

„ახალი ქალი“ და 20-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფი

მანანა ლეკბორაშვილი

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა კინემატოგრაფი, 1920-იანი წლები, „ახალი ქალი“.

1917 წელს ხელისუფლებაში მოსვლისთანავე, ბოლშევიკებმა - „მიწა გლეხებს და ქარხნები მუშებს“ - დაპირებასთან ერთად დაუყოვნებლივ დაიწყეს ქალისა და მამაკაცის უფლებების გათანასწორებაზე ზრუნვა.

რევოლუციის პირველი ათწლეულის განმავლობაში გაუქმდა ქორწინების საეკლესიო რეგისტრაცია, ლეგალიზებული იყო აბორტი, ხოლო 1926 წელს მიღებული „ოჯახური კოდექსი“ ალბათ იმდროინდელ მსოფლიოში ყველაზე პროგრესული იყო როგორც დედის დაცვის, ასევე გენდერული თანასწორობის თვალსაზრისით. მაგალითად, ფეხმძიმე ქალებისთვის დეკრეტული შვებულების, სხვადასხვა შეღავათის დაწესება, ასევე სხვადასხვა შეღავათი და დახმარება მარტოხელა და მრავალშვილიანი დედებისთვის; ახალი კანონმდებლობით, ბავშვის აღზრდაზე ერთნაირად იყო პასუხისმგებელი დედაც და მამაც, ქორწინების პერიოდში შეძენილი ქონების განკარგვაში ქმარსა და ცოლს შორის თანასწორი უფლებები დაკანონდა და სხვა.

კინემატოგრაფი, რომელიც რევოლუციის შემდეგ ახალი იდეოლოგიის გავრცელების და მასობრივ ცნობიერებაზე გავლენის მოპოვების ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი მექანიზმი აღმოჩნდა, ინტენსიურად ჩაერთო ამ ახალი ამოცანის განხორციელების საქმეში. 20-იანი წლების საბჭოთა კინოში ქალის სახე წინა პლანზე გამოვიდა და ცენტრალურიც კი გახდა.

რატომ მაინცდამაინც ქალი? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამის მიზეზი რევოლუციამდელ საზოგადოებაში ქალის ჩაგრული ყოფა იყო, არა მარტო სოციალური პირობების, არამედ დამატებით, სქესის გამოც და ეს მშვენიერ მასალას წარმოადგენდა ძველისა და ახლის დაპირისპირების, განსხვავების თვალსაჩინო რეპრეზენტირებისთვის.

ასეთი თვალსაჩინოებით არის წარმოდგენილი სამი ქალის ცხოვრება ოლეგ ფრელიხის ფილმში „მეძავი“ (1926), რომლის თემაც მეძავის ახალ ადამიანად აღზრდა იყო. სამი პერსონაჟი ქალიდან ერთი „პროფესიონალი“ მეძავია, რომელიც შეგუებულია თავის ბედს და ვენერული დაავადებების მსხვერპლი ხდება; ნადეჟდა ოჯახის ქალია, საყვარელში მომუშავე ქმრითა და ორი შვილით, მაგრამ მისი ცხოვრებაც მამაკაცის ცხოვრებაზე მიბმული - ქმრის დაღუპვის შემდეგ, უსახსროდ და უნუგეშოდ რჩება, მისთვის ერთადერთ გზად სხეულით ვაჭრობა მოჩანს და რომ არა ახალი ხელისუფლება, რომელიც სამსახურში აწყობს, ბავშვებს კი, საბავშვო ბაღით უზრუნველყოფს, მისი მომავალი ალბათ ისევე ქუჩას დაუკავშირდებოდა. ფილმის მთავარი პერსონაჟი კი ლუბაა, თბილისი გოგონა, რომელსაც მეურვე სახლიდან გამოაგდებს, მეზობელი შეაცდენს, ქალი კი, რომელიც შეიფარებს, საროსკიპოს მფლობელი აღმოჩნდება. უმწეო, ინერტული, მორჩილი, გარემოებებისადმი შეწინააღმდეგების უუნარო გოგონას მხოლოდ ახალი ხელისუფლება, მისი მონდომება, გამოგლიჯოს ასეთი ბედის ქალები ძველ ცხოვრებას, უხსნის ახალ პერსპექტივას, აძლევს ძალას, წინ აღუდგეს შანტაჟს, გადალახოს წარსული. ფინალში მხიარული, ენერგიული ქალიშვილი თხილამურებით მიიკვლევს გზას თოვლში და წინ მიუძღვის სხვებსაც.

ამ თვალსაჩინოებას ხაზს უსვამს ქალის რეპრეზენტაციის იკონოგრაფიაც. ლუბა შეცდენამდე, ნაწნავიანი, „ვალინკებში“ და ნაქსოვ თავშალში გახვეული მიაძიტი გოგონაა, „ნების“ პერიოდის რესტორნის ქალებისგან განსხვავებით, რომლებსაც ამშვენებთ-მოდური ვარცხნილობა, კეკლუცი კულუღით, მოხდენილი კაბები, ქუსლიანი ფეხსაცმელები, თხელ წინდებში გამოკვართული ფეხით გამომწვევად რომ

ეარშიყებიან პერსპექტიულ კლიენტებს.

ცოტა ხანში ლუბას ჩაცმულობაც იცვლება, ახლა უკვე მასაც ქუჩაში ბეწვისსაყელოიანი პალტოთი და მოხდენილ ქუდში გამოწყობილს ვხედავთ, ისიც ცდილობს, ფეხის ნაბი მოძრაობით მიიზიდოს მამაკაცი, მაგრამ მოუქნელი მოძრაობები მამაკაცს მხოლოდ აფრთხობს. ლუბას გარეგნობა ნელ-ნელა ისევ იცვლება - გრძელი ქვედაკაბა, თეთრი ქამრით გადაჭერილი დახურული თეთრი პერანგი - უკვე ახალ გადაწყვეტილებებზე მიგვანიშნებს - მას აღარ სურს იყოს ქუჩის ქალი. ახალი ცხოვრების გზაზე დამდგარი, ამ ჩაცმულობით, რომელსაც კიდევ ერთი მკაფიო ნიშანი - თავზე წაკრული თეთრი ხილაბანდი ემატება, ორგანულად ერწყმის თავის ახალ მეგობრებს - სამკერვალოს მუშა ქალებს.

ნიშანდობლივია, რომ ფრიდრიხ ერმლერისა და ედუარდ იოჰანსონის ფილმის „კატკა-ქალაღდის რანეტი“ (1926) მთავარი პერსონაჟი, კატკა ეკრანზე უკვე თავიდანვე ასეთი თეთრი ხილაბანდითა და მოკლედ, უბრალოდ შეჭრილი თმით გვევლინება. ეს გასაგებიცაა - მართალია, კატკა წვრილმანი მოვაჭრეა, ლიცენზია არ აქვს და საბჭოთა მილიციის დევნის ობიექტია, მაგრამ ის სოფლიდან არის წამოსული გაჭირვების გამო, ძროხის საყიდელ ფულს აგროვებს და ვაჭრობითაც ვაშლით¹

ვაჭრობს და არა პარფიუმერიით, პლომბის გარეშე, როგორც ტამბოვიდან ჩამოსული ვერკა, რომლის ჩაცმულობაც ასევე აშკარად მიგვანიშნებს კლასობრივ კუთვნილებას - მოდური კაბა, მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელი, თხელი წინდები, მოდური ვარცხნილობა, ზემოხსენებული კეკლუცი კულუღით ლოყაზე. შესაბამისია მისი ცხოვრებისეული მიზანიც - „კარგად გათხოვდეს“ და მაღაზია გახსნას.

კატკა ფეხმძიმედაა, მაგრამ, როცა მომავალი ბავშვის მამა, ქურდი სიომკა უგუტი დამცირებას დაუწყებს, დახმარებას თავს არიდებს და მხოლოდ მის ბატონად თვლის თავს, ქალი სახლიდან აგდებს და დამოუკიდებლად აგრძელებს ცხოვრებას, თავად ირჩევს პარტნიორს, რომელიც ცხოვრების გზაზე გამოადგება.

ძველისა და ახლის დაპირისპირებაზე აგებულ „რიაზანელი დედაკაცებიც“ (რეჟისორები - ოლგა პრეობრაჟენსკაია და ივან პრაპოვი, 1927), რომლის პერსონაჟი, ვასილისა ასევე დამოუკიდებლად ირჩევს პარტნიორს. მდიდარი გლეხის ოჯახისთვის მიუღებელია არაფრისმქონე მჭედელი სასიძო. მამა ოჯახიდან გაგდებით, დაწყევლით ემუქრება ქალიშვილს, მაგრამ ის მტკიცეა თავის არჩევანში (გაცილებით მტკიცე და შეუპოვარი, ვიდრე საქმრო). ვასილისა მიდის სახლიდან და არაეკლესიურ ქორწინებაში ცხოვრობს საყვარელ ადამიანთან, არ უშინდება არც მშობლის წყევლას, არც ეკლესიური წესების დარღვევას, არც მეზობლების კიცხვას და არც მძიმე შრომას. რევოლუციის შემდეგ კი, მის წინაშე ახალი გზა იშლება - ძველ სასახლეში ახალი მთავრობა საბავშვო სახლს ხსნის. ვასილისა მის აღდგენა-ამუშავებას უდგება სათავეში. მიღებული სტანდარტით, მეტი თვალსაჩინოებისთვის არის საპირისპირო პერსონაჟიც - უთქმელი, მორჩილი ანა, რომელიც პატრიარქალური ოჯახის სიმბინჯებს თვითმკვლელობამდე მიჰყავს.

კატკაც და ვასილისაც ტიპური „ახალი ქალები“ არიან. ქალის ეს ტიპი ამ დროისთვის ძალზე პოპულარული ხდება საბჭოთა საზოგადოებრივ ცნობიერებაში. „ახალი ქალის“ არა ერთადერთი, მაგრამ ალბათ ყველაზე ცნობილი პროპაგანდისტი იყო ალექსანდრა კოლონტაი, რომელიც 1919 წელს ბეჭდავს ბროშურას „ახალი მორალი და მუშათა კლასი“, რომლის პირველი თავი ასევეა დასათარებელი: „ახალი ქალი“.

„ახალი ქალის“ მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი კოლონტაისთვის არის მისი დამოუკიდებლობა: „მას გააჩნია თვითკმარი შინაგანი სამყარო, ცხოვრობს საზოგადო ადამიანის ცხოვრებით, ის დამოუკიდებელია როგორც გარეგნულად, ისე შინაგანად“,² მისთვის სიყვარული მეორეხარისხოვანია, მხოლოდ „დროებითი გაჩერებაა ცხოვრების გზაზე. მისი ცხოვრების მიზანი, ცხოვრების აზრი - პარტია, იდეა, აგიტაცია, სამუშაო“.³ კოლონტაის აზრით, ადრე ქალმა არ იცოდა დამოუკიდებლობის დაფასება. მამაკაცის წასვლით ან გარდაცვალებით ქალი კარგავდა არა მხოლოდ მატერიალურ უზრუნველყოფას, არამედ

1 „ქალაღდის რანეტი“ - ვაშლის ჯიშია, სწორად გამოითქმის, როგორც „რენეტი“, მაგრამ შევინარჩუნე ფილმის ორიგინალური სახელწოდება.

2 Коллонтай, Новая, 1919, с. 5.

3 იქვე, გვ. 9.

ერთადერთ მორალურ საყრდენსაც. ასეთი არ არის „ახალი ქალი“, მას არ ეშინია დამოუკიდებლობის, მეტიც, მიისწრაფის მისკენ და მეტად, რაც უფრო ფართოვდება მისი ინტერესების სფერო და რაც უფრო სცილდება ოჯახს, სახლს, სიყვარულს.

ამ თვალსაზრისის თვალსაჩინო ნიმუშია ალექსეი კაპლერის ფილმი „უფლება ქალზე“ („სტუდენტი ქალი“, 1930). მისი მთავარი პერსონაჟი ტოვებს ქმარს, რომელიც სწავლის უფლებას არ აძლევს, ბავშვთან ერთად მიდის ქალაქში და სამედიცინო ინსტიტუტის სტუდენტი ხდება – უნდა, ქირურგი გახდეს. მიზნის მისაღწევად ბევრი დაბრკოლების გადალახვა, ძალების უკიდურესად დაძაბვა უწევს, რათა არ ჩამორჩეს მამაკაცებს. ამ ბრძოლაში შვილსაც კი კარგავს, მაგრამ აღწევს მიზანს – ხდება დამოუკიდებელი ქალი, ეუფლება მამაკაცურ პროფესიას.

ფილმში არის საყურადღებო სცენა – პარტიული კრება – რომელზეც მთავარი გმირისთვის სტიპენდიის დანიშვნაზე მსჯელობენ. ამ ეპოქისთვის მეტად დამახასიათებელი კომპოზიცია – მომხსენებლის წინ, მაგიდაზე გრაფინი და წყლიანი ჭიქა, ერთი შეხედვით, არაფრისმთქმელია, მაგრამ სტუდენტი ქალის მხარდაჭერის გადაწყვეტილების შემდეგ დარბაზის მქუხარე ტაშის სცენას მოსდევს ამავე გრაფინისა და ჭიქის ხანგრძლივი კადრი, რომელიც კინომცოდნე სვეტლანა სმაგინას აზრით: „მასზე კამერის განსაკუთრებული ფოკუსირების გამო, ყოფითი არტეფაქტიდან მეტაფორად იქცევა“⁴, ამავე წლებში მეტად პოპულარული, ე.წ. ჭიქა წყლის თეორიის მეტაფორად, რომელიც ქალის სექსუალური თავისუფლებისთვის ბრძოლის გამოცხადი იყო.

„ჭიქა წყლის“ თეორია უარყოფდა სიყვარულს, ოჯახურ ურთიერთობებს და თვლიდა, რომ სექსუალური სურვილების დაკმაყოფილება არ მოითხოვდა „ბურჟუაზიულ“ პირობითობებს და მისი დაკმაყოფილება ისევე მარტივად უნდა ხდებოდა, როგორც ჭიქა წყლის დაღება. ამ თეორიის ავტორობაც კოლონტაის მიეწერება, თუმცა ის ყოველთვის უარყოფდა სიყვარულის ასეთ ვულგარულ გაგებას და თვლიდა, რომ მისი ცნობილი სტატია „გზა ფრთოსან ეროსს!“ («Дорогу крылатому эросу!» 1923) არასწორად იყო გა-

გებული.⁵

1920-იანი წლების საბჭოთა სახელმწიფოში სექსუალური თავისუფლების თემა ფართოდ განიხილებოდა საზოგადოებაში, ეძღვნებოდა სტატიები ჟურნალებში, ძალზე პოპულარული იყო ახალგაზრდებში, თუმცა კინემატოგრაფში მთავარ, წამყვან თემად არ ეცეულა. ის, ძირითადად, საუბრებში, ფრაგმენტებში, მეორეხარისხოვან პერსონაჟებთან მიმართებაში ჩნდება. შეიძლება იმითომ, რომ იდეოლოგიის წარმმართველ წრეებში თავიდანვე უარყოფითად აფასებდნენ – ნადეჟდა კრუპსკაია უკვე 1924 წელს კიცხავდა ოჯახის უგულებელყოფის ახალ მოდას, ცნობილია ლენინის უარყოფითი დამოკიდებულებაც, ანატოლი ლუნაჩარსკი 1927 წელს გამოსცემს ბროშურას „ყოფის შესახებ“, რომელშიც მთელ თავს უძღვნის „ჭიქა წყლის“ კრიტიკას და მას „ღრმად ექსპლუატატორულ თეორიას, მამაკაცური სიმდაბლის თეორიას“ უწოდებს.⁶

აბრამ რომის ფილმიც „მეშინავსკაიას ქუჩა, 3“ (სცენარის ავტორი ვიქტორ შკლოვსკი, 1927) ამ თემას ირიბად ეხება. კინოსურათის ცენტრში უფრო ოჯახის თემაა, ოჯახის, რომელიც შორსაა ტრადიციული გაგებისგან. ლუდმილა ქმართან, ნიკოლაისთან ერთად ცხოვრობს მყუდროდ მოწყობილ ნახევარსარდაფში. მაგრამ ყველაფერი იცვლება, როცა ქმარი ყოფილ ფრონტელ მეგობარ ვლადიმირს შეიფარებს და დივანზე დაუდებს ბინას. ქმარი მივლინებაში მიდის, მეგობარს თავდაჯერებულად ოჯახში ტოვებს, ლუდმილასა და ვლადიმირს შორის კი სიყვარული იბადება. უკან დაბრუნებული ქმარი ზედმეტი აღმოჩნდება, მაგრამ სახლიდან გაქცევა ხანმოკლეა. ნიკოლაი სახლში ბრუნდება და ახლა ის ხდება დივანის ბინადარი. ცოტა ხანში ახალ „ოჯახში“ მშვიდობა ისადგურებს, კაცები საღამოობით შაშს თამაშობენ, ლუდმილას ყურადღებას ერთნაირად აღარ აქცევენ. ახალ „პროლეტარულ მორალზე“ დაფუძნებული ოჯახი, რომელშიც „ეჭვიანობა უადგილოა“, საოცრად ჰგავს ტრადიციულ „მეშინავსკაის“. ეს, მით უფრო, საყურადღებოა, რომ, მართალია, ნიკოლაი დიდი თეატრის რესტავრაციაზე მუშაობს (ეს შეიძლება გავიგოთ, როგორც მინიშნება ძველი, ტრადიციული, ბურჟუაზიული კულტურის დაცვაზე, მით უფრო, რომ მას კრე-

4 Смагина, Образ, 2019, с.171.

5 Сатоко, Эрос, 2009.

6 Луначарский, О быте, 1927.

ბებზე დარჩენას სახლში წასვლა ურჩევნია), ვალო-დია ტიპოგრაფიაში „მუშათა გაზეთის“ ამწყობია - ანუ ახალი წყობის კაცია, ქალთან მიმართებაში კი, ორივე მესაკუთრულ, მომხმარებლურ ხასიათს ამჟღავნებს.

ფილმი კულმინაციას აღწევს, როცა ირკვევა, რომ ლუდმილა ფეხმძიმეა. დაბნეულ მამაკაცებს ვერც ის გაურკვევიათ, ვისი შეიძლება იყოს ბავშვი, ვერც - ვინ უნდა აიღოს პასუხისმგებლობა მასზე. საერთო გადაწყვეტილებაა „წილობრივი აბორტი“. მაგრამ საბოლოო სიტყვა ლუდმილაზეა - ის მამაკაცებზე უფრო ძლიერი და დამოუკიდებელი აღმოჩნდება. პასუხისმგებლობას იღებს საკუთარ მომავალზე და შვილზეც, კლინიკიდან იპარება და გაურკვეველი მიმართულებით მიემგზავრება.

ლუდმილა ჭეშმარიტი „ახალი ქალია“, თუმცა მისი მომავალი ისე პირდაპირ არ არის განსაზღვრული, როგორც სხვა ამდროინდელ ფილმებშია. ავტორებს უფრო პერსონაჟების ფსიქოლოგია აინტერესებთ და განსაკუთრებით, მამაკაცების, რომელთა მიმართ ირონია დაუფარავია; ქალი კი სწორედ მამაკაცებთან მიმართებაში, მათკენ მიმართული მხერით იხსნება - შეფასება აშკარად არ არის დადებითი. ამით ფილმი მაგონებს ჟერმენა დიულაკის „მოლიმარ მაღამ ბოდეს“, რომელიც ხშირად პირველ ფემინისტურ ფილმად მოიხსენიება. თუმცა მართო ამით არა - ფილმის „მეშინანსკაიას ქუჩა, 3“ რეჟისორი ცდილობს ილაპარაკოს საგნებით, გარემოთი, ატმოსფეროთი და უნდა აღინიშნოს, ეს შესანიშნავად გამოსდის. „მეშინური“ ყოფის ატრიბუტები: ნაქარგიანი და მაქმანიანი თეთრეული, კატა, სამოვარი, ლამაზად გაწყობილი სუფრა, ოთახის ყვავილები, გედებიანი ნახატი კედელზე და ა.შ., და იქვე სტალინის პორტრეტი - ზედმეტი სიტყვებისა და მოქმედებების გარეშე ახასიათებს ამ პატარა „ბუდის“ მობინადრეებს. დინამიკური, შუქ-ჩრდილებით მოთამაშე, საგნებისადმი, ფაქტურისადმი, ატმოსფეროსადმი ყურადღებით ფილმი ფრანგული „იმპრესიონიზმის“ შესანიშნავ ნიმუშს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე იმდროინდელ პროპაგანდისტულ კინოსურათებს.

მთლიანობაში, ის სრულფასოვნად არ ეწერება ცხოვრებაში „ახალი ქალის“ დამკვიდრებისთვის ბრძოლის რიგებში, „აკლია“ პროპაგანდისტული ფილმებისთვის დამახასიათებელი სიმკვეთრე, სათქმელის ერთმნიშვნელოვნება, ალბათ ამიტომაც არ

დარჩა მხოლოდ ეპოქის ნიშნად და დღესაც ინარჩუნებს მომხიბვლელობას.

1920-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინო ოდნავ განსხვავებული ცხოვრებით ცხოვრობს. აქ კვლავ ბატონობს მელოდრამები, რომლებშიც ქალი შეიძლება იყოს მოქმედების ცენტრი, მაგრამ, როგორც წესი, უფრო მსხვერპლია, ვიდრე აქტიური პერსონაჟი. („მამის მკვლეელი“, „სამი სიცოცხლე“, „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“, „ვინ არის დამნაშავე“ და ა.შ.)

ქართული კინემატოგრაფი წარსულს უფრო უტრიალებს, და ამ ნიადაგზე, ხშირია ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციები, რევოლუციური ფილმებიც უფრო 1905 წლის ამბებს ასახავს. მაშინაც კი, როცა კინოსურათი თანამედროვეობას აღწერს, ქალი მასში მხოლოდ ეპიზოდურ პერსონაჟად ჩნდება.

ამდენად, თანამედროვე ქალის სახე 20-იანი წლების ქართულ კინოში თითქმის არ ჩანს. ამის იშვიათი მაგალითია „საბა“ (რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი, 1929), რომელიც ტრამვას ვატმანის ოჯახზე მოგვითხრობს. ფილმი ანტიალკოჰოლურ პროპაგანდას ეწევა და მთავარ გმირ საბას, კარგი ადამიანის, მოყვარული ქმრისა და მამის ზნეობრივ დაცემას ასახავს.

საბას მეუღლისა და შვილის, მთვრალი საბას ძალადობისგან დამცველად ფილმში გვევლინება ახალგაზრდა პიონერხელმძღვანელი ოლლა (ეკა ჭავჭავაძე) - შემტევი, შეუპოვარი, თამამი, საბას მეუღლე მაროს (ვერიკო ანჯაფარიძე) სრული ანტიპოდი. ეს სხვაობა-დაპირისპირება რეჟისორს გარეგნულადაც მკვეთრად აქვს გამოხატული: ოლლას ძლიერი, მასკულიური აღნაგობა და მკვეთრი ჟესტები სუბტილური მაროს საპირისპიროდ, რომლის ჩვეული და ხშირად გამერებული პოზები - მხრებში მოხრილი, თავჩაქინდრული, მიწაზე დამხობილი - სისუსტეს, უღონო ტანჯვასა და მორჩილებას უსიტყვოდ გამოხატავს.

თუმცა „ახალი ქალის“ სახე მოულოდნელად იკვეთება წარსულის თემაზე შექმნილ ფილმებშიც. 1928 წელს გამოდის ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“. ნოვატორული და თანამედროვე მრავალი კუთხით. ის ქალის მხატვრული სახის რეპრეზენტირებაშიც ორიგინალური აღმოჩნდა. იმის მიუხედავად, რომ „ელისო“ ფორმალურად ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოების ეკრანიზაციაა (ფორმალურად, რადგან სცენარი მნიშვნელოვნად სცილდება პირველწყაროს)

და წარსულის მოვლენებს ხატავს, ელისო ტიპური „ახალი ქალია“ – ეროვნებით ჩეჩენი, რომელსაც შესწევს ძალა, წინ აღუდგეს რელიგიურ განსხვავებებს, თემის კანონს, მამის ნებას და შეიყვაროს „გიაური“, ანუ ქრისტიანი, მაგრამ ის კიდევ უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე მხოლოდ შეყვარებული ქალია.

მის თემს სამშობლოს იძულებით ატოვებინებენ და ელისო კიდევ უფრო მძიმე არჩევანის წინაშე დგება – პირადი გრძობა, თუ სოლიდარობა საკუთარ ხალხთან, მისი მძიმე ხვედრის გაზიარება. ელისო ამ უკანასკნელს ირჩევს, ემშვიდობება შეყვარებულს და გადასახლებაში მიჰყვება თემს, მანამდე კი ცეცხლს უკიდებს მშობლიურ აულს.

ელისო გმირი, მებრძოლი ქალის ტიპია, რომელსაც შეუძლია საკუთარი წარსული, საკუთარი სამშობლო საკუთარი ხელით მისცეს ცეცხლს, მტრისადმი წინააღმდეგობის, ღირსების გრძობის შენარჩუნების სახელით.

ასევე წარსულის ისტორიებიდან იქმნება მებრძოლი ქალის – დარიკოს სახე სიკო დოლიძის ფილმიდან „დარიკო“ (1936). მაგრამ თვისებები, რომლებსაც ავტორები ხოტბას ასხამენ – თანამედროვე და მოწინავეა. ქალი, რომელიც იცავს თავის ღირსებას და კლავს მოძალადეს. შემდეგაც არ ეგუება მოსალოდნელ ბედს (ციმბირში გადასახლებას) – დარიკო ფირალად იჭრება (ტიპური მამაკაცური ნარატივი) და შეიარაღებულ რაზმს ჩაუდგება სათავეში, რომელიც შიმის ბარს სცემს პოლიციას, მეფის მოხელეებს, კაზაკების რაზმებს.

ასევე, 1930-იანი წლების ფილმში „მზალო და გელა“ (რეჟისორი შალვა ხუსკივაძე, 1933) ჩნდება თანამედროვე, დამოუკიდებელი, მამაკაცზე ძლიერი ქართველი ქალის სახე. მისი პერსონაჟი, მზალო, ახალი ცხოვრებით დაინტერესებული და გატაცებული გოგონა, ქალაქში მიდის რადიოტექნიკის შესასწავლად. გარკვეული ძალისხმევა უწევს, რათა დაარწმუნოს და აიყოლიოს შეყვარებული, გაბედოს ნაბიჯის გადადგმა ახალ ცხოვრებაში შესაბამისად. მაგრამ ეს უკვე 30-იანი წლებია. ამ დროისთვის საბჭოთა კინოში პარადიგმა მკვეთრად შეიცვალა.

1929-1930-იან წლებში საბჭოთა ქვეყანაში „ღიადი გარდატეხის“ ეპოქა დგება. „ნეპის“ ექსპერიმენტი

დასრულდა. ხელისუფლების ცენტრალიზაციასთან ერთად კურსი სოციალიზმის ფორსირებული დამკვიდრებისკენ აიღეს, თანმხლები კოლექტივიზაციითა და ინდუსტრიალიზაციით.

ქალის ემანსიპირების ნაცვლად ისევ აქტუალური ხდება ტრადიციული ოჯახური ღირებულებები, „თუმცა „გარკვეული დათქმით: „საზოგადოების უზრუნველყოფის ტრადიციული განაწილების შენარჩუნებასთან ერთად, სოციალისტური ორივე პარტნიორი – თანასწორუფლებიანი მუშაკია“.⁷

თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ თავიდანვე, საბჭოური ემანსიპაციის საფუძველში არ იდო პიროვნული თავისუფლების მოპოვების მიზანი, არამედ უფრო – თანაბარი უფლებები საზოგადოებაში და საზოგადოებრივ საქმიანობაში, კონკრეტულად კი – შრომაში. ქალი, უპირველეს ყოვლისა, განიხილებოდა, როგორც სახელმწიფო ერთეული, რომელიც, როგორც სამუშაო ძალა, ძალზე სჭირდებოდა ახალგაზრდა ქვეყანას დანგრეული ეკონომიკის აღსადგენად. მაგრამ, თუ 1920-იან წლებში აქცენტი დამოუკიდებელ, ხშირად „მარტოხელა“ ქალზე კეთდებოდა, რომელმაც მოიშორა მამაკაცზე დამოკიდებულების ტვირთი, თავი მის თანასწორ ადამიანად იგრძნო, ახლა იდეალად მკვიდრდება საბჭოთა ქალი, როგორც სოციალიზმის შენებაში მამაკაცის ერთგული თანამებრძოლი.

საბჭოთა ეკრანზე საბჭოთა ქალი ბრუნდება ოჯახში, როგორც იდეალური დედა და მეუღლე, მაგრამ, ამავე დროს, მას ახალი მოვალეობებიც ემატება – ერთდროულად ოჯახიც და საზოგადოებრივი საქმეც, და სწორედ ეს უკანასკნელი, შრომითი საქმიანობა, საზოგადოებრივი აქტივობა დგება უფრო ხშირად ოჯახურ მოვალეობებზე წინ. პირადი ურთიერთობებიდან გრძობების ინტიმურობა ქრება, სასიყვარულო ხაზის განვითარების სრულუფლებიანი წევრი ხდება კოლექტივი და უფრო მეტიც, სასიყვარულო ხაზი ხშირად მხოლოდ ფონად იქცევა.

ამასთან, თუ 1920-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფში „ახალი ქალის“ მხატვრული სახე რეალობაში ეწერებოდა და პროპაგანდასთან ერთად იყო მისი დამკვიდრების ინსტრუმენტიც, 30-იან წლებში ის რეალობის კონსტრუირებისა და ახალი მითების ინს-

7 Смагина, Образ, 2019, с.217.

ტრუმენტად იქცა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ცოფურაშვილი ს., ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920–იანი წლების ქართულ საბჭოთა მუხვ ფილმებში – ორიენტალიზაცია, აგენტობა და კლასი, საერთაშორისო სადოქტორო პროგრამა გენდერის კვლევაში, ავტორეფერატი, თბილისი, 2016.
- Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. М.: ВЦИКС Р.К. и Кр. Депутатов, 1919.
- Луначарский А.В. О быте. М.; Л., 1927. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/> (19/04/2020).
- Николаева, Анастасия, Александра Коллонтай и теория „стакана воды“, 2017 <https://nikolaeva.livejournal.com/2017/04/01/> (19/04/2020).
- Новик Л., Аборт в складчину в раннем советском кино, 2019 <https://batenka.ru/aesthetics/cinema/emancipation-soviet-cinema/> (19/04/2020).
- Сатоко, Китаи, Эрос и революция: теория А. Коллонтай, Новый филологический вестник, 2009. <https://cyberleninka.ru/article/n/eros-i-revolyutsiya-teoriya-a-kollontay/viewer> (19/04/2020).
- Смагина, С. Образ «Новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, диссертация, 2019.
- Хлопонина, О., Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов, журнал «Знание, Понимание, умение», №2, 2017.

THE NEW WOMAN AND THE 1920s SOVIET CINEMA

Manana Lekborashvili

Keywords: *Soviet cinema, 1920s, New Woman*

Immediately upon assuming power in 1917, the Bolsheviks, alongside promises “to grant land to peasants and plants to workers,” started working on equalizing the rights of women and men.

Over the first decade after the revolution, church marriage registration was abolished, and abortion was legalized, with the Family Code adopted in 1926 being arguably the most progressive law in the then world in terms of protecting the rights of a mother and gender equality in general. For example, various benefits were established for women on maternity leave, also allowances and assistance for single mothers and those with multiple children. In the same vein, the new legislation put the duty of raising children on both mothers and fathers, and equal property rights were introduced for husbands and wives on assets acquired in marriage.

Cinema, one of the most powerful mechanisms for spreading the new ideology and influencing public opinion after the revolution, was quick to join this new cause. The Soviet cinema of the 1920s brought the image of a woman to the fore and even put it in the spotlight.

Why necessarily a woman? A possible reason might have been a woman’s oppressed life in pre-revolutionary society, not just in terms of social conditions, but also due to gender-based considerations, thus making it now a perfect material for juxtaposing the old and the new, vividly representing the differences.

This vivid representation is found in the lives of three women in Oleg Frelikh’s *Prostitute* (1926), a film dedicated to transforming a prostitute into a new persona. One of the film’s three characters is a professional prostitute, who has accepted her fate and now falls victim to a venereal disease. Nadezhda is a family woman with two children and a husband working in a butcher shop, though her life becomes closely tied to the life of a male—after the death of her husband, she, helpless and with no

means of sustenance, sees prostituting herself as the only way out. She is likely to spend the rest of her life in the street but, fortunately, authorities come to rescue by finding a normal job for her and sending her children to kindergarten. The film’s another main character is Luba, an underage orphan kicked out of the house by her foster parent and then seduced by a neighbor. Later, she is sheltered by a woman who turns out to be a brothel mistress. The helpless, inert, submissive orphan, unable to stand up to the circumstances around her, is rescued by authorities from living and associating with unfortunate women. Luba’s desire to break free, and the willingness of authorities to help, offer her new prospects in life and inspires her to be bold in the face of blackmail and leave the past behind. In the finale, a joyful, agile young woman is skiing down the slope to lead a team of skiers behind her.

This strong image is furthered by the representational iconography of a woman. A guileless girl in valenki boots and a knitted hat is in stark contrast with the barflies from the NEP, with fashionable haircuts, coquettish curls, cozy dresses, and enticing legs in high heels and thin stockings, flirting with prospective clients. But later on, Luba’s attire changes, and now we see her walking down the street in a fur-collar coat and a cozy hat, and she, too, is trying to attract men with her alluring gait. In due course, we see yet another transformation of Luba’s appearance, with her long dress and white shirt and belt indicative of her new resolution—she no longer wants to be a street girl. With her new attire complemented by another clear sign of her resolve, a white headscarf, the new Luba harmonizes with her new friends, female sewing workshop employees.

Notably, Katka—the main character of Katka’s *Reinette Apples* (1926), a film by Fridrikh Ermler and Eduard Loganson—already appears in a similar white headscarf

and with a simple short haircut in the beginning of the movie. And that is understandable—although she is an unlicensed hawker constantly persecuted by the Soviet militia, but she has been driven out of her village by need, and her new pursuit is designed to save money to buy a cow. Among other goods, Katka sells apples, not lipstick with a broken seal, and that sets her apart from Verka from Tambov whose attire is clearly indicative of her social station: a fashionable dress, high heels, thin stockings, a posh haircut, and coquettish curls dropping down her cheeks. Accordingly, she is seeking a marriage of convenience and a shop to own.

Katka is pregnant, but after her child's future father, career thief Syomka Zhgut, starts abusing her, avoiding to support her, bossing her around, and eventually kicking her out, Katka starts living independently, choosing a partner on her own, one that will support her on her path of life.

Juxtaposing the old and the new also underpins *Women of Ryazan* (1927), a film by Olga Preobrazhenskaya and Ivan Pravov. The movie's main character, Vasilisa, is also independent in her choice of a lifelong partner. Her wealthy family is reluctant to accept a struggling blacksmith as a son-in-law-to-be. Her father threatens to disown and curse her, but Vasilisa is adamant and resolute, far more than her fiancé. Vasilisa leaves home and lives with her lover out of wedlock, in defiance of church rules, refusing to be intimidated by her father's curse, and embracing hard work. The subsequent revolution opens new opportunities for her, with the new government opening an orphanage in the old regime's palace. Vasilisa heads the palace's restoration and operation. In line with the genre's standards, an antagonist is brought into play, Anna, a submissive woman driven by her patriarchal family to suicide.

Both Katka and Vasilisa are quintessential new women. This type of women becomes extremely popular in the then Soviet public mentality. One of the famous—if not the most famous—champion of this new woman was Aleksandra Kollontai, the author of a 1919 brochure titled *New Morality and Working Class*, with *New Woman* as

its first chapter.

According to Kollontai, the key feature of a new woman is independence: “The new type of woman is both inwardly and outwardly self-reliant, independent”,¹ and love is secondary for her, “only a brief respite on life's path. The aim of her life, its content, is the Party, the idea, agitation, and propaganda work”.² According to Kollontai, women used to be unappreciative of independence. With the departure or death of her husband, the wife not only lost her material maintenance, but also her one and only moral support. But not a mew woman! She not only has no fear of independence, but also strives for it increasingly, to the degree that her interests go beyond the narrow circle of the family, of the home, and of love.

A good example of the opinion above is *License to Have a Woman* (1930), a film by Aleksei Kapler. Its main character leaves her husband, who will not let her go to school, and, together with her child, moves to a city to enroll in a medical institute—she wants to be a surgeon. To that end, she has to overcome numerous obstacles, gathering all her strength to stay on par with men. She even loses her child in this fight, but ultimately reaches her goal of becoming an independent woman and mastering a man's profession.

The film features one noteworthy scene depicting a party meeting discussing a stipend for the protagonist, a composition quite characteristic of that time: a seemingly meaningless carafe and a glass of water on the table in front of the meeting's chairman—but later, after it is decided to support the female student, we hear a round of applause and a long scene of the same carafe and glass shaking to the rhythm of clapping. This scene, according to film expert A. Smagina, “turns from an everyday artefact into a metaphor thanks to a special camera focus³—a metaphor of the then popular glass-water theory echoing women's struggle for sexual liberation. Glass-water rejected love and family and insisted that satisfying sexual urges did not require bourgeois conditionalities, and that satisfying them must be as easy as drinking a glass of water. Kollontai, though credited with the creation of this theory, always denies this way of un-

1 Коллонтай, *Новая мораль*, 1919, 83. 5.

2 Ibid. 83. 9.

3 Смагина, С., *Образ «Новой женщины»*, 2019, 83. 171.

derstanding love, instead believing that her 1923 article, *Make Way for Winged Eros*, had been misunderstood.⁴

The topic of sexual liberation was hotly debated by the Soviet society of the 1920s, with articles dedicated to it in periodicals. Highly popular among young people, it nonetheless never became big in cinema, appearing instead in dialogues, individual phrases, and in relation to secondary characters—probably because the ideological influencers of that time denounced it in the first place, with Krupskaya criticizing the new trend of defying family as early as 1924. Lenin was also unapproving of this teaching. In 1927, A. Lunacharsky published a brochure, *On Living*, with an entire chapter dedicated to criticizing the glass-water idea as “a deeply exploitative theory of masculine depravity”.⁵

In the same vein, Abram Room’s film *3 Meshchanskaia Street* (script by Viktor Shklovsky, 1927) also touches on this topic, though indirectly. The film centers on a family, a far cry from the traditional concept of this institution. Ludmila and her husband, Nikolai, live in a comfortably arranged semibasement. But everything changes when the husband shelters his former comrade-in-arms, Vladimir, and lets him take the couch. As the husband leaves for a work-related trip, he trusts his friend blindly, yet an affair starts between Ludmila and Vladimir. After returning, the husband is obviously a third wheel and leaves home. His escapism, however, is short-lived as he returns to occupy the couch.

Shortly thereafter, “peace” is ensured in the family, with the med playing boardgames in the evening, both neglectful of Ludmila. Grounded in proletarian morality, without “unwarranted jealousy,” this family is amazingly akin to a traditional philistine family. Better still, although Nikolai is working on the restoration of the Bolshoi Theater—something that may be taken as a symbol of protecting outdated, traditional, bourgeois culture, especially he prefers to go home instead of attending company meetings—and Vladimir is a typesetter in the print house of *Workers’ Newspaper*, that is, comes across as a man of the new way of life, both men exhibit consumerist attitudes and possessiveness toward women.

The film culminates when it turns out that Ludmila is pregnant. The two men, lost and confused, cannot figure

out who the father is, who should bear the responsibility. They eventually decide on “a participatory abortion,” but Ludmila has the final say—she proves to be tougher and more independent than the men and takes her own future and her child’s future into her hands, sneaking out of the clinic and leaving Moscow in an unspecified direction.

Ludmila is a quintessential new woman, even though her future is not as clearly defined as in other movies from that period. The authors are more interested in their characters’ mentality, especially male’s, who are treated with outright sarcasm, while women open up in relation to men, with their eyes fixed on men, an obviously negative assessment. In this regard, this film reminds us of *The Smiling Madame Beudet* by Germaine Dulac, often referred to as the first feminist movie.

Other similarities include film’s penchant for speak by way of objects, settings, and atmosphere, at which it is doing a great job, by the way. The movie’s philistine attributes: embroidered and laced linen, a cat, a samovar, a tidy table setting, houseplants, a painting of swans on the wall, and others—and Stalin’s portrait nearby—portray the inhabitants of this cozy little “nest” without using speech or action. With its dynamism, chiaroscuro technique, and attentiveness to subjects, texture, and atmosphere, this film comes across more as an excellent example of French Impressionism rather than the propaganda movies of that era.

Overall, the film does not fully join the ranks of the fighters for supporting a new woman in her struggle for a place in the sun, as it is “missing” the coarseness and unequivocal messaging characteristic of propaganda counterparts, a possible reason why it, instead of just turning into a sign of that era, remains relevant and exciting to this day.

Things were slightly different in the Soviet Georgian cinema of the 1920s, with melodramas dominating the stage and women who, albeit occasionally taking the centerstage, still portrayed as victims, not as active characters (*The Patricide*, *Three Lives*, Taniel Mklavadze’s *Murder Case*, *Who’s to Blame*, and others).

Georgian cinema seems to dwell on the past, explaining the frequent film adaptations of literary works—

4 Сатоко, Эрос и революция, 2009.

5 Луначарский А.В. О быте, 1927.

even films on the revolution are focused on the 1905 Revolution. And those describing the then present portray women merely as episodic characters.

Thus, the image of a woman in the Georgian cinema of the 1920s is pretty much non-present, with rare exceptions like *Saba* (directed by M. Chiaureli in 1929), a film about the family of a tramway driver. The film also advocates against alcoholism by describing the moral downfall of the main character Saba, a good man and a loving husband and father.

Young Pioneers leader Olga (V. Chavchavadze), a courageous, daring woman in stark contrast to Saba's wife (V. Anjaparidze, defends Saba's wife and child from his violence. The director uses outward appearance to back up this contrast/juxtaposition between the women: Olga's strong, masculine body and confident gestures vs subtle Maro's usual, repetitive positions: bending, with her head down, and broken standing for weakness, tormented powerlessness, and submissiveness.

However, surprisingly enough, the image of a new woman also emerges in films focusing on the past. N. Shengelaiia's *Eliso* premiered in 1928, an innovative and refreshing film in many ways, offering an original representation of a woman's artistic image. Formally an adaptation of A. Kazbegi's novel—formally because it deviates strongly from the original—that depicts things of times past, *Eliso* is nonetheless a quintessential new woman, an ethnic Chechen capable of standing up to religious differences, her clan's laws, her father's will, and of falling in love with a *giaour*, that is, Christian—better still, her strength is far more than just the strength of a woman in love. Edged out of her community, *Eliso* now faces an even tougher choice: her personal feelings vs solidarity with her kin in sharing their difficult fate. She opts for the latter, parting with her lover and joining her community in exile after setting her ancestral village on fire. Also personifies a female fighter, a genuine hero, who can let fire devour her past, her homeland, in the name of resisting the enemy and protecting her honor.

Stories from the past also underpin the image of *Dariko*, a female fighter from Siko Dolidze's *Dariko* (1936). The qualities lauded by the film's authors, however, are modern and progressive. A woman, who protects her honor and kills a violent perpetrator, does not submit

to her imminent fate either (exile to Siberia)—instead, *Dariko* becomes an outlaw (a typical male narrative) leading an armed gang wreaking havoc on the police, royal officials, and Cossack troops.

Similarly, *Mzagho and Gela* (directed by Shalva Khushivadze in 1933) features a new image of a modern, independent Georgian woman who is stronger than a man. Its main character, *Mzagho*, is interested and curious about urban life, the reason why she moves to a city to study radio technology. It takes her some effort to convince her boyfriend and talk him into daring to take steps into a new lifestyle.

These are already the 1930s, though. The paradigm of Soviet film has taken a drastic turn by this time.

1929–1930 mark a period of “great change” in the Soviet country. The NED experiment is over. Alongside government centralization, Socialism is crudely enforced, including collectivization and industrialization.

Instead of women's emancipation, traditional family values become relevant, “though on a certain condition: While keeping the traditional separation of roles in the cell of society, both partners are viewed by society as equal workers.”⁶

However, it is also truth that Soviet-style emancipation was, from the outset, lacking the goal of reaching personal freedom: equal rights in society and public activities, namely at work. Above all else, a woman was always viewed by the state as an entity, workforce vitally important to the young country in recovering the ruined economy. However, if emphasis in the 1920s was placed on an independent and often “lonely” woman who shakes off the burden of dependence on a man to feel on equal footing with him, now the new ideal is introduced, one of a Soviet woman as a loyal comrade-in-arms of a man in the cause of building Socialism.

On the Soviet big screen, a Soviet woman returns to her home as a perfect mother and wife, though now she has an additional duty: both family and social activity at the same time, and the latter, work and social activity, is often placed above family responsibilities. The intimacy of feelings disappears from personal relations, and the collective becomes a full-fledged participant of the motif of love—better still, the motif of love often serves as a

6 Смагина, С. Образ «Новой женщины», 2019, 83. 217.

mere backdrop.

In addition, if the Soviet cinema of the 1920s embeds the artistic image of a new woman in real-life settings as

a tool of both propaganda and its promotion, in the 1930s it emerges as an instrument for constructing reality and new myths.

REFERENCES:

- ცოფურაშვილი, სალომე, ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920–იანი წლების ქართულ საბჭოთა მუხვ ფილმებში ორიენტალიზაცია, აგენტობა და კლასი, საერთაშორისო სადოქტორო პროგრამა გენდერის კვლევაში, ავტორეფერატი, თბილისი, 2016
- Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. М.: ВЦИКС Р.К. и Кр. Депутатов, 1919
- Луначарский А.В. О быте. М.; Л., 1927. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/>
- Николаева, Анастасия, Александра Коллонтай и теория «стакана воды», 2017 <https://nikolaeva.livejournal.com/2017/04/01/>
- Новик Л., Аборт в складчину в раннем советском кино, 2019 <https://batenka.ru/aesthetics/cinema/emancipation-soviet-cinema/>
- Сатоко, Китаи, Эрос и революция: теория А. Коллонтай, Новый филологический вестник, 2009. <https://cyberleninka.ru/article/n/eros-i-revolutsiya-teoriya-a-kollontay/viewer>
- Смагина, С. Образ «Новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, диссертация, 2019
- Хлопонина, О., Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов, журнал «Знание, Понимание, умение», 2017, №2.