეოტის აზრით, აკეთებდა ნეორეალიზმი“.<sup>1</sup>

წარმატებით გათამამებულმა ლუიჯი კომენჩინიმ, იმავე მსახიობების მონაწილეობით, მალევე გადაიღო მორიგი კინოსურათი „პური, სიყვარული და ეჭვიანობა“ (1954), „პური, სიყვარული და ფანტაზიის“ თემატური გაგრძელება, ხოლო ერთი წლის შემდეგ, დინო რიზიმ მისგან ერთგვარი ესტაფეტა გადაიბარა და გადაიღო „პური, სიყვარული და...“ (1955), რომლის მთავარ პერსონაჟებს ასახიერებდნენ სოფია ლორენი და ისევ ვიტორიო დე სიკა. 1958 წელს ესპანელებიც დაინტერესდნენ ამ თემატიკით და გამოუშვეს ესპანურ-იტალიური ერთობლივი ფილმი „პური, სიყვარული და ანდალუსია“ (1958, რეჟ. ხავიერ სეტო), რომელშიც ვიტორიო დე სიკას პარტნიორობას უწევდა ულამაზესი ესპანელი მსახიობი, კარმენ სევილია. პრაქტიკულად, ასე შეიქმნა სერიები, პირობითი სახელწოდებით – „პური და სიყვარული“, რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში გადიოდა ევროპისა და აშშ-ის კინოთეატრებში და დიდძალ აუდიტორიას უყრიდა თავს.

<sup>1</sup>Liehm, *Passion and Defiance*, 1984, p. 141.

„ვარდისფერ ნეორეალიზმთან“ დაკავშირებით კინოსტორიკოსების ნაწილი მიუთითებს, რომ, მისი სახით, „გამოიკვეთა „სუფთა“ ნეორეალიზმის სოციალური პრობლემებიდან გადახვევის ნიშნები გასართობი ჟანრული და სანახაობითი კინოსაკენ“.<sup>1</sup> ამგვარი ნამუშევრები აჩვენებდნენ როგორც სოფლის, ისე ქალაქის ცხოვრებას, მათი მთავარი გმირები კვლავაც დაბალ ფენებს განეკუთვნებოდნენ, უმეტესი ფილმის გადაღება მიმდინარეობდა არა ქუჩებში, არამედ პავილიონებში. ამასთანავე, თითოეული მათგანი კონსერვატორული კათოლიციზმის გავლენას განიცდიდა და ცდილობდა მაყურებელი უფრო გაერთო, ვიდრე დაეფიქრებინა. მართალია, ბევრს აშკარად ეტყობოდა რეალობიდან გაქცევის სურვილი, თუმცა მათში ხაზი ესმებოდა იმ გარემოებასაც, რომ ქვეყანაში ისედაც ნელ-ნელა უმჯობესდებოდა როგორც სოციალური, ისე ეკონომიკური პირობები, რაც მოქალაქეების მზარდ კეთილდღეობაზე აისახებოდა.

„ვარდისფერმა ნეორეალიზმმა“, ისევე როგორც სხვა კინოჟანრებმა თუ განშტოებებმა, თავისებურად ხელი შეუწყო იტალიური კინოს აღმავლობასაც. კინოსაწარმოო სისტემამ ფრთა გაშალა, კომერციული კინო პოპულარული გახდა, თუმცა საავტორო კინოშიც მიმდინარეობდა ექსპერიმენტები. ჭარბობდა კინოკომედიები და მათ გაცილებით მეტი შემოსავალი მოჰქონდათ, ვიდრე ისინი ღირდა.

ლუიჯი კომენჩინი და დინო რიზი გამოიკვეთენ „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ უდავო ლიდერებად. მათ გამოიარეს ნეორეალიზმის ეპოქა, სათანადოდ შეისწავლეს ამ მხატვრული მიმდინარეობის ავანჩავანი და მისი სიუჟეტები სხვანაირად შემოატრიალეს. იმისათვის, რათა ამერიკულ კინოს შეწინააღმდეგებოდნენ, ორივემ გადაწყვიტა სწორედ ასეთნაირი ფილმების წარმოება, რითაც შეიმუშავა წარმატებული ფორმულა კომერციული კინოსათვის, რამაც ძალიან გაამართლა. მსუბუქი სოციალური ოპტიმიზმის შემცველი „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ ნიმუშებში, მელოდრამებსა და კომედიებში ან სულაც მათ ოსტატურ ნაზავებში ერთმანეთს შეერწყა ომის შემდგომი პერიოდის ნეორეალიზმის სემანტიკური ასპექტები (მაგ., სიღარიბე, უმუშევრობა) და ფაშისტურ ხანაში წარმოებული, ე. წ. „თეთრი ტელეფონების“ კინოკომედიების სახასიათო თხრობითი ხერხები და მოტივები. როგორც

<sup>1</sup>Liehm, Passion..., 1984, p. 141.

მკვლევარი ანჯელო რესტივო ამბობს, კასტელანისა და კომენჩინის თავდაპირველმა „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ კინოსურათებმა შედეგად მოიტანეს ის რეალობა, რომელშიც ნეორეალიზმი „გაქრა“ და სანაცვლოდ დატოვა თავისივე „დათხუპნილი“ ბავშვი, „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ სახით.<sup>1</sup>

ვიტორიო დე სიკამაც, ერთგვარად, „მოუსინჯა კბილი“ „ვარდისფერ ნეორეალიზმს“ და 1954 წელს გადაიღო რამდენიმე ნოველისაგან შემდგარი ფილმი „ნეაპოლის ოქრო“, რომელშიც თვითონაც ითამაშა ერთი როლი და სხვა პერსონაჟების სათამაშოდ აიყვანა სახელგანთქმული მსახიობები – ტოტო, ედუარდო დე ფილიპო და პაოლო სტოპა. ასევე, ნიჭიერი და ლამაზი ახალგაზრდები – სილვანა მანგანო და სოფია ლორენი. კინოსურათში წინ წამოიწია ხალასმა იტალიურმა სიკეთემ, ემოციამ, იუმორმა, ვნებამ, რიგითი ნეაპოლელების სადაგმა დღეებმა და მნე-ჩვეულებებმა. ამ ქალაქის მცხოვრებლებს რეჟისორი კარგად იცნობდა, რამეთუ მან ბავშვობა სწორედ ნეაპოლში გაატარა და ეს ნამუშევარი სწორედ მათ მიუძღვნა. ფილმმა პრესტიჟული პრიზებიც დაიმსახურა და საკმაოდ დიდი მოგება – 669 მილიონი ლირა მოიტანა, რითაც იმ წლის ერთ-ერთი ყველაზე შემოსავლიანი კინოსურათი გახდა.

„ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ დამახასიათებელ შტრიხებად იქცა სასიყვარულო ამბავი კლასიკური კინემატოგრაფიული გადმოცემით, „ბედნიერი დასასრულით“ და სოციალური ჰარმონიის ჩვენებით. „მათ გამძაფრეს თხრობის ემოციური მუხტი და უგულებელყვეს სოციალისტური პოლიტიკური დღის წესრიგი“.<sup>2</sup> თავის ნამუშევრებში თანამედროვე თავგადასავლების ჩართვის მიუხედავად, საერთო ჯამში, „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ მაინც რჩებოდა კონსერვატორულ მიმართულებად. მისი საშუალებით მეტი თავისუფლებისაკენ მოწოდება სულაც არ ნიშნავდა საზოგადოებისათვის დიდი ხნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქცევის წესებისა თუ ნორმების უკუგდებას, არამედ მიმდინარეობდა მხოლოდ მათი კორექტირება საკმაოდ პატრიარქალურ აზროვნებაში. ეტორე ჯანინის „ნეაპოლური კარუსელი“ (1954), კარლო ლიცანის „ლარიბი შეყვარებულების ამბავი“ (1954), ლუიჯი კომენჩინის „რომაელი ლამაზმანი“ (1955) და სხვა ფილმები უფრო და უფრო მეტ მაყურებელს იზიდავდა, თუმცა თავად კინემატოგრაფისტთა

<sup>1</sup> Restivo, *The Cinema of Economic...*, 2002, p. 23.

<sup>2</sup> Wood, *Italian Cinema...*, 2005, p. 106.



წრეებში მათაც ჰყავდათ აშკარა მოწინააღმდეგეები, რომლებიც არც კი კადრულობდნენ ასეთ კინოპროექტებზე მუშაობას. ბევრი მათგანი იმაშიც იყო დარწმუნებული, რომ „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ ვერაფერს დააკლებდა ნეორეალიზმს და ვერასოდეს მოიპოვებდა წარმატებას კრიტიკის დონეზე.<sup>1</sup>

არანაკლები პოპულარობით სარგებლობდა ე. წ. „დონ კამილოს სერიები“, რომლებსაც საფუძვლად დაედო იუმორისტი მწერლის, ჟურნალისტისა და კარიკატურისტის, ჯოვანილო გუარესკის მოთხრობები პროვინციელი სასულიერო პირის, კამილო ტაროჩის შესახებ. 50-იან წლებში გადაიღეს იტალიურ-ფრანგული კოპროდუქციის სამი სერია – „დონ კამილოს პატარა სამყარო“ (1952, რეჟ. ჟულიენ დუვივიე), „დონ კამილოს დაბრუნება“ (1953, რეჟ. ჟულიენ დუვივიე) და „დონ კამილოს უკანასკნელი რაუნდი“ (1955, რეჟ. კარმინე გალონე). სამივეში მთავარ გმირს ასახიერებდა სახელგანთქმული ფრანგი კომიკოსი, ფერნანდელი. მისი პერსონაჟი ქალაქის კომუნისტ მერს, ჯუზეპე ბოტაცის, მეტსახელად, პეპონეს მუდამუამ ექიშპება და ეს დამოკიდებულება გარდაისახება უჩვეულოდ სატირულ თავგადასავლებში. სერიები შემდეგ დეკადაშიც გაგრძელდა (კიდევ ორი ფილმი გადაიღეს), თუმცა ვერცერთმა ვეღარ ივარგა. „დონ კამილოს სერიებში“, იტალიური კინოს ისტორიკოსის, ლუკა ბარატონის აზრით, „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ წარმოინდა კათოლიკური თეორიისა და კომუნისტური წითლის ერთმანეთთან პირდაპირი შერწყმის მცდელობად.<sup>2</sup>

„ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ კინოკომედიების უმრავლესობაში ყურადღება ყოველთვის მახვილდებოდა საზოგადოების სიცოცხლისუნარიანობასა და მოქმედი გმირების ოცნებების გამოხატვით მიღწეულ ამაღლებულ განწყობაზე. თავისთავად, ისინი ძალიან შორს იდგნენ რევოლუციური, გარდამტეხი პოზიციებისაგან და პოპულარობას იხვეჭდნენ ელემენტარული ჰარმონიული და ყოვლისმომცველი წესრიგისადმი კეთილგანწყობილი დამოკიდებულების უზადო ჩვენებით. ასეთ კინოპოლიტიკას მნიშვნელოვანი კომერციული შედეგი მოჰქონდა.

დინო რიზიმ გააკეთა ფილმების ტრილოგია, რომელთა სახელწოდებებში ფიგურირებდა სიტყვა – „ღარიბი“, რაც სამივე კინოსურათის „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ ქოლგის ქვეშ გაერთიანე-

<sup>1</sup> Lanzoni, *Comedy Italian Style...*, 2008, p. 23.

<sup>2</sup> Barattoni, *Italian Post...*, 2012, p. 4.



ბას იუწყებოდა. ეს ნამუშევრებია – „ლარიბი, თუმცა ლამაზი“ (1957), „ლამაზი, თუმცა ლარიბი“ (1957) და „ლარიბი მილიონერები“ (1959). ისინი სათუთად აღწერდნენ ომის შემდგომი სიღუბნის პორტრეტებს ტრადიციული რომანტიკული თავგადასავლების ფონზე. მათში საუცხოოდ გადმოიცა ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენელთა გულწრფელი სურვილები და იმედები სწრაფად ცვალებად საზოგადოებაში, მაგრამ ყოველი მათგანი ნაკლებად ან სულაც არ აჩვენებდა თაობათა შორის კონფლიქტს.

გვიანდელი „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ ნიმუშებში წინა რიგში გამოიყვანეს მთავარი გმირი ქალები, რომელთა სწრაფვამ დამოუკიდებლობისაკენ საგრძნობლად დაარღვია ქალის დანიშნულება იტალიურ სინამდვილეში. ისინი განმსჭვალული იყვნენ უკეთესი მომავლის ძიებითა და ბედნიერი ქორწინების მოლოდინით. მკვლევარ მარსია ლენდრის შეფასებით, მათ მიმართ ამგვარი მიდგომით „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ კიდევ უფრო მეტად განსხვავდებოდა ნეორეალიზმისაგან.<sup>1</sup> ასეთ პერსონაჟებს თამაშობდნენ იტალიური კინოს ახალი თაობის ლამაზმანი მსახიობები, რომლებიც მამაკაცთა აუდიტორიას მაგნიტივით იზიდავდნენ სექსუალური მომხიბვლევლობით, ხოლო ქალებს აძლევდნენ იმის მაგალითებს, როგორი მიზანდასახული და მიმზიდველი უნდა ყოფილიყვნენ თანამედროვე მანდილოსნები. დინო რიზის ტრილოგიის პირველ ორ კინოსურათში მთავარი როლების შემსრულებელმა, მარიზა ალაზიომ იმხელა ავტორიტეტი მოიხვეჭა, რომ მისთვის საგანგებოდ დაიწერა რამდენიმე სცენარი და მან განასახიერა ადგილობრივი მაყურებლისათვის დაუვიწყარი კინოგმირები ფილმებში: „ბუ მარიზა“ (1957, რეჟ. მაურო ბოლონინი), „კრემიანი სუზანა“ (1957, რეჟ. სტენო) „თოჯინა კარმელა“ (1958, რეჟ. ჯანი პუჩინი), „ვენეცია, მთვარე და შენ“ (1958, რეჟ. დინო რიზი).

„ვარდისფერმა ნეორეალიზმმა“, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი თავად ნეორეალიზმის მარგინალიზაციის მთავარ დამნაშავედ თვლის,<sup>2</sup> ე. წ. „მანერების კომედიასთან“ ერთად, ხელი შეუწყო იტალიურ კინოში კინოკომედიის კიდევ ერთი, ახლებური განშტოების – „კომედია ალ'იტალიანას“ („იტალიური სტილის კომედია“) წარმოქმნას. ცნობილი კინოდრამატურგი, ფურიო სკარპელი ამტკიცებდა, რომ ნეორეალიზმმა ევოლუცია განიცადა „კომედია

<sup>1</sup> Landry, *Italian Film...*, 2000, p. 283.

<sup>2</sup> Shiel, *Italian Neorealism...*, 2006, p. 79.

ალაიტალიანაში“ სწორედ „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ გავლითო.<sup>1</sup> „კომედია ალაიტალიანამ“, მართლაც, ბევრი რამ აიღო „ვარდისფერი ნეორეალიზმისაგან“ და მოკლე ხანში, მისი ფილმები მანამდე არნახული კომერციული წარმატებით გადიოდა არა მარტო იტალიის, არამედ მსოფლიოს საუკეთესო კინოთეატრებში.

1960-იან წლებში „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ არათუ დასრულდა, არამედ გადასხვაფერდა ე. წ. „მუზიკარელოში“, მუსიკალური კინოს იტალიურ სახესხვაობაში, რომლის ნამუშევრები ითვლებოდა მეორეხარისხოვან ფილმებად. მათში იღებდნენ ახალგაზრდა მომღერლებსა და კომიკოს მსახიობებს და ისინი, უმთავრესად, ავსებდნენ ქალაქის საგარეუბნო და პროვინციულ კინოთეატრებს. ზოგიერთ მათგანს საგრძნობი მოგებაც კი მოჰქონდა, თუმცა დეკადის ბოლოს ასეთი კინოსურათებიც გაუფერულდნენ და კინოსასპარეზიდან გაუჩინარდნენ.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Barattoni, Luca. *Italian Post-Neorealist Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Bazin, Andre. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*. London: Routledge, 2014.
- Bondanella, Peter and Federico Pacchioni. *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury, 2017.
- Bondanella, Peter. *From Neorealism to Present*. New York: Continuum, 1983.
- Landry, Marcia. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lanzoni, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style: the Golden Age of Italian Film Comedies*. New York: Continuum, 2008.
- Libertas, 28 Feb., 1952.
- Liehm, Mira. *Passion and Defiance: Italian Film from 1942 to the Present*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Moliterno, Gino. *Historical Dictionary of Italian Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

---

<sup>1</sup> Salizzato, *Effetto Commedia...*, 1985, p. 210.

## FILM STUDIES

**Zviad Dolidze,**

Doctor of Art Criticism (Film Studies), Full professor  
of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### PINK NEOREALISM

#### Summary

Italian neorealist films, made in the second half of the 1940s and early 1950s, made a world name for themselves with their directness, documentary realism, exposing the necessary socio-economic issues. They reflected the cultural spirit of post-World War II Italy, though created the impression of a separate fragment rather than a finished novel, posed problems but did not point out ways to solve them. They were considered as a kind of oppositional model of Hollywood commercial films and turned into acceptable examples of the presentation and expansion of new directions of cinema. Still, strange as it may seem, neorealist film productions were more successful on foreign cinema screens than in Italy itself. This includes a great interest in them from both foreign audiences and film critics, as well as prizes of various ranks on various types of film forums. In addition, in Italian cinemas crowded with American films, there was often no time left to screen the neorealist films. This circumstance did not bother the local audience at all, as by the end of the 1940s the film fans were already fed up with problematic neorealist films, so the film goes more and more turned to the American entertainment films and required the same from the compatriot filmmakers.

All this was accompanied by changes in the political arena of the country. In 1948, the power transferred to the rightists from the leftists who were the ardent supporters of neorealism, leading to the collapse of the already fragile Popular Democratic Front from within. The Central Office of Cinema and its director, Giulio Andreotti, have taken the opportunity to take the necessary steps to exercise more stringent state oversight of the film industry. The government officials made every effort to reduce the number of neorealist films - often

---

---

denying their authors any form of government assistance, for some reason preventing these films from being shown in local cinemas or abroad, many times they watched at each of them to find any anti-state in it, to cut them out or ban this film in general.

The Catholic Church also became active against the neorealist filmmakers, harassing them for their erroneous thinking, anti-clericalism, and preaching of socialist ideas. In 1949, the Vatican declared the Italian Communists and their supporters excommunicated, and in December of the same year, the Andreotti's law has already made it risky to invest in and produce films with undesirable social problems and far-left ideological motives. There were prevented films which did not serve the best interests of the country. They were no longer subject to state subsidies or export licenses, and film companies were offered to create more optimistic and constructive works that the government would be happy to fund. Giulio Andreotti did not even hide that he did not like the neorealist films. Most of all, he did not show mercy to the famous film director and actor, Vittorio De Sica, and later he openly criticized this artist.

In the early 50s, when the Italian economy began to flourish, unemployment fell slightly, social conditions improved, on the cinemas appeared more optimistic, but embellished films - sentimental melodramas and funny comedies that the audience liked very much. They were called neorealismo rosa or pink neorealism. The first sample of it was the film of Renato Castellani "Two Cents of Hope" (1952). In fact, pink neorealism, which was even instructed and inspired by neorealism, but no longer fit within its framework and no longer obeyed its laws, was a branch, a direction in which social problems were still covered, albeit in part. Instead, its films had a lighter form of entertainment than the works of Neorealism, and, most importantly, each of them ended with "happy ending". These films met the demands of both the government and the church. The individual producers, critics, and film organizations liked them too and called on the government to support those filmmakers who were striving to make films with such a much better national spirit.