

კოლმეურნეობა, როგორც ახალი სოციალურ-კულტურული სივრცე ქართულ კინოში (1937-1953 წლები)

ნინო ქავთარაძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული საბჭოთა კინო, კოლმეურნეობა, მაღალი სტალინიზმი, მშრომელი ქალი, მცირეფილმიანობა

1930-იანი წლებიდან საბჭოთა სისტემა გაკულაკების „მასობრივ ოპერაციას“ და კოლმეურნეობების შექმნას იწყებს. რეპრესიების ფონზე გაჩაღებული სტახანოვური და საკოლმეურნეო შრომის პროცესი II მსოფლიო ომის „ქრონიკებმა“ ჩაანაცვლა, 1945 წლიდან კი ფრონტის ხაზზე მებრძოლი „გმირი“ ისევ კოლმეურნეობაში ბრუნდება. „ტრიუმფირატი“ – შრომა, ბრძოლა და კვლავ შრომა – საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის ქრონოლოგიურ გამოხატულებად იქცა, რომლის პროცესში კოლმეურნეობა „ადამიანთა ყოფის“ უპირობო ალტერნატივად გვევლინება.

პარტიული იდეოლოგიის „გენერალურ ხაზს“ ქართული კინოც იზიარებდა. ნიკოლოზ შენგელაიას 1937 წელს გადაღებული ფილმი „ნარინჯის ველი“ სოცრეალიზმის ვიზუალური რიტორიკის მკაფიო გამოხატულებაა. ფილმში სანიმუშო კომკავშირელები, აგიტატორები, კლასობრივი მტრები და მავნებლები მუსტად ეწერებიან „სტალინური კინოს მითოსში“. 30-იან წლებში დაწყებულმა კოლექტივიზაციის კურსმა ძალაუფლება წაართვა გლეხობას და პროცესის ერთგვარი „ფემინიზაციაც“ კი გამოიწვია. ქართულ კინოში, საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილ ფილმებში ხშირია მშრომელი ქალ(ებ)ის ხატი. „სოციალისტური სამოთხის“ მშენებლობაში ჩაბმული „ბედნიერი“ საბჭოთა მოქალაქის ვიზუალური და ვერბალური რეპრეზენტაცია ხშირად სტალინის კონტექსტშია წარმოდგენილი („ბედნიერი შეხვედრა“ – 1949, „გაზაფხული საკენში“ – 1950).

კინოში საბჭოთა იმპერიის მმართველი „ფსიქოლოგიურზე მეტად ონტოლოგიური თვისებებით იყო დაჯილდოებული“ (ბაზენი). მისი და კოლმეურნე ქალების სოცრეალისტური იკონოგრაფია ანალიზის ახალ საკვლევ სივრცეს ხსნის ისტორიულ და გენდერულ დისკურსში.

კოლმეურნეობა საბჭოთა ადამიანებში ახალ ჩვევებსა და ქცევებს ამკვიდრებს, როდესაც ყოფიერება აპირობებს ცნობიერებას. საკოლმეურნეო ფილმების ამგვარი „წაკითხვა“ და დღევანდელი პერსპექტივიდან მათი ინტერპრეტაცია საინტერესო ფორმას იძენს.

მთავარ ძალას სოციალიზმის შენებისთვის საბჭოთა სინამდვილეში მშრომელი ადამიანი წარმოადგენდა. 1930-1950-იან წლებში კომუნისტური იდეოლოგიის გავლენით, საბჭოთა მოქალაქისა და შრომის აღმნიშვნელი განსაზღვრებები იცვლება. გლეხი, მუშა, კულაკი და კოლმეურნე – საბჭოთა კინოში მუსტად ამ დრამატურგიით ჩნდებიან – „მაღალი სტალინიზმიდან“ „მცირეფილმიანობის“ ჩათვლით.

1930-იანი წლებიდან სისტემა გაკულაკების „მასობრივ ოპერაციას“ და კოლმეურნეობების შექ-

მნას იწყებს. კოლექტივიზაციის პროცესი, რომელიც სრულიად აგრარულ მიმართულებას გულისხმობდა, პოლიტიკური რეპრესიების პარალელურად მიმდინარეობდა. ეს ყოველივე საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილ ფილმებში აისახებოდა. ეკრანზე ბედნიერი ცხოვრების, ერთგვარი „მიწიერი სამოთხის“ სურათი იხატებოდა, რეალობა კი სასტიკი იყო.

თუ „1860-იან წლებამდეც ცარიისტიული ბატონყმობის ხანაში, გლეხს მემამულე ტანჯავდა, ახლა კოლმეურნედ ქცეული „წარსულის მავნე გადმონაშ-

თებისგან გათავისუფლებული“ გლეხისთვის მემამულე, ანუ ბატონი, საბჭოთა სახელმწიფომ ჩაანაცვლა“¹, ოღონდ, ახალი სახელით, ახალი ფორმითა და იდეით და სწორედ „მაშინ, როცა 1930-იან წლებში, კოლექტივიზაცია შეუქცევადი და ძალდატანებითი გახდა, საბჭოთა ხელისუფლება გლეხთა სხვადასხვა ნაწილში 13754 მასობრივ გამოსვლას გაუმკლავდა. საიდანაც 3712, ქალთა აქტიური მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით მოხდა“².

ათწლეულის დასაწყისში ყველა სოფელში, რომლებშიც კოლექტივიზაცია წარმატებით დასრულდა, კოლმეურნეები აიძულეს, შეესყიდათ კინოპროექტორები და კლუბები აეშენებინათ. შედეგად მთელი საბჭოთა იმპერია ყველა იმ ეკრანული მითის თანაზიარი ხდებოდა, რომელსაც „წარმატებით“ ტირაჟირებდა სტალინური კინოპროპაგანდა.

30-იანი წლების ქართული კინო სრულად იზიარებდა პარტიული იდეოლოგიის „გენერალურ ხაზს“. „ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველი“ - 1937 წლის საბჭოთა კულტურისთვის ტიპური გმირებით: სანიმუშო კომკავშირელებით, აგიტატორებითა და კლასობრივი მტრით“³, საკოლმეურნეო მშენებლობის თემაზე შექმნილი ფილმი, რომელშიც სოცრეალისტური იკონოგრაფიითა და პარტიული რიტორიკის სრული დაცვით, „სტალინური მითოლოგიური“ რეალიზმისთვის ნიშანდობლივი სახეები იქმნება.

რეპრესიების თანადროულად შექმნილ საბჭოთა კინოში მავნებლის არსებობა აუცილებელი პირობა გახდა, რომელიც შინაური მტრის იდეური გამოხატულება იყო და, ამავდროულად, მნიშვნელოვანი ფაქტორი ტოტალიტარული სახელმწიფოს ჩამოყალიბებაში. მტრის ხატის კონსტრუქცია ფილმებში ორ სახეს ითვალისწინებდა - შორეული, გარეშე მტერი - გარეგანი საფრთხის სახე-სიმბოლო, რომელიც ფილმებში, ფაქტობრივად, არასდროს იცვლის ფორმასა და შინაარსს (მსოფლიო ბურჟუაზია, ფაშისტები, იმპერიალისტები) და შინაური მტერი - ფარული და უჩინარი. ის მუდმივად იცვლის „ნიღაბს“ და, ცალსახად, ანტი-საბჭოთა მოქმედებებს ჩადის. 30-იან წლებში საბჭო-

თა ხელისუფლების შიდა მტრად სწორედ მავნებელი გვევლინება. საკოლმეურნეო სივრცეში, პერსონაჟთა დრამატურგიული რეკონსტრუირებისას, ამ უკანასკნელს არასდროს აქვს ცენტრალური ადგილი, მისი ინტერესები განსხვავდება პარტიის მიზნებისგან, ის სიუჟეტის ერთგვარი დანამატია და, როგორც წესი, ფულთან კონტექსტშია წარმოდგენილი.

საინტერესოა, რომ პერსონაჟთა შორის ქალი „მავნებელი“ თითქმის არ გვხვდება. მათ ფილმებში სხვა მისია და ფუნქცია ეკისრებათ. საბჭოთა სისტემა ქალები „მშრომელ არმიად“ ჩამოაყალიბა! 30-იან წლებში დაწყებულმა კოლექტივიზაციამ ძალაუფლება წაართვა გლეხობას და პროცესის ერთგვარი „ფემინიზაციაც“ კი გამოიწვია.

30-50-იანი წლების ქართულ საბჭოთა კინოში საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილ ფილმებში ხშირად გვხვდება მშრომელი ქალ(ებ)ის სახეები. კადრის კომპოზიციაში მათი გამოსახვა კი, ზუსტად იმეორებს პროპაგანდისტული პლაკატისა თუ საბჭოთა მონუმენტური მხატვრობის პრინციპებს. მუდამ მოლიმარი, მშრომელი ქალი ან ქალთა ჯგუფი, რომლებიც ჩაის პლანტაციებში, სიმინდის ყანებში ან/და ტრაქტორის მართვისას, შემხვედრს ბედნიერი ღიმილით ეგებებიან.

კინომცოდნე ლილია მამატოვა წერილში, „საბჭოთა ქალის მითოლოგია“ 1930-იანი წლების კინოში“, ქალის ეკრანულ რეპრეზენტაციას აანალიზებს: „თუ დამწყებ სტახანოველ ქალს დაუკმაყოფილებელი პატივმოყვარეობა აწუხებს, გამოღვიძების გზაზე დამდგარ მოქალაქე ქალს შფოთი მოიცავს, სანამ მშობლიურ კოლექტივსა და ოჯახს ფხიზელ თვალს არ მიაპყრობს, არ ამხელს კლასობრივ მტერს - თუნდაც საკუთარი მეუღლეს და მის ნივთებში დაიწყებს ქექვას, მაკომპრომეტირებელი დოკუმენტების აღმოსაჩენად“⁴.

გმირის ცნობიერების გარდატეხის ვიზუალური ხერხები საბჭოთა კინოში ცენზურის მიერ „კანონიკურად“ გაწერილი და რეჟისორების მხრიდან მკაცრად დაცული იყო. საკოლმეურნეო თემა-

1 ბექიშვილი, ქალები, 2017, გვ. 8.
 2 სნაიდერი, სისხლიანი, 2015.
 3 გვახარია, ნარინჯის, 2007.
 4 Маматова, Машенька, 1991, ст. 114.

ტიკაზე შექმნილ ფილმებში ერთგვარი „სოციალური ველი“ იქმნებოდა კოლმეურნეობის სახით. „ნებაყოფლობითი გულაგი“, რომელიც საბჭოთა ადამიანებში ახალ ჩვეულებებსა და ქცევას ამკვიდრებდა და სადაც „ყოფიერება განაპირობებდა გმირების ცნობიერებას“.

მამატოვას თქმით, საბჭოთა კინოში ავტორთა წინაშე ახალი გამოწვევა გაჩნდა: „თუ როგორ უნდა შეთავსებოდა დიალექტიკურად, თითოეული პიროვნებაში კონკრეტული და ინდივიდუალური მის სოციალურ როლს, მის ზოგადს. სოციალური როლი, რომელსაც ტოტალიტარიზმი თავს ახვევდა ადამიანს ეკრანზეც, თრგუნავდა პიროვნებას მისი „კონკრეტულითა და ინდივიდუალურით“. როლურისა და ინდივიდუალურის სათანადოდ შეთავსება, ცხადია, ვერ ხერხდებოდა. ეკრანზე რაიმე ერთი ბატონობდა: ან სოციალური როლი, ან კონკრეტულად პიროვნული. ეს მეორე კი, უპირატესად, ლირიკულ ურთიერთობებში იჩენდა თავს“.⁵

სოცრეალისტური კინოენა ნათლად ვლინდება 30-იანი წლების საკოლმეურნეო ფილმების ცალკეული კადრის კომპოზიციასა თუ მიზანსცენაში. პერსონაჟი კამერის ობიექტივში მით უფრო აქცენტირებული და უტრირებული იყო, თუ ის პარტიული ლიდერის როლს ირგებდა. ინტერიერი (რომელშიც თეთრი ფერი დომინირებდა), საძინებელი ოთახი და ყოველივე პირადი მინდვრებმა, სკვერებმა და საჯარო სივრცეებმა შეცვალეს და 20-იანი წლების ასოციაციურ-მონტაჟური კინო, რომელმაც რთული და მრავალმხრივი სახეები შექმნა, მონუმენტურმა სტილმა სრულად ჩაანაცვლა.

სტალინის მკვლევარ ბრიტანელ მეცნიერ რობერტ კონკვესტს საბჭოთა რეჟიმის რეალური მიზნების აღსაწერად ადგილობრივი მმართველის სიტყვები მოჰყავს, რაშიც ზუსტად იკითხება 30-იანი წლების რეალობა: „დაგვჭირდა შიმშილი, რომ გვეჩვენებინა გლეხებისთვის, ვინაა აქ უფროსი. ეს მილიონობით სიცოცხლედ დაგვიჯდა, კოლმეურნეობის სისტემა კი გადარჩა. ჩვენ ომი მოვიგეთ...“.⁶

რეპრესიების ფონზე გაჩაღებული შრომის აღწერის პროცესი II მსოფლიო ომმა ჩაანაცვლა, 1945

წლიდან კი მებრძოლი „გმირი“ ფრონტიდან კოლმეურნეობაში ბრუნდება. „ტრიუმფირატი“ – შრომა, ბრძოლა და კვლავ შრომა – საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის ქრონოლოგიურ გამოხატულებად იქცა. თუ 40-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა იმპერიის დასაცავად, მამაკაცები ფრონტზე თავს არ ზოგავდნენ, შინ დარჩენილი „ზურგის დიასახლისები“ – საბჭოთა ქალები მამაკაცების შრომასაც ითავსებდნენ.

შოთა მანაგაძის „ჭირვეული მეზობლები“ 1945 წელს შეიქმნა. კინოკომედიაში სარკისებრი პრინციპით აგებული, ორივე ოჯახის მთავარი საზრუნავი ომში საბჭოთა მებრძოლების დახმარებაა. ფილმში ქალი პერსონაჟების „ემანსიპაციას“, ცხადია, იდეოლოგიური ხასიათი ჰქონდა. ლიანა ასათიანის გმირი თვითმფრინავმშენებელ ქარხანაში მუშაობს და თავის წვლილი შეაქვს საავიაციო ინდუსტრიის განვითარებაში. „მამაკაცური“ პროფესიების ქალური ესტაფეტა, „მოჩვენებითი“ ემანსიპაციის გამოხატულება იყო და ეს ტენდენცია „მცირეფილმიანობის პერიოდიდან“ 60-იან წლებამდე ერთ-ერთ ნიშანდობლივ ტენდენციად დარჩა.

40-იანი წლების მეორე ნახევრის ქართულ კინოში, ვიზუალური თუ ვერბალური ფორმით აისახებოდა არა ომით გამოწვეული შედეგები, არამედ ქვეყნის აღმშენებლობის ახალი გეგმა: მშრომელი ხალხის „გმირული“ ყოფა და პერსონაჟთა „რთული“ გზა, ფრონტის ხაზიდან პირდაპირ კოლმეურნეობაში, ზუსტად ისე, როგორც ნიკოლოზ სანიშვილის „ბედნიერ შეხვედრაშია“ (1949) – ომიდან დაბრუნებული ახალგაზრდა აგრონომი მაშინვე საკოლმეურნეო აღმშენებლობის პროცესში ერთვება და მას პარტოგანიზაციის მდივნადაც კი ირჩევენ.

საბჭოთა პრესა ასე აფასებდა ფილმს: „ბედნიერი შეხვედრა“ სოციალისტურ სინამდვილეს გვიჩვენებს... თქვენს თვალწინ არიან ქალაქური კომფორტის პირობებში მცხოვრები ადამიანები... ესენი ქართველი კოლმეურნენი არიან, სრულიად ახალი გლეხები...“.⁷

ფილმის ერთ-ერთი მაგისტრალური ხაზია საბჭოთა მეცნიერების როლი კოლმეურნეობაში. საცდელი სასელექციო ნაკვეთის სივრცეში კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-მუშაკი ელენე (თამარ ციციშვი-

5 იქვე, სტ. 117.

6 Conquest, The Great, 2008, p. 57.

7 ლიტერატურა და ხელოვნება, 1949, N 39 (284).

ლი) ქართული ჩაის უხვმოსავლიანობის მიზეზად არა პირად, არამედ საერთო მიხურინული მეცნიერების გამარჯვებას თვლის. ბუნებაზე ბატონობისა და მისი დამორჩილების იდეა საბჭოთა სისტემის განუყოფელ ნაწილად იქცა, რასაც მიხურინის სიტყვებიც მოწმობს. მეცნიერის თქმით, საბჭოთა მეცნიერება ვერ დაელოდებოდა წყალობას ბუნებისაგან, მისი ამოცანა იყო გამოერთვა ეს წყალობა მისთვის... და რომ საკოლმეურნეო წყობა, რომლის საშუალებითაც კომუნისტურ პარტიას ქვეყნის განახლების დიადი საქმე მიჰყავდა წინ, მშრომელ კაცობრიობას ბუნების ძალებზე ნამდვილ ბატონობას მიანიჭებდა.

„ბედნიერ შეხვედრაში“ სტალინისა და კოლმეურნე ქალების ვიზუალური იკონოგრაფიის გამოხატულებაა ვერიკო ანჯაფარიძის გმირის სიტყვა პარტიულ კრებაზე, რომელსაც ბელადის პორტრეტის ფონზე წარმოთქვამს და ახალგაზრდა ქალებს საკუთარ გამოცდილებას უზიარებს. იდეოლოგიური ლობუნგებითა და პათეტიკით გაჯერებული ტექსტის ფონზე კადრის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ კამერა ქვედა რაკურსით აჩვენებს სტალინის ბრძნულად მოღიმარ სახეს, რაც მისი ფიზიკურად ყოფნის ილუზიას ქმნის. ამას ემატება ისიც, რომ დარბაზში დამსწრეთა უდიდესი ნაწილი ქალია. საბოლოოდ, სცენა კოლმეურნეობის თავმჯდომარის, მშრომელი ქალებისა და იოსებ სტალინის დიალოგს ემსგავსება, მათი მომავალი შრომაც ხომ სწორედ მისგანაა „კურთხეული“.

II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ქართული სოფლის ცხოვრებას ასახავს ნიკოლოზ სანიშვილის მომდევნო ფილმიც „გაზაფხული საკენში“ (1950). აფხაზეთის მთიან მხარეში ახალგაზრდა ბრიგადირი კესოუ მირბა (ედვიერ მაღალაშვილი) ბარიდან მიემგზავრება. ომგამოვლილ გმირს სწამს, რომ მაღალმთიანი სოფლის აუთვისებელ მიწაზე სიმინდის უხვი მოსავლის მიღება და სოციალისტური სოფლის აღმშენებლობაა შესაძლებელი, თუ ადგილობრივი ბუნებრივი მინერალების (ფოსფორიტი) საბადოს მიაკვლევს, ესე იგი, ბუნებას „ჩართავს“ საკოლმეურნეო ცხოვრების დღის წესრიგში.

მოქმედება აფხაზეთის ეთნოგრაფიული სინამდვილის ფონზე იშლება. „ბრიგადირის“ კეთილშობილურ განზრახვას თანაბრად ჰყავს მომხრე და მოწინააღმდეგე, ეს უკანასკნელი ძველი ცხოვრების, მოძველებული და უსარგებლო ტრადიციების კრებით

სახეს ქმნის. კულმინაციურ მომენტში ახალგაზრდა აფხაზი ქალი – კამა (ლიანა ასათიანი) კესოუს მოწინააღმდეგე გლეხების მზაკვრულ გეგმას გამოაშკარავებს, საყვარელ მამაკაცს გადაარჩენს და სოფელ საკენს უპერსპექტივო მომავლისაგან იხსნის.

აფხაზურ ნაციონალურ სამოსში გამოწყობილი ახალგაზრდა ქალები კოლმეურნეობაში თავდაუზოგავად შრომობენ და თან ქართულ მიწას უმღერიან. ერთ-ერთ ეპიზოდში, კესოუსა და კამას დიალოგისას, ასეთი ფრაზა ისმის: „მიწას, როგორც პატარძალს, მოფერება და ალერსი უნდა“. თუ ეპიზოდს ისტორიულ-კულტურული ან ფემინისტური პერსპექტივიდან გავანალიზებთ, მიწა ფემინური საწყისის მატარებელია და, ხშირად, საბჭოთა პროპაგანდისტულ პლაკატებშიც, ქალის ფიგურა სწორედ მიწათმოქმედების გამოხატულება ხდება.

შეყვარებული წყვილის დიალოგი ორი თემის ირგვლივ იშლება – მაღალმთიანი სოფლის კოლმეურნეობის საყოველთაო გეგმაში ჩართვის სურვილი და იოსებ სტალინი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ კესოუ და კამა მასზე შუალამისას ან/და ბუნებაში განმარტოებულები საუბრობენ. კაცის ომის გამოცდილება და ფრონტის პერიპეტეციებიც „დიდი ბელადის“ ირგვლივ ერთიანდება: „ჩვენი ეშელონი მოსკოვთან გაჩერდა, კრემლის ქონგურებიანი კედლები ჩანდა, შუქი ანათებდა... ამ დროს, ამბობდნენ, სტალინს არ სძინავსო. გამთენიისას, 5 საათზე ჩვენ შტაბში დარეკა... ვუყურებ ამ მთებს და მეჩვენება, თითქოს იმ მთებს იქით კრემლს ვხედავ...“.

მართალია, სტალინის ხატი სულ რამდენჯერმე ჩნდება, ისიც, პარტიული ჩინოვნიკის კაბინეტში მცირე ზომის პორტრეტის სახით, მაგრამ ვერბალურ დონეზე მისი ყოფნა დრამატურგიის ორგანული ნაწილია.

ანდრე ბაზენი საბჭოთა კინოს სითამამეს ისტორიული მატერიალიზმის თეორიის რეალიზაციაში ხედავდა და საბჭოთა იმპერიის მმართველს არა ფსიქოლოგიური, არამედ ონტოლოგიური თვისებებით დაჯილდოებულს უწოდებდა.

„თუკი, ჯერაც ცოცხალ სტალინს შეუძლია გახედეს ფილმის გმირი, მაშასადამე, იგი გააზრებულია არა ჩვეულებრივი ადამიანური არსების მასშტაბებში, არამედ მასზე ვრცელდება განსაკუთრებული, ცოცხალი ღმერთებისა და გარდაცვლილი გმირებისთვის

დამახასიათებელი ტრანსცენდენტურობა“.⁸

კესო სოფლებს მიმართავს: „იცხოვრეთ და იმუშავეთ ისე, თითქოს ცხოვრობდეთ და მუაობდეთ მოსკოვში, დიდი სტალინის გვერდით“, რაც ერთგვარ რელიგიურ ქვეტექსტს სძენს გმირის გულწრფელ მოწოდებას, როდესაც შრომა ლოცვას უტოლდება, სტალინთან ახლოს ყოფნა - ღმერთთან მიახლოებას, ხოლო მოსკოვი წმინდა ადგილის სინონიმია.

თუ ფილმს ამგვარ რელიგიურ ან მითურ კონტექსტში გავანალიზებთ, მთავარი გმირის ჰეროიკული შტრიხებიც იკვეთება: კესო „ახალი პრომეთეა“

(ამირანი), რომელმაც ცეცხლი (ფოსფორიტი) საკენის მკვიდრებს უნდა მიუტანოს, რათა მათი უკეთესი საკოლმეურნეო ყოფა, სოციალისტური მომავალი უზრუნველყოს და სოფელი საბჭოთა რუკიდან წაშლას გადაარჩინოს.

50-იანი წლების მეორე ნახევარში, საკოლმეურნეო თემატიკა ინდუსტრიული მიღწევების თემამ ჩაანაცვლა, 60-იანი წლების დამდეგს კი, ყველა ეს თემა დავიწყებას მიეცა, რადგან პოსტსტალინურმა ლიბერალიზაციამ ქართულ კინოში ახალი თემები და გმირები მოიყვანა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაგენი ა., სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, საბჭოთა ხელოვნება, N 10, 1989.
- ბექიშვილი ნ., ქალი საბჭოთა სოფელში: ზეპირი ისტორიები, თბ., 2017.
- გვახარია გ., „ნარინჯის ველი“ - 70, 2007. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553378.html> 19.07.2024
- ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., N 39 (284), 1949.
- *სნაიდერი ტ.*, სისხლიანი მიწები: ევროპა ჰიტლერსა და სტალინს შორის, თბ., 2015.
- ხატიაშვილი თ., საბჭოთა მითოლოგიური რეალიზმი: ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, 1930-1960, ტომი II, თბ., 2012.
- Conquest R., *The Great Terror: A Reassessment*, England, 2008.
- Гудков Л., *Техника пропаганды и мобилизации. Составляющие риторики “врага” в советском тоталитарном искусстве и литературе*, 2004. <https://psyfactor.org/lib/gudkov5.htm> 19.07.2024
- Reid E. S., *All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s*, 2017. <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/abs/all-stalins-women-gender-and-power-in-soviet-art-of-the-1930s/44660404138995B1C3687BC198F76E16> 19.07.2024
- Маматова Л., *Машенька и зомби - Мифология Советской Женщины*, Искусство Кино, N6, 1991.
- Маматова Л., *Модель киномифов 30-х годов*, Искусство Кино, N11, 1990.

8 ბაგენი, სტალინის, N 10, 1989, გვ. 26.

COLLECTIVE FARMING AS A NEW SOCIO-CULTURAL SPACE IN GEORGIAN CINEMA (1937-1953)

Nino Kavtaradze

Keywords: *Georgian Soviet cinema, collective farm, high Stalinism, worker woman, film shortage*

Since the 1930s, the Soviet system started a mass campaign of political repressions, including confiscating properties from kulaks and creating collective farms. The chronicles of World War II replaced the Stakhanovite movement and collective farming unleashed amidst repressions. Following 1945, “heroes” fighting at the frontline returned to collective farms. The triumvirate: labor, resistance, and labor again became a chronological expression of the Soviet economic policy where a collective farm appeared to be an unconditional alternative to human existence.

Georgian cinema shared the general line of party ideology. *Orange Valley*, a film directed by Nikoloz Shengelaia in 1937, was a visual expression of the rhetoric of socialist realism. In the film, role model communists, agitators, class enemies, and saboteurs precisely reflect the mythos of Stalinist cinema.

Collectivization that began in the 1930s disempowered the peasantry and even led to some kind of feminization. In Georgian cinema, films made on the theme of a collective farm frequently showed images of working women.

Visual and verbal portrayals of happy Soviet citizens engaged in the creation of a socialist paradise were often presented in the context of Stalin (*Happy Meeting* [1949], *Springtime in Saken* [1950]).

In cinema, a ruler of the Soviet empire was endowed with ontological rather than psychological qualities (Bazin). The iconography of such a ruler and female collective farmers opens a new space for analysis in historical and gender discourse.

Collective farm instills new habits and behaviors in the Soviet people when consciousness conditions existence. Such reading into films about collective farming and their interpretation from today’s perspective takes an interesting form.

In the Soviet reality, the main force for building socialism was a working man. In the 1930s and 1950s, under the influence of communist ideology, the definitions of a Soviet citizen and labor changed. A peasant, a worker, a kulak, and a collective farmer appear in the Soviet cinema through this dramaturgy, from high Stalinism, including film shortage.

In the 1930s, the Soviet system launched a mass campaign of dekulakization and the creation of collective farms. Collectivization, which was a completely agrarian process, was carried out along with political repressions. All this was reflected in films made on the topic of col-

lective farming. A picture of a happy life, an earthly paradise, was represented on the screen; however, reality was harsh.

“If until the 1860s, in the era of serfdom under tsarism, a peasant was tormented by a landlord, now the Soviet state, with a new name, a new form, and a new idea, has replaced this landlord or a master for a peasant, who has turned into a collective farmer and is freed from the harmful remnants of the past”¹. This took place “in the 1930s, when collectivization became irreversible and forced, and the Soviet authorities dealt with 13,754 mass demonstrations of peasantry, 3,712 of which were

¹ ბექიშვილი, ქალეგი, 2017, გვ. 8.

carried out with the active participation and leadership of women.”²

At the beginning of the decade, in all villages where collectivization successfully ended, collective farmers were forced to buy movie projectors and build clubs, so the entire Soviet empire was familiar with all those screen myths that were successfully replicated by Stalinist propaganda.

In the 1930s, Georgian cinema fully shared the general line of party ideology. Nikoloz Shengelaia's *Orange Valley* (with characters typical of the Soviet culture of 1937: exemplary communists, agitators, and class enemies³) is a film about collective farming which, with social realist iconography and complete adherence to party rhetoric, created characters typical for Stalinist mythological realism.

In Soviet cinema, developed simultaneously with repressions, the presence of a saboteur was a necessity, an ideological expression of a domestic enemy and, at the same time, an essential factor in a totalitarian state formation. In films, the image of an enemy included two faces: a distant, absent enemy, a symbol of external danger which never changed in form or content in films (world bourgeoisie, fascists, and imperialists), and a domestic enemy, hidden and invisible. A domestic enemy constantly changed his mask and committed anti-Soviet acts. In the 1930s, a saboteur was an internal enemy of the Soviet government. In film dramaturgy on collective farming, such characters never had a central place; his interests were different from the goals of the party, he was a kind of supplement to the story and usually linked to money.

Interestingly, there were no female saboteurs among such characters. Women had a different mission and function in said films. The Soviet system turned women into a labor army! Collectivization in the 1930s took power away from the peasantry and caused feminization.

In Georgian Soviet films about collective farming from the 1930s and 1950s, we often see the faces of working women. Their image in the frame exactly repeats the principles of propagandistic posters or Soviet monumen-

tal art. An ever-smiling, laborer woman or group of women greet visitors with a happy smile while working in tea plantations, cornfields, and/or driving a tractor.

In her article *The Mythology of a Soviet Woman in the Cinema of the 1930s*, film critic Lilia Mamatova, analyzes a screen image of women: “If a novice Stakhanovite woman is worried about unsatisfied ambition, a citizen woman standing on the path of awakening is anxious until she draws a realistic eye on her native collective farm and family, reveals class enemy, even her husband, and she will start searching his belongings to find incriminating documents.”⁴

The ways of visualization of the transformation of the hero's consciousness in Soviet cinema were written canonically by censors and film directors strictly adhered to these rules. A sort of social field was created in the form of a collective farm in films dedicated to collective farming. This was a Voluntary Gulag forming new customs and behaviors in the Soviet people where “existence determined consciousness of heroes”.

According to Mamatova, the authors in Soviet cinema faced a new challenge: “How to dialectically combine the specific and individual in each person with his/her social role.” The social role coerced by totalitarianism, even onscreen, suppressed a person's “specific and individual characteristics”. It was impossible to combine the social role and the individual; one of them dominated onscreen: either a social or a specific personal role. The latter mainly appeared in lyrical relationships.”⁵

The film language of socialist realism is represented in the composition of individual scenes or mise-en-scènes in films about collective farms made in the 1930s. If a hero was a party leader, his/her character was more accentuated and exaggerated. The interior (where white color dominated), the bedroom, and everything private were replaced by fields, squares, and public spaces. The associative and montage cinema of the 1920s, which created complex and multifaceted images, was completely replaced by the monumental style.

To describe the actual goals of the Soviet regime, British scientist Robert Conquest, a researcher of Sta-

2 სნაიდერი, სისხლიანი, 2015.

3 გვახარია, ნარიჩხის, 2007.

4 Маматова, Машенька, 1991, ст. 114.

5 *ibid.* გვ. 17.

linism, cites the words of a local ruler, which precisely reflect the reality of the 1930s: “We needed a famine to show to peasants who is a ruler here.” It cost us millions of lives, but a collective farm system survived. We won the war...”⁶

The process of labor registration, which started in the background of repressions, was replaced by World War II, and since 1945, a fighting “hero” returned to a collective farm from the front. The triumvirate: work, resistance, and again work was a chronological expression of the Soviet economic policy. During the war, men fought on the battlefield to protect the Soviet empire, and the background housewives, Soviet women, stayed at home and also did the man’s work.

Made in 1945, Shota Managadze’s comedy *The Stingy Neighbors* was built on a mirror principle, the core concern of two families is to help Soviet fighters in the war. The emancipation of female characters is an ideological tool. Liana Asatiani’s hero works in an airplane factory and contributes to the development of the aviation industry. Acquiring masculine jobs by females was an expression of illusory emancipation, and this trend remained relevant from the movie shortage period to the 1960s.

In the Georgian cinema of the second half of the 1940s, it was not the results of the war that were reflected visually or verbally but a new plan for the restoration of the country: the heroic existence of working people and difficult paths of characters, from the front directly to a collective farm! Exactly as Nikoloz Sanishvili describes it in *Happy Meeting* (1949). A young agronomist, back from the war, immediately engages in the reconstruction of a collective farm and is elected secretary of the Communist Party organization.

The Soviet press evaluated the film as follows: “*Happy Meeting* shows socialist reality... you see people living in urban comfort. These are Georgian collective farmers, completely new peasants”.⁷

One of the main lines of the film is the role of Soviet scientists in collective farming. A scientific worker of a research institute, Elene (Tamar Tsitsishvili), considers that the reason for the plentiful yield of Georgian tea harvested on the plot selected for a field trial is not per-

sonal but the victory of general Michurinian science. The idea of domination over nature and its subjugation became an integral part of the Soviet system, which could also be read in Michurin’s words: “We cannot wait for mercy from nature, our task is to take this mercy from it... I see that the collective farming system through which the Communist party leads the country to the renewal will endow the working humanity true domination over the forces of nature.”

In *Happy Meeting*, the visual iconography of Stalin and female collective farmers is expressed by Veriko Anjaparidze’s hero’s speech at a party meeting. She speaks against the background of the leader’s portrait and shares her experience with young women. The text of the speech is full of ideological slogans and pathos, and the composition of the shot is built in such a way that the camera shows Stalin’s wise smiling face from a lower angle, which creates an illusion of his physical presence, and the majority of the audience in the hall are women. Finally, the scene resembles a dialogue between a chairman of a collective farm, working women, and Joseph Stalin, who blesses their future work.

Nikoloz Sanishvili’s next film titled *Springtime in Saken* (1950) depicts the life of a Georgian village after World War II. Young brigadier Kesou Mirba (Edisher Magalashvili) goes to the mountainous region of Abkhazia after returning from war. The hero of war believes that it is possible to get an abundant harvest of corn on the unexploited land in high mountains and build a socialist village if he finds deposits of local natural minerals (phosphorite), i.e. involves nature on the agenda of collective farm life.

The story takes place in the ethnographic reality of Abkhazia. The noble intention of the young man has both supporters and opponents. The latter represent a common image of old life and obsolete, useless traditions. In the end, young Abkhazian woman Kama (Liana Asatiani) reveals the cunning plan of peasants opposing Kesou and saves her beloved man and the village from a hopeless future.

Young women in Abkhazian national dresses work tirelessly on a collective farm and sing to the Georgian land! In one episode, during the dialogue between Kesou

⁶ Conquest, *The Great*, 2008, p. 57.

⁷ ლიტერატურა და ხელოვნება, 1949, N 39 (284).

and Kama, such a phrase is heard: “The earth, as a bride, needs care and protection.” If we analyze the episode from a historical-cultural or feminist perspective the land is of feminine origin and in Soviet propagandistic posters, a female figure is a symbol of farming.

The couple’s dialogue revolves around two topics: the desire to engage a highland rural collective farm in the general plan and Joseph Stalin! The latter is interesting as Kesou and Kama talk about him at midnight and/or in nature while being alone. The man’s memories and experience of war go around the great leader: “Our echelon stopped near Moscow; the crumbling walls of the Kremlin were visible, the light was shining.... At that time, they said, Stalin was not sleeping. In the morning, at 5 o’clock, he called our headquarters.... I look at these mountains, and it seems as if I see the Kremlin over there....”

Stalin’s image appears only a few times, in the form of a small portrait in a party official’s office, but at the verbal level, his presence is an organic part of the dramaturgy. Andre Bazin saw the boldness of Soviet cinema in the realization of the theory of historical materialism and called the ruler of the Soviet empire endowed not with

psychological but with ontological qualities. “If still alive Stalin can become a film hero, then he is regarded to be not an ordinary human being, but special transcendent characteristic of living gods and dead heroes applies to him.”⁸

Kesou appeals to villagers: “Live and work as if you lived and worked in Moscow, next to great Stalin,” which adds a kind of religious subtext to the hero’s sincere call, when work is equal to prayer, closeness to Stalin means closeness to God, and Moscow is synonymous with a holy place.

Analyzing the film in this religious or mythical context, the heroic features of the main character can also be seen: Kesou is a new Prometheus (Amirani), who must bring fire (phosphorite) to the dwellers of Saken to ensure their better economic life and socialist future and save the village from being erased from the Soviet map.

In the second half of the 1950s, the collective farming theme was replaced by the theme of industrial achievements, and by the beginning of the 1960s, all these were forgotten because post-Stalinist liberalization brought new themes and heroes to Georgian cinema.

REFERENCES:

- ბაზენი ა., სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, საბჭოთა ხელოვნება, N 10, 1989.
- ბეჭიშვილი ნ., ქალი საბჭოთა სოფელში: გეპირი ისტორიები, თბ., 2017.
- გვახარია გ., „ნარინჯის ველი“ - 70, 2007. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553378.html> 19.07.2024
- ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., N 39 (284), 1949.
- სნაიდერი ტ., სისხლიანი მიწები: ევროპა ჰიტლერსა და სტალინს შორის, თბ., 2015.
- ხატიამვილი თ., საბჭოთა მითოლოგიური რეალიზმი: ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, 1930-1960, ტომი II, თბ., 2012.
- Conquest R., The Great Terror: A Reassessment, England, 2008.
- Гудков Л., Техника пропаганды и мобилизации. Составляющие риторики “врага” в советском тоталитарном искусстве и литературе, 2004. <https://psyfactor.org/lib/gudkov5.htm> 19.07.2024
- Reid E. S., All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s, 2017. <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/abs/all-stalins-women-gender-and-power-in-soviet-art-of-the-1930s/44660404138995B1C3687BC198F76E16> 19.07.2024
- Маматова Л., Машенька и зомби - Мифология Советской Женщины, Искусство Кино, N6, 1991.
- Маматова Л., Модель киномифов 30-х годов, Искусство Кино, N11, 1990.

8 ბაზენი, სტალინის, N 10, 1989, გვ. 26.

1. ბედნიერი შეხვედრა
რეჟისორი: ნიკოლოზ სანიშვილი / 1949.
HAPPY MEETING
DIRECTOR: NIKOLOZ SANISHVILI / 1949.



2. ბედნიერი შეხვედრა
რეჟისორი: ნიკოლოზ
სანიშვილი / 1949.
HAPPY MEETING
DIRECTOR: NIKOLOZ SANISHVILI
/ 1949.



3. გაზაფხული საკენში
რეჟისორი: ნიკოლოზ
სანიშვილი / 1950.
SPRIGTIME IN SAKEN
DIRECTOR: NIKOLOZ SANISHVILI
/ 1950.

4. გაგაფხული
საკენში
რეჟისორი:
ნიკოლოზ
სანიშვილი / 1950.
SPRIGTIME IN SAKEN
DIRECTOR: NIKOLOZ
SANISHVILI / 1950.



5. ჭირვეული
მეზობლები
რეჟისორი: შოთა
მანაგაძე / 1945.
THE STINGY
NEIGHBOURS
DIRECTOR: SHOTA
MANAGADZE / 1945.



ფოტობასალა: კინოფოტოფონოდოკუმენტების ცენტრალური არქივი
FOTOS: CENTRAL ARCHIVE OF AUDIO-VISUAL DOCUMENTS