

ტოტალიტარული სასელფიფო და ორი ათწლეულის ქართული პინო

საკვანძო სიტყვები: *ტოტალიტარიზმი, კინოპროცესი, ავანგარდი, იდეოლოგია, ავითაკცია, პროპაგანდა, ქართული*

„ახალი ადამიანის“¹ შექმნა საბჭოთა სახელმწიფოს ჯერ კიდევ ლენინმა დაუსახა ამოცანად, რევოლუციის შემდგომ პირველივე წლებში. თუმცა, სრულიად ახალი ცნობიერების მატარებელი ადამიანის შექმნის პროცესის უშუალო დასაწყისად, ისტორიკოსები 1920-იანი წლების დასასრულს მიიჩნევენ. საკვანძო თარიღად, ფორმალურად, შეიძლება 1929 წელი ჩაითვალოს, რომელსაც შემდგომ სტალინმა „უდიდესი გარდატეხის წელი“ უწოდა.

ეკონომიკის მიმართულებით, ეს საყოველთაო კოლექტივიზაციისა და დაჩქარებული ინდუსტრიალიზაციის გეგმის განხორციელებას ნიშნავდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კი გარკვეული ფართო წრის მიმართ (რომლის წევრებსაც მოიხსენიებდნენ როგორც „სოციალურად უცხო ელემენტებს“), რეპრესიების გაძლიერებას. რაც შეეხება ჰუმანიტარულ და კულტურის სფეროს, აქ ეგრეთ წოდებული კულტურული რევოლუცია, ანუ საკუთრივ საბჭოთა ხელოვნების და ცხოვრების „ახალი“ სტილის შექმნა დაიწყო.

თუკი 1920-იანი წლები ხელოვნების ფორმების მრავალსახეობით გამოირჩეოდა, 1920-იანი წლების დამლევს და 1930-იანი წლების დასაწყისისათვის, ხელისუფლებამ ეს პროცესი ჯერ შეკავცა, შემდეგ კი მისი განადგურება დაიწყო და თანდათანობით ერთადერთი დასაშვები მხატვრული მიმართულება ეგრეთ წოდებულ „დიდ (დიად) სტილად“ იქცა. არქიტექტურაში ის აკრძალული კონსტრუქტივიზმის ნაცვლად, მონუმენტური და პომპეზური სტალინური ამპირით აისახება, ხოლო ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკასა და კინემატოგრაფში - სოცრეალიზმით. სხვა საშუალებებთან ერთად, ხელოვნება გამოიყენებოდა, როგორც ინსტრუმენტი ახალი საბჭოთა ადამიანის (Homo soveticus) ჩამოყალიბებისთვის, რომლის შექმნის პროცესი, როგორც მკვლევარები და ხელოვნები აღნიშნავენ,² რამდენიმე ათწლეული გაგრძელდა.

1 <https://arzasmas.academy/materials/1499>, Между революцией и войной, ახალი საბჭოთა ადამიანის შექმნა. ლექცია პ. „კომუნისმი ხელახლა აღზრდის, ხელახლა შექმნის ადამიანს. ახალი ადამიანი გააუმჯობესებს ცხოვრების წესს ინდივიდუალური შემოქმედებითი ინტუიციით და ნიჭით, სადაც აღარ იქნება ამდენი ეკონომიკური პრობლემა და სადაც ადამიანთა ურთიერთობის საკითხები, ადამიანისა და კოლექტივის თემა, ანუ ახალი მორალი გამოვა წინა პლანზე. მისთვის, იმ ბედნიერი კაცობრიობისთვის გაქრება შური, ეჭვიანობა, თაღლითობა და დასმენა. არ იქნება ომები და მკვლევლობები...“

2 Berdyayev, Nikolai Aleksandrovich (1937). The Origin of Russian Communism. Ann Arbor paperbacks for the study of communism and Marxism. University of Michigan Press (published 1960). p. 182. ISBN 9780472060344. Retrieved 2015-06-12. [...] communism claims to have created not only the new society but also the new man. They talk a great deal in Soviet Russia about the new man, about a new spiritual make-up. Foreigners who have visited Soviet Russia are also fond of talking about...

დიქტატორული რეჟიმის პირობებში პროპაგანდას შეუძლია შავი წარმოაჩინოს თეთრად და თეთრი შავად, ვინაიდან „კონტროლოპროპაგანდა ან ობიექტური ინფორმაცია სრულიად მიუღებელია“. ხელოვნებას კი, რომელიც პროპაგანდისტის ფუნქციას ასრულებდა, ახალი მორალური განწყობებიც უნდა ჩამოეყალიბებინა საზოგადოებაში. წინანდელი სოციალურ-მორალური ნორმების ნაცვლად, რომლებიც გულისხმობდა ადამიანების ურთიერთპასუხისმგებლობას ერთმანეთისადმი, ასევე სინდისისა და ბუნებრივი ადამიანური მორალის წინაშე, საბჭოთა ხელისუფლება პასუხისმგებლობას მხოლოდ საკუთარი იდეოლოგიისადმი მოითხოვდა, რომელიც ძლიერ და სამართლიან ბელადში პერსონიფიცირდებოდა.

იდეოლოგიის თანახმად, ადამიანი - გიგანტური სახელმწიფო მანქანის პატარა ჭანჭიკი, მთლიანად სახელმწიფოს იდეოლოგიურ მიმართულებას უნდა დამორჩილებოდა. სწორედ ამ პერიოდს აკავშირებენ ისტორიკოსები და კულტუროლოგები ტოტალიტარული საბჭოთა ცნობიერების ჩამოყალიბებასთან.

ეს პოლიტიკა განსაკუთრებით აქტიურად მოქმედებდა წერა-კითხვის უცოდინარობის ლიკვიდაციისთვის გატარებულ გარდაქმნებში. 1920 წელს, საბჭოთა კავშირში, სადაც მოსახლეობის ნახევარზე მეტი უწიგნური, ან მცირედ განათლებული იყო, საყოველთაო დაწყებითი განათლება შემოიღეს, თუმცა არა ფართო სოციუმის აზროვნების არეალის გასაფართოებლად, არამედ იმისთვის, რომ ადამიანებს ინფორმაციის დამოუკიდებლად მიღებისა თუ ანალიზის უნარი შეეძინათ. ამ ღონისძიებათა მიზანს, მოსახლეობის მიერ ოფიციალური პროპაგანდის უკეთესად ათვისება, მასებში საბჭოთა გაზეთების პოპულარიზაცია და ძირითადი საბჭოთა ლოზუნგების კარგად აღქმა შეადგენდა.

ახალი საბჭოთა ადამიანის (რომელიც იმხანად ჯერ კიდევ ყალიბდებოდა) ცნობიერების განსაკუთრებული მახასიათებელი ის იყო, რომ მას არ შეეძლო სინამდვილის ორი სურათის შედარება: პირველის დაპირისპირება (რომელსაც პროპაგანდა სთავაზობდა (მათ შორის კინოფილმებით), მეორე რეალობასთან, რომელსაც ყოველდღიურობაში ხედავდა. მარტივად რომ ვთქვათ, მას შეეძლო ენახა მეზობლის დაპატიმრების პროცესი, ხოლო შემდეგ მშვიდად წასულიყო კინოთეატრში იმის ფიქრით, რომ „ჩვენთან უდანაშაულოდ არავის იჭერენ“. ამ ორი რეალობის (ნამდვილის და კონსტრუირებულის) გაანალიზების უნარის არქონა მის ცნობიერებაში კოგნიტურ დისონანსს ქმნიდა, რომელიც Homo soveticus-ს ახასიათებდა საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის (და ასევე შემდგომი პერიოდის) მანძილზე.

ძალადობის და პროპაგანდის ცენტრალიზებული სისტემისადმი წინააღმდეგობის გაწევის უუნარობა, ხშირად კი ამის სურვილის არარსებობაც კი, სტალინის ეპოქის საბჭოთა მასობრივი ცნობიერების მნიშვნელოვანი ნიშანია. ამიტომ, 1930-იანი წლების კულტურა, ბუნებრივია, ტოტალური ფარისევლობის კულტურაა და სწორედ მან განაპირობა მომდევნო საბჭოთა თაობებისთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მთავარი თვისების - ორმაგი აზროვნების ფორმირება ადამიანებში. ხედავდნენ რა სინამდვილეში რაც ხდებოდა, საზოგადოების დიდი ნაწილი ცდილობდა საკუთარი ცნობიერება და აღქმა დაეჭვებდებარებინა ოფიციალური პროპაგანდის კანონებისთვის, ვინაიდან ემინოდა სოციალური გარემოდან და ხისტად სტრატეგიციერებული საბჭოთა სოციალური იერარქიიდან ამოგარდნის.

საბჭოთა სისტემის ინტერესი კინოსადმი აისხნებოდა არა საზოგადოებაში მისი კულტურული მნიშვნელობით, ან თუნდაც უბრალო ცნობისმოყვარეობით, არამედ მხოლოდ

უტილიტარული მიზნებით - ძალაუფლების მიტაცება და შენარჩუნება, სახელმწიფოს, საზოგადოებისა და ადამიანის „გარდაქმნა“ ახალი, ბოლშევიკებისთვის საჭირო ნიმუშის მიხედვით. კინემატოგრაფისადმი ეს დამოკიდებულება ათწლეულების მანძილზე დაედება საფუძვლად ბოლშევიკურ პოლიტიკას, ხოლო კინოს მთავარი ფუნქცია პოლიტიკური იდეების აგიტაციისა და პროპაგანდის საშუალებამდე დაიყვანება.

ბოლშევიკური იდეოლოგია და კინოგანგარდი (20-იანი წლები)

20-იანი წლები საბჭოთა კინოს ისტორიაში უნიკალური, არაჩვეულებრივი პერიოდია. იმ დროის კინოს რიგი თავისებურებები და ნოვატორული ძიებების მთელი პროცესი ახალიათება, რომლებიც საბჭოთა კინოს შემდგომ პერიოდში აღარ გამოვლენილა.

საბჭოთა, მათ შორის ქართველმა რეჟისორებმა შექმნეს დოკუმენტური და მხატვრული კინოს ისეთი შედეგები, რომლებიც კინოს ისტორიის ქრესტომათიულ მასალას წარმოადგენს. და ეს იმ პერიოდში, როდესაც ახალი, ჯერ კიდევ სუსტი ხელისუფლება კინოსაგან მოითხოვდა მხოლოდ ერთს - ხელოვნების ამ დარგის პროპაგანდის და აგიტაციის იარაღად გადაქცევას. ამის მიზეზი კი იმ დროს, საბჭოთა ხელისუფლების არამყარი, კრახის ზღვარზე არსებული მდგომარეობა იყო. ვითარებამ ბოლშევიკები აიძულა სახალხო მეურნეობის აღსადგენად საბაზრო ეკონომიკის მექანიზმებისთვის მიემართათ, რათა ხალხისთვის საკუთარი თავის გამოკვების საშუალება მიეცათ და ამით, თუნდაც ნაწილობრივ დაემშვიდებინათ აღელვებული მასები.

ყოველივე ამან, ბუნებრივია, კინემატოგრაფზეც მოახდინა გავლენა. კინოს საბაზრო სივრცემ თანდათანობით დაიწყო გამოცოცხლება. რაკი საბჭოთა წარმოება ჯერ კიდევ სუსტი იყო, ეკრანებზე გამოჩნდა ბევრი უცხოური ფილმი, რეკლუციამდელი ფილმები და წარმოებაში შეხლული რაოდენობით ჩაეშვა ფილმები, მაყურებლისთვის საინტერესო სიუჟეტებით. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი მათგანი აბსოლუტურად არ შეესატყვისებოდა ბოლშევიკურ იდეოლოგიას თუ ლენინურ დოქტრინებს კინოს მიმართ, სახელმწიფოს ჯერ კიდევ არ შეეძლო ასეთ ხარჯიან დარგში საკუთარი ინტერესების სრულად დაფინანსება. ამიტომ, საბჭოთა ხელისუფლებას მოუხდა შერიგებოდა კინემატოგრაფში საბაზრო სისტემის არსებობის ფაქტს, რომელიც პარტიის მითითებების შესრულებაზე არ იყო ორიენტირებული და მაყურებელს მაქსიმალური მოგების მიზნით ემსახურებოდა. გამოცხადდა კინოს განვითარების სტრატეგიაც.

სწორედ სახელმწიფოებრივმა ინტერესებმა განაპირობა ქართულ კინოში ეკრანიზაციებით დაინტერესებაც. ამ პერიოდში გამოდის ეკრანებზე ფილმები: „მოძღვარი“ (1922წ. რეჟ ვ. ბარსკი) ალ. ყაზბეგის მოთხრობის მიხედვით, „სურამის ციხე“ (1922 წ., რეჟ.ი.პერესტიანი) დანიელ ჭონქაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, „მამის მკვლელი“ (1923 წ., რეჟ. ა. ბეკ-ნაზაროვი) ალ. ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, „სამი სიცოცხლე“ (1924 წ., რეჟ. ი. პერესტიანი) გიორგი წერეთლის რომან „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით, „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (1925 წ., რეჟ.ი. პერესტიანი) ე. ნინოშვილის მოთხრობა „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით, „ვინ არის დამნაშავე“ (1925 წ., რეჟ. ა. წუწუნავა) ნ. ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით.

ფილმები, რომლებიც მაყურებელთა დიდ ინტერესს იწვევდა თავისი მძაფრი სიუჟეტებით, ნათელი და ბოროტი პერსონაჟებით, უმეტესწილად არ განსხვავდებოდა მრავალფეროვნებითა და სარეჟისორო მიდგომის სიანხლით. მაგრამ, ამ პროცესების პარალელურად, სწორედ 20-იან წლებში, რიგი რეჟისორების შემოქმედებაში მიმდინარეობს ახალი ძიებებისა თუ ექსპერიმენტების პერიოდი, როდესაც ავტორები მხატვრული ავანგარდის, ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ელემენტებსაც კი იყენებენ მხატვრულ ფორმაში.

1929 წელს, რეჟისორი კოტე მიქაბერიძე იღებს ქართული კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ფილმს, სატირულ კომედიას „ჩემი ბებია“, რომელიც 1976 წლამდე აკრძალული იყო.

„ჩემი ბებია“ მის ავტორებს ბიუროკრატიის წინააღმდეგ შესაცნობად უნდა შეექმნათ, თუმცა აღმოჩნდა, რომ ფილმი საბჭოთა ბიუროკრატიულ სისტემას ასახავდა და იდეოლოგიის აბსურდულობასაც აჩვენებდა. ეს იყო ფაქტობრივად შარჟი საბჭოთა ყოფაზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისევე, როგორც სხვა 20-30-იანი წლების რეჟისორები, კოტე მიქაბერიძეც საბჭოთა პოლიტიკური პროპაგანდის რეჟისორად იყო მიჩნეული. 1939 წლიდან, ის პარტიის წევრიც გახლდათ, 1957 წელს კი დაპატიმრებულ იქნა ანტი საბჭოთა შეხედულებების გამო.³

ფილმი „ჩემი ბებია“ ექსპრესიონისტული ხედვის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს და ამასთანავე, რადიკალურად განსხვავდება ყველა იმ ფილმისგან, რომელიც მანამდე შეიქმნა ქართულ კინოში. ექსპრესიონისტული ხელოვნება განმსჭვალულია პესიმიზმით და სასოწარკვეთილებით, ვარდაუვალი კატასტროფის შეგრძნებით. მიქაბერიძე თავის მოგონებაში წერს: „...ვმუშაობდი ისეთი კინოსატირის შესაქმნელად, რომლის მიზანი იქნებოდა ბიუროკრატიზმის, მეშინაობისა და პროტექციონიზმის მწვავედ დაცინვა. ამ ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის გამალბებელი ვეძებდი კინემატოგრაფიისათვის დამახასიათებელ ახალ, მწვავე გამომსახველ ფორმას“. (ხელოვნების სასახლე ფონდი-1, საქ.-1783, ხელნაწერი.-168).⁴

არა მარტო კოტე მიქაბერიძე, 20-იანი წლების ბევრი ნოვატორი რეჟისორი - დიგა ვერტოვი, ლევ კულეშოვი, ვსევოლოდ პუდოკინი, სერგეი ეიზენშტეინი, ალექსანდრე დოჟუენკო, ვრიგორი კოზინცევი, სწორედ ახალი ფორმების და კლასიკური კინოს პროგრესული მეთოდების, ხერხების გამოყენებით (მხოლოდ გასართობი სანახაობის ნაცვლად) კინორიტორიკის (წეწოლის) და პოლიტიკური იდეოლოგიის გაძლიერებას ცდილობდნენ. სერგეი ეიზენშტეინი მონტაჟის შესახებ წერდა: „...ფორმა ყოველთვის იდეოლოგიაა. აგრეთვე ფორმა ყოველთვის გამოდის ნამდვილი იდეოლოგია. ეს იდეოლოგიაა, ნამდვილად გამოსაყენებელი და არა ის თითქოსდა იდეოლოგია, როგორსაც წარმოადგენს ფუჭი საუბრები“.⁵

ფილმში „ჩემი ბებია“ გამოყენებული დეფორმირებული, სრულიად უტრირებული გარემო, გამოსახულების პირობითი უწესრიგობა, არატრადიციული ჩაკეტილი კომპოზიციები, რომლებიც ასეთი ბუნებრივია ექსპრესიონიზმისთვის, მიუღებელი იყო საბჭოთა ცენ-

3 მასალები რეჟისორის შესახებ, მიღებულია შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივიდან, თუმცა მათი მხოლოდ ნაწილის გამოქვეყნება გახდა შესაძლებელი, რადგან სისხლის სამართლის საქმეები დღემდე დახურული და რთულად ხელმისაწვდომია.

4 მასალები ინახება ხელოვნების სასახლის არქივში.

5 ეიზენშტეინი ს., ტ. 5, გამ. „Искусство“. გვ. 45-46,

ზურისთვის. რუსეთიდან საქართველოში მივლინებული, გამოცდილი კინემატოგრაფისტი სერგეი ტრეტიაკოვი, ფილმის ჩვენების შემდეგ გამართულ განხილვაზე, კოტე მიქაბერიძეს აფრთხილებდა: „ექსპერიმენტული კომედიის შექმნის მცდელობა, ეს საბჭოთა პირობებში ურთულესი ჟანრია, სატირა და პროკურატურა გვერდიგვერდა“ (ხელოვნების სასახლე. ფონდი-1, საქ.-1783, ხელნაწერი-182).⁶ საბოლოოდ, ფილმი „ანტისაბჭოთა, ფორმალისტურ“ კინოდ მონათლა, აიკრძალა და მხოლოდ მოგვიანებით იქნა აღიარებული თავდაპირველად საბჭოთა, შემდეგ კი მსოფლიო და ქართული კინოს შედეგად.

ტოტალიტარული სისტემის პირობებში, პოპულარული იყო დოკუმენტური კინოც, რომელსაც ეკრანზე საბჭოთა ხელისუფლების წარმატებები, მიღწევები და ხელისუფლების ოპონენტების დისკრედიტაციის ასახვა ევალუბოდა. ფაქტებით აგიტაცია ბოლშევიკების პროპაგანდისტული პოლიტიკის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა. ამ მიზნით, მთელი 20-იანი წლების მანძილზე იქმნებოდა მოკლემეტრაჟიანი კინოჟურნალები-ქრონიკა. სააგიტაციო ხასიათის იყო სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმებიც.

მიხეილ კალატონიშვილის დოკუმენტური ფილმი „მარილი სვანეთს“, რომელიც ეკრანზე 1930 წ. მხოლოდ 4 დღით გამოვიდა, დღეს XX საუკუნის პოეტური კინოს შედეგად მიიჩნევა.

მიხეილ კალატონიშვილი არ მიეკუთვნებოდა იდეოლოგთა რიცხვს. საბოლოოდ ის, როგორც ხელოვანი, სინამდვილის მოძღვრალი იყო, ხოლო მისი ეპიზოდური პათოსი ზოგიერთ ნამუშევარში, მხოლოდ თანამონაწილეობის და არა თანამოაზრეობის გარკვეულ ნიშნებს ატარებდა. რევოლუციური აფეთქება 20-იანი წლების რომანტიკოსებისთვის - ისტორიული და სოციალური განვითარების უნივერსალურ გზად, ხოლო კინოაპარატი სამყაროს გარდაქმნის ინსტრუმენტად და მაყურებელზე ზეწოლის სააგიტაციო საშუალებად გადაიქცა, როგორც „მომავლის დროის მანქანა“. რომანტიკული ცნობიერებისთვის მომავალი მოიაზრება როგორც რაღაც შესანიშნავი, კონკრეტული, ხელმეხასები და რეალური. აწმყო კი ბუნდოვანი და გაურკვეველია. სწორედ ამიტომ ცდილობდნენ მის ძირეულად გადაკეთებას, გარდაქმნას და ხელახლა შექმნას.

ფილმში ასახულია სვანების მძიმე ყოფა მკაცრ კლიმატურ პირობებში. რეგიონში, სხვა გასაჭირთან ერთად, მარილის ბუნებრივი დეფიციტიც ქმნიდა პრობლემებს. სიუჟეტის და რეალურად არსებული „ხუთწლედის გემის“ თანახმად, საბჭოთა ხელისუფლება დახმარებას უწევს სვანეთს და ახალი გზა გაჰყავთ, რომელიც მთას ბართან დააკავშირებს.

გზის მშენებლობა, რომელიც დააბრუნებს სვანეთში მარილს და ფუნდამენტურად შეცვლის რეგიონის ცხოვრებას - ამ ტრაგიკული მოვლენებით აღსავსე ყოფის ამსახველი სურათის ბედნიერი დასასრულის ვერსიაა. ხოლო ამ ახალ გზას უძველეს სვანეთში აშენებენ რეჟისორის წარმოსახვაში და ახალ სინამდვილეში მოსული ახალგაზრდები - „მხიარული და ჭკვიანი მშენებლები“. თუმცა, კალატონიშვილის იდეოლოგიური ხედვა აღიქმება არა როგორც საბჭოთა სისტემის პირდაპირ დეკლარირებული სააგიტაციო პოზიცია, არამედ როგორც ადამიანისადმი მიძღვნილი ოდა - ადამიანისადმი, რომელიც ბუნების ნაწილია და ნამდვილი ვმირია კონკრეტულ მონაკვეთში დაბადებასა თუ სიკვდილს შორის.

6 მასალები ინახება ხელოვნების სასახლის არქივში.

გადაღებისა და მონტაჟის ხერხები, მკვეთრი რაკურსები და ხანგრძლივი პანორამები ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, კონტრასტული სინათლის გამოყენება, ფილმს კოლორიტულ, მომხიბვლელ ექსპრესიას ანიჭებენ. ძალზე მსხვილი ხედები საგნების რეალურ საზღვრებს სცდებიან და აბსტრაქტულს ხდიან ყოველ მათგანს. ობიექტი ჩანაცვლებულია მისი შეგრძნებით, შუქ-ჩრდილებისა და ექსპრესიული მონტაჟის გამოყენებით, რაც ნებისმიერი წვრილმანსაც კი, კადრში სიმბოლოდ გადააქცევს.

საბჭოთა იდეოლოგიის მესვეურებმა ფილმი დაიწუნეს მეტწილად კონსტრუქციული წყობის და არა ნაწარმოების თავად იდეის გამო. 20-იანი წლების დამლევს, საბჭოთა ხელისუფლება მიხვდა, რომ მათი დირექტივების მიუხედავად, კინომ სხვა მიმართულებით დაიწყო განვითარება და კინოწარმოებისა თუ კინოგაქირავების საბჭოთა სისტემის ფართომასშტაბიანი კრიტიკა წარმოიწყო. ამ კამპანიის შედეგად, 1928 წლის მარტში კინემატოგრაფიის პირველი საკავშირო პარტიული თათბირი ჩატარდა. ძირითადი კრიტიკა საბჭოთა კინოს ე. წ. „კომერციულ ნაწილს“ ერგო. კრიტიკის საგნად იქცა ფილმების სიუჟეტებიც, იმის გამო, რომ ვმერთა ტიპები საკუთარ თავს წარმოაჩენდნენ ინდივიდუალური და არა სოციალური პოზიციიდან. ნაჩვენები იყო მხოლოდ ძველი საზოგადოებრივი ყოფის ფორმების დაშლა; სიუჟეტებში ძირითად მოტივს წარმოადგენდა მამაკაცის ქალისადმი სიყვარული ხმამაღალი სახელწოდებით „სქესობრივი საკითხი“; ითვლებოდა, რომ ჭარბობდა ისეთი თემები, როგორც არის ცოლ-ქმრული დალატი და სასიყვარულო სამკუთხედი; ფილმები მონათლა ფსევდოისტორიულ სასიყვარულო დრამებად და ფსევდოყოფით სულელურ კომედიებად. იდეოლოგია აზრით, „გმირობის სილამაზემ მეორე პლანზე უნდა გადასწიოს სიყვარულის სილამაზე. მაყურებელს „მშვენიერი მანდილოსნით“ ტკობა კი არ უნდა ჩაენერგოს, არამედ მასზე ისეთი გავლენა უნდა მოახდინოს, რომ „მანქანას ეხუტებოდეს და დინამოს ნაზად ეჩურჩულებოდეს“. ფილმის ღერძი უნდა იყოს არა სქესი, არამედ სოციალურობა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს იდეალები, განწყობა და განცდები“. ძირითად მიზეზებად კი მიიჩნეოდა: სასცენარო კრიზისი და უცხოური „კინონაგვის“ მაგზე ზეგავლენა, რომელიც „საბჭოთა წარმოების ფილმებისთვის ხშირად სტანდარტად რჩება როგორც იდეოლოგიურ, ისე მხატვრულ სფეროში“.⁷

XX საუკუნის 20-იანი წლების კინოს ისტორია გვიჩვენებს, რომ ნიჭიერი და ნოვატორი კინემატოგრაფისტების და საზოგადოების ინტერესების გათვალისწინებით, ქვეყანაში კინოს სისტემა შეიძლება ჰარმონიულად წარმართულიყო საბაზრო პერსპექტივების საფუძველზეც. მაგრამ პარტიული თუ ლენინური დოქტრინების მითითებათა საფუძველზე, ხელოვნების ამ დარგის განვითარებისთვის სხვა მიმართულება გახდა აქტუალური.

სოცრეალიზმი და გამონატვის მარტივი ფორმები (30-იანი წლები)

XX საუკუნის 30-იანი წლები მძლავრი განვითარების, დიდი ცვლილებებისა და რევოლუციური რყევების პერიოდი იყო, როგორც კაცობრიობის, ასევე კინოს ისტორიაში. „მუნჯი“, რომელმაც ხმა შეიძინა, კიდევ უფრო გაძლიერდა და უფრო მეტი თაყვანისმცემელი მოიპოვა. სწორედ 30-იან წლებში, კინომ საკუთარი თავი დაიმკვიდრა, როგორც

7 К партсовещанию о кино // Советское кино, 1928. №1. გვ. 28.

საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელმა ნაწილმა. კინოხელოვნება აქტიურად ეხმარებოდა საზოგადო მოვლენებს და ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე გახდა. აშშ-ის კინემატოგრაფი უკეთეს მომავალზე მათორინტირებელი ღირებულებების სტანდარტებს ქმნიდა, რომელიც საზოგადოებას დიდი დებრესიით გამოწვეულ გაჭირვებასთან ბრძოლაში ეხმარებოდა. ამავე დროს, გერმანიასა და იტალიაში ხელისუფლების სათავეში მოსული ფაშისტური რეჟიმები მძლავრ საავიტაციო-პროპაგანდისტულ საქმიანობას ეწეოდნენ, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილს სწორედ კინო წარმოადგენდა.

1930-იან წლებში, საბჭოთა ხელისუფლებასაც, როგორც არასდროს, ისე სჭირდებოდა კინო. ქვეყანაში გატარებულ პოლიტიკას, რომელიც რადიკალურად ამსხვრევდა საზოგადოებრივი ყოფის საფუძვლებს, მძლავრი პროპაგანდისტული მხარდაჭერა უნდა ჰქონოდა. გაირკვა, რომ კინო, რომელიც თვითდაფინანსების პირობებში არსებობდა და ვითარდებოდა, სრულად არ პასუხობდა პარტიულ ამოცანებს და ხშირად არც მოდიოდა მასთან იდეოლოგიურ თანხვედრაში.⁸ ამ პერიოდში კი ხელისუფლება ზრდიდა ადამიანის ახალ ტიპს - მორჩილს და დაშინებულს „ხალხის მტრების“ არსებობით, ამავედროულად აღტაცებულს და ამაც საბჭოთა ქვეყნით, რომელსაც ყველაზე მეტად პარტია და დიდი ბელადი - სტალინი უყვარდა.

20-იანი წლების ბოლოს, სტალინმა უფრო აქტიურად დაიწყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და მათ შორის კინოს იდეოლოგიაშიც, იმპერატიული ინტერესების გატარება. საბოლოოდ, ის გახდა მთავარი პროდიუსერიც, ცენზორიც, რედაქტორიც და კინომაცურებელიც, რომელსაც, კრემლში ფილმების ნახვისას, პირადად „შეჰქონდა შესწორებები“ სცენარებსა და ფილმების სათაურებში. შესუსტდა მხატვრული დინებები, გაქრა მრავალი დაჯგუფება და ავანგარდული მოძრაობა. 1920-იანი წლების პოლილოგი სოციალისტური რეალიზმის მონოლოგიურ სტრუქტურად გადაიქცა.

„მილიონებისთვის ხელმისაწვდომი ფორმა“ იყო სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატი. ავანგარდის კინოენა პროლეტარიატისაგან რთულად გასაგებ, ესთეტიკურ მომზადებას მოითხოვდა. მაცურებელი ძირითადად ძველი რეჟიმის სულისკვეთებით ე.წ. ფსიქოლოგიურ-ყოფითი მოტივების ფილმებზე, მელოდრამებსა და კომედიებზე დადიოდა. ავანგარდული ფილმები კინოგაქირავებაში ერთმანეთის მიყოლებით განიცდიდნენ წარუმატებლობას. სწორედ პრიმიტიულმა მოთხონილეებებმა გამოიწვია ექსპრესიის შემცირება კინოში და სათქმელის ფორმების უკიდურესი გამარტივება, რაც სწორხაზოვან დრამატურეიასა და კინოენას ვულისხმობდა.

სტალინმა საკუთარი, როგორც კინომაცურებლის გამოცდილების საფუძველზე განსაზღვრა მთავარი ღირებულება - ფილმი უნდა იყოს „პარტივი და გასაგები მასობრივი მაცურებლისთვის“; „საკუთესო ფილმებიც კი, ერთი-ორი გაჭიანურებული სცენის გამო, კარგავს თავის მიმზიდველობის მნიშვნელოვან ნაწილს“, მხოლოდ ამ შემთხვევაში მოუტანს „ხელოვნებათა შორის უმნიშვნელოვანესი“ რეჟიმს ნამდვილ სარგებლობას და წარმატებით იმუშავებს სტალინური „კულტურული რევოლუციისთვის“. ამ გადაწყვეტილებების საფუძველზე და სწორედ აქ დასრულდა ავანგარდული და ნოვატორული ექსპერიმენტების დრო საბჭოთა კინოში. სახელმწიფოს აღარ სჭირდება კინემატოგრაფისტთა კრეატიული იდეები და ძიებანი. კინოს ყველა მოღვაწე ზუსტად ასრულებს „კინოსტალინიზმის“ იდეოლოგიურ მითითებებს - უნდა შექმნილიყო მასებისთვის გასა-

8 Бескин О., Некоторые черты из жизни Совкино // Советское кино, 1928. №1. გვ. 3.

გები, საინტერესო და იდეოლოგიურად მტკიცე კინო, რომელიც აღზრდიდა ახალ ადამიანს - მორჩილს, დაშინებულს და აღტაცებულს.

ყველა რესპუბლიკაში გაუქმდა კინემატოგრაფიული სააქციო საწარმოები და კინორეგანიზაციებმა, მრეწველობის მსგავსად, ტრესტების სტატუსი მიიღეს. ამიერიდან ქვეყანაში ფილმებს მხოლოდ კინემატოგრაფის სახელმწიფო სისტემაში შემაგალი კინოტრესტები იღებდნენ, რომლებსაც სათავეში „სოიუზკინო“ ედგა. ფორსირებულ კინოწარმოებას კი უმკაცრესი ცენზურა დაენიშნა მუდმივ მაკონტროლებლად.

კინოს განვითარების სტალინისეულ სისტემაში მხატვრული კინო ოფიციალურად იყო გამოცხადებული წარმოების უმნიშვნელოვანეს სახეობად. ამ პერიოდის მთავარი სოცრეალისტური თემები იყო; საკოლმეურნეო მშენებლობა, მუშათა კლასის შრომითი გმირობა, კლასობრივი მტრის და მისი აგენტურის ქმედებები და მათი განეიტრალება; უნდა ასახულიყო ახალი ეპოქის გმირების ტიპური სახეები და პროლეტარიატისა და პარტიის ისტორიული გზა (გაზეთი პრაგდა 1931 წ. 14 დეკ). საკოლმეურნეო მშენებლობისა და ძველ წყობასთან ბრძოლის თემაზე შეიქმნა ფილმები: „ზვავთა მხარეში“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „ჰასანი“ (რეჟ. კოტე მიქაბერიძე), „უდაბნო“ (რეჟ. ნიკოლოზ სანიშვილი), „უკანასკნელი ჯვაროსნები“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „უქმური“ (რეჟ. ნუცა დოლობერიძე), „არშაულა“ (რეჟ. დავით რონდელი), „ორი მეგობარი“ (რეჟ. ივანე პერესტიანი), „მეგობრობა“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „უგუზნიარა“ (რეჟ. დავით რონდელი), „დაძვერელი“ (რეჟ. მიხეილ გელოვანი).

უნდა აღინიშნოს, რომ სტალინს, ლენინისგან განსხვავებით (შედარება მნიშვნელოვანია, თუ ერთმანეთს ორი ათწლეულის კინემატოგრაფს ვადარებთ), ძალიან უყვარდა კინო და ეცნობოდა ფილმებს, არა მხოლოდ როგორც სახელმწიფო მონელებ, რომელიც აკონტროლებდა მძლავრ პროპაგანდისტულ იარაღს, არამედ როგორც რიგითი მაყურებელიც, აფასებდა გასაკებ და საინტერესო სიუჟეტს, მკაფიო და სიცოცხლით სავსე პერსონაჟებს; უყვარდა სათავგადასავლო ფილმები და კომედიები. განურჩევლად ჟანრისა, აკრიტიკებდა იმ ფილმებს, რომლებიც მისთვის მოსაწყენი ან ზედმეტად „გაწელილი“ იყო, აღნიშნავდა, რომ «... საუკეთესო ფილმებიც კი, გრძელი სცენების გამო კარგავს თავის სიბლეს».⁹

საბჭოთა ფილმებს ეკრანზე სიხარულისა და ბედნიერების ატმოსფერო უნდა შეექმნათ. კოლმეურნეობებში კულაკების მიერ ოდესღაც ჩაგრული გლეხები სიმღერითა და აღმატებული ემოციებით იღებენ უზარმაზარ მოსაგაღს. პოპულარული ხდება კომედიური ჟანრი (ფილმები: „ნარინჯის ველი“ (რეჟ. ნ. შენგელაია), „ფროთოსანი ძღვებავი“ (რეჟ. ლ. ესაკია), „დაკარგული სამოთხე“ (რეჟ. დ. რონდელი), „დაგვიანებული სასიძო“ (რეჟ. კ. მიქაბერიძე), „ჟუჟუნას მზითვე“ (რეჟ. ს. ფალავანდიშვილი), „ნამდვილი კავკასიელი“ რეჟ. მ. გელოვანი). კინო ქმნიდა სტაბილური და ბედნიერი, თავისუფალი ქვეყნის ძლიერ იმიჯს.

მაყურებელს მუდმივად ანსებენდნენ, თუ როგორ გაუმართლათ, რომ ცხოვრობენ იმ ბედნიერ დროს, როდესაც სიკეთე ამარცხებს ბოროტებას და ამისათვის ბოლშევიკური სახელმწიფოსა თუ ლენინურ-სტალინური პარტიის მადლიერნი უნდა იყვნენ. ამ საყოველთაო სიხარულისა და ეიფორიის ფონზე, ეკრანიდან დაჟინებით ისმოდა მნიშვნელოვანი გზავნილი - არსებობს ძალები, რომლებიც გამუდმებით ხელყოფენ საბჭოთა სა-

9 Кремлевский кинотеатр, 7 ოქტომბერის ჩანაწერებიდან, 1934, ვვ. 952.

ხელმწიფოს ბედნიერებასა და თავისუფლებას. ეს ძალები არიან ყველგან და ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ სოციალიზმის მშენებლობა შეწყდეს. გარე და შიდა მტრის ხატი, „მაგნე ელემენტის“ სახით, იყო ყველგან (ფილმები: „შენვედრა“ (რეჟ. გ. გომართელი, „საკანი 79“ (რეჟ. ზ. ბერიშვილი), „სამშობლო“ (რეჟ. ნ. შენგელაია), „შაქირი“ (რეჟ. ლ. ესაკია), „ნახვამდის“ (რეჟ. გ. მაკაროვი), „მდინარის გაღმა“ (რეჟ. დ. ბერიშვილი), „გაყრა“ (რეჟ. გ. მაკაროვი). ფილმები, სადაც სხვადასხვა სახით ჩნდებოდა გარეშე მტერი, მაყურებელში ოპტიმიზმსა და გარდაუვალი გამარჯვების შეგრძნებას იწვევდა, ვინაიდან წითელი არმია, საბჭოთა კოლმეურნეები და მუშები უშიშარი, უძლეველი სახით იყვნენ წარმოდგენილნი. მტრები კი, აგენტები, დივერსანტები, ფაშისტები, ჰინრიქით, კომიკურ სახეებს ქმნიდნენ. სხვაგვარი იყო შიდა - „ხალხის მტრის“ მიმართ დამოკიდებულება. ხალხის მტრის ხატმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სტალინიზმის სამობილიზაციო სისტემაში. მტერს ეძებდნენ ყველგან, მას „გამოავლენდნენ“ თუ არა - ანადგურებდნენ. ყველა სააგიტაციო და პროპაგანდისტული საშუალება მუშაობდა მასობრივი შიშის ატმოსფეროს დასამკვიდრებლად. კინემატოგრაფმა ამ პროცესშიც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, აჩვენა რა „ურთულესი ვითარება“ და მოუწოდა საბჭოთა კავშირის ყველა მოქალაქეს, ყოფილიყო ფხიზლად ქვეყნის სოციალისტური მომავლის დასაცავად. მასებს შთააფრებდნენ, რომ ნებისმიერი კომუნისტი, ლენინის ღონისძიებებს ამოფარებული, გამოცდილი პარტიული მუშაკი, შეიძლება ყოფილიყო ხალხის მტერი, რომელსაც სურდა საბოტაჟი, მკვლელობები და ყოველივე, რაც მიმართული იქნებოდა ხალხის ბოლშევიკური ძალაუფლების დასამხობად. უფრო მეტიც, მტერი შეიძლება ყოფილიყო მეზობლად და ოჯახშიც კი.

30-იან წლებში საბჭოთა კინემატოგრაფისა და პარტიის უმაღლესი ხელმძღვანელობის ყველა გეგმიურ წარმოებაში იკითხებოდა ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკაზე შესაქმნელი ფილმების აუცილებლობა. „ამერიკანკა“ (რეჟ. ლეო ესაკია), „დარიკო“ (რეჟ. ს. დოლიძე), „სავურ-მოვილა“ (რეჟ. ი. პერესტიანი), „დიადი განთიადი“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი), „ლურსმანი ჩექმაში“ (რეჟ. მიხეილ კალატოზიშვილი), „განწირულნი“ (რეჟ. ლევ პუში), „უკანასკნელი მასკარადი“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი), ეს ის ფილმებია, რომლებშიც ნაჩვენებია იყო რევოლუციური მოძრაობის ფსევდოისტორია, ბოლშევიკების გმირული ბრძოლა ძალაუფლებისთვის, ხალხის ვათავისუფლება მემაჟღეეებისა და კაპიტალისტებისაგან; თეთრგვარდიელები და ინტერვენციონისტები, მოლაღატეები, რომლებიც ბოლშევიკურ პარტიაში „შეძვრნენ“ და ყველანაირად ცდილობდნენ რევოლუციის ჩაშლას და ა.შ. ისტორიულ-რევოლუციურმა კინომ დიდი როლი ითამაშა რევოლუციური მოვლენების მითოლოგიზებული ისტორიის შექმნაში, რომლის ინტერპრეტაციაც, საბჭოთა ხელისუფლების მითითებით მოხდა და საზოგადოების ცნობიერებაში დიდი ხნით დაიმკვიდრა თავი.

ისტორიული მოვლენების გაყალბებისა და პათოსით აღსავსე მითის მხრივ, აღსანიშნავია მიხეილ ჭიაურელის ფილმი „დიადი განთიადი“. აქ სტალინი ნაჩვენებია არა მხოლოდ როგორც ლენინის თანამოაზრე, არამედ მუდამ გვერდითმდგომი და მხრუნველი მეგობარი, რომელიც სწორად აგრძელებს ან აკორექტირებს ლენინის მიერ წარმოთქმულ წინადადებებს. უფრო მეტიც, ფილმში ის გვევლინება, როგორც ოქტომბრის რევოლუციის მთავარი აქტორი, რომელიც განსაზღვრავს ბოლშევიკების ტაქტიკას წინასარევოლუციო პერიოდში, აცხადებს ძალაუფლების შეიარაღებული ძალით ხელში ჩაგდების ღონისძიებას და აძლევს ბრძანებას ჯარისკაცებს აჯანყების დაწყების შესახებ. ეკრანზე

სტალინი ბევრად უფრო თავდაჯერებულ, ბრძენ ლიდერად და ბელადად არის წარმოჩენილი, ვიდრე მისი მასწავლებელი.

ამ პერიოდში შემთხვევით არ შეიქმნა მთელი რიგი ფილმები ისტორიულ თემატიკაზე: „არსენა“ (რეჟ. მ.ჭიაურელი), „გიორგი სააკაძე“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი) და „ქაჯეთი“ (რეჟ. კ. მიქაბერიძე), თუმცა ეს უკანასკნელი „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი თავის ეკრანიზაციაა. მათი სიუჟეტი საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკასა და მის ავტორიტარ-პროპაგანდისტულ ამოცანებთან იყო პირდაპირ კავშირში. ყოველ ამ ფილმში ვითარდებოდა ხელისუფლების მიერ ინტერპრეტირებული ისტორია, სადაც ისტორიული პერსონაჟები საბჭოთა ხელისუფლების სათქმელს ამბობდნენ.

საავტორიტარო პოლიტიკა ეხებოდა ბავშვებსა და მოზარდებსაც. ფილმებში „ბანაკი მთაში“ (რეჟ. ა. თაყაიშვილი), „მზალო და ბელა“ (რეჟ. შ. ხუსკივაძე), „მამობილი“ (რეჟ. გ. ლომიძე), „კომუნარის ჩიბუნი“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი), „ტანია ფრონტზე“ (რეჟ. ზ. ბერიშვილი), ჰუმანური და პატრიოტული ფასეულობების მოტივების გარდა, პოლიტიკური პროპაგანდაცაა აქცენტირებული. სახელმწიფოსთვის მნიშვნელოვანი იყო: „სამშობლოსადმი უანგარო სიყვარულის, ვაჟკაცობის, გმირობის აღზრდა ახალგაზრდა თაობაში. შესაბამისად, თემატიკა უნდა იყოს მნიშვნელოვანი მუშათა კლასის, პარტიის ბრძოლისა და საინტერესო ჰეროიკული სიუჟეტური ხაზით“.

საბჭოთა პერიოდში, ცენტრალიზებული ფილმწარმოების პირობებში, ყველა ქართული, ისევე როგორც საბჭოთა კავშირში შემაჯავლი ქვეყნების ფილმები, ინახებოდა რუსეთში და დღემდე რუსეთის ფედერაციის ფილმების საცავშია. ამიტომ, აქ ჩამოთვლილი ნამუშევრები მხოლოდ ნაწილია იმ ფილმებისა, რომელთა შესახებაც ვიცით. გარდა ამისა, ეს პერიოდი, 30-იანი წლები, უკავშირდება „დიდი ტერორის“ ეპოქას, როდესაც რეპრესირებულია სივრცე უამრავი ხელოვანი მოხვდა. კინოსტუდიებში მასობრივად ნადგურდებოდა ან „თაროზე იდებოდა“ ფილმები, სადაც ფილმის წარმოებაში მონაწილეობდნენ სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის არასასურველი ხელოვანები. მათი საქმეები სრულფასოვნად დღემდე შეუსწავლელია.

საბჭოთა საქართველოს გასაბჭოების მეორეთმეტე წლისთავისადმი მიძღვნილ ანგარიშში ლავრენტი ბერია კინემატოგრაფზე ამბობს: „... ჩვენ გვყავს მთელი რიგი კინორეჟისორები, რომელთა მუშაობამ და მხატვრულმა პროდუქციამ კავშირის ყურადღება მიიპყრო. ჩვენი კინომრეწველობა ბურჟუაზიული ფორმალისმისა და ესტეტიზმის გადალახვით იკაფავს გზას სოციალისტური მშენებლობის დასმული ამოცანების რეალურ ასახვისკენ... < >კინო, საუკეთესო იარაღია საავტორიტარო-საპროპაგანდო მუშაობის საქმეში და ეს დაკისრებული ამოცანა მან პირნათლად უნდა შეასრულოს“.¹⁰

ამრიგად, სახელმწიფომ მოიპოვა სრული და უპირობო ძალაუფლება კინემატოგრაფის სისტემის ყველა აქტორზე. ძალაუფლების სათავეში კი მისი შემოქმედი, სტალინი იყო, რომელიც ერთპიროვნულად ხელმძღვანელობდა საბჭოთა კინოსისტემას, განსაზღვრავდა მისი განვითარების მიმართულებებს, იყო მისი მთავარი მრჩეველი და ცენზორი. მაგრამ ცხადია, მხოლოდ ეს წარმატებას ვერ მოიტანდა. ძალაუფლების უზურპაცია ხელოვნების ამ დარგში, არ არის მაყურებელთან წარმატების პირდაპირპროპორციული, შესაბამისად, ტოტალიტარული სახელმწიფოებრივი მიზნის მიღწევის გარანტი. სტალინური კინოსისტემის ძლიერება მდგომარეობდა იმაში, რომ პრაქტიკულთან ერთად,

¹⁰ ჟურნალი „პროლეტარული ხელოვნებისთვის“ #3, 1932, გვ. 1-2.

არსებობდა თეორიული და იდეოლოგიური ძალაუფლების ვერტიკალი, ორიენტირებული მასობრივი მაყურებლის მოთხოვნებზე, რომელმაც წარმოშვა სტალინიზმის მნიშვნელოვანი ფენომენი - სტალინის რეჟიმის მითოლოგიისა თუ პროგრამული პარამეტრების აგიტატორი, რამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა „კულტურული რევოლუციის“ განხორციელებაში.

30-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლებამ მიაღწია მთავარ წარმატებას. კინემატოგრაფის საშუალებით მან მოახერხა საზოგადოების ცნობიერებისთვის ისეთი ბერკეტი შეექმნა, რომელიც საბჭოთა მაყურებელში უნაკლოდ ამკვიდრებდა რეჟიმის იდეოლოგიასა და სოციალურ-პოლიტიკურ მითს.

დასკვნა

საბჭოთა კავშირში 20-იან წლებში, კინემატოგრაფში მიმდინარე განვითარების ფორმა ვერანაირად ვერ აკმაყოფილებდა ხელისუფლებას. საბჭოთა მმართველობისთვის პრობლემას ქმნიდა ის ფაქტი, რომ კინოსისტემა, რომელიც დაფუძნებული იყო საბაზრო მექანიზმებსა და შედარებით, მაგრამ მაინც არსებულ, შემოქმედებით თავისუფლებაზე, სადაც რეჟისორებს საშუალება ეძლეოდათ საკუთარი პოტენციალი და ნიჭი გამოეფლინათ, სწრაფად ვითარდებოდა. ლენინური უტილიტარული მიდგომის საფუძველზე შექმნილი ფილმები კი ხშირად უბრალოდ ვერც უძლებდნენ კონკურენციას. მაყურებელი პროპაგანდისტულ ქრონიკებსა და „კულტურული ფილმებს“ ნაკლები ინტერესით ეცნობოდა, მძაფრსიუჟეტთან და სათავგადასავლო ფილმებს კი აშკარა უპირატესობას ანიჭებდა. მიმდინარეობდა კინოების ახალი ხერხებისა და ფორმების ძიება, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლებას არ სჭირდებოდა, განსაკუთრებით სტალინიზმის ტოტალიტარული სახელმწიფოს ჩამოყალიბების პირობებში, სადაც ხელოვნების ნებისმიერი დარგი საზოგადოების „ტვინების გამორეცხვას“ ემსახურებოდა.

იოსებ სტალინი ცხადია იზიარებდა ლენინურ მიდგომას იმის შესახებ, რომ კინო საუკეთესო იარაღია პოლიტიკური იდეების აგიტაციასა და პროპაგანდისათვის. მაგრამ იცნობდა რა კარგად მასების ფსიქოლოგიას, თავისი წინამორბედისგან განსხვავებით ბევრად წინ წავიდა და მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა ლენინურ დირექტივაში. სტალინს, ლენინისგან განსხვავებით, არ მიაჩნდა, რომ „მეათე მუზის“ დახმარებით საზოგადოება უნდა განათლდეს, აიმაღლოს ცოდნა და ცნობიერება. მან ამ იდეას სხვა მიმართულება მისცა - აგიტაციურ-პროპაგანდისტულ და საგანმანათლებლოს დაუქვემდებარა გასართობი ფუნქციაც. სწორედ ეს ჩასწორება გახდა 30-იანი წლების საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბებული „კინოსტალინიზმის“ სისტემის ძირითადი თეორიულ-იდეოლოგიური საფუძველი. ეს იდეოლოგიური პლატფორმა ცხადყოფს, რომ სტალინური ტოტალიტარიზმი მასების ფსიქოლოგიის გათვალისწინებით მოქმედებდა გონივრულად და წინდახედულად. ამაში და არა მხოლოდ საყოველთაოდ ცნობილ რეპრესიებსა თუ „გულაგების“ შექმნაში (შრომით-გამოსასწორებელი ბანაკების და კოლონიების მთავარი სამმართველო) იყო მისი ძალა. ამიტომ, 30-იან წლებში შექმნილი „სახალხო“ ფილმები არა მარტო იმ პერიოდში ჩამოყალიბებული მასობრივი კულტურის, არამედ სტალინის სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ნაწილი იყო, რომელიც მძლავრი იდეოლოგიური რე-

ჟიმის „კულტურული რევოლუციის“ ბაზისს წარმოადგენდა მორჩილი, შეშინებული და ალტაცებული „ახალი ადამიანის“ შექმნაში.

ამგვარად, 30-იან წლებში ბოლშევიკურმა სახელმწიფომ საბოლოოდ მოახერხა კინემატოგრაფზე კონტროლის დამყარება. უფრო მეტიც, „ხელოვნებათაგან უმთავრესის“ მართვის და კონტროლის სისტემა, რომელიც სტალინის მიერ იყო შექმნილი, იმდენად ტოტალურ მოვლენად იქცა, რომ ისეთი რთული და წინააღმდეგობრივი ფენომენი, როგორც კინოა, „გამარტივდა“ და თავისი მრავალფეროვნების უმეტესი ნაწილი დაკარგა. ამ „მარტივმა“ და პრიმიტიულმა დეკლარირებულმა კინემატოგრაფმა კი, რომელსაც მხოლოდ უტილიტარული, პროპაგანდისტული ფუნქცია ჰქონდა შერჩენილი, საკმაოდ დიდხანს, თითქმის XX საუკუნის 60-იან წლებამდე იარსება და შეძლო ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში მაცურებელთა გარკვეულ ნაწილში შეენარჩუნებინა მითი, რომ კინოს უმთავრეს ფუნქციას ილუზორული სამყაროს შექმნა წარმოადგენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დუმბაძე ს., ძანბაგა ნ. „კოტე მიქაბერიძე“ , თბ., 2017.
2. კონტრიძე ე., სახვინძრეწვი - სამაგალითო სასჯელი. კინო საქართველო 1930-1940. გამომცემელი: საქართველოს ეროვნული ცენტრი, 2022.
3. კალანდარიშვილი ლ., სულიერი ღირებულებები - მარადისობა და რელატივიზმი. დრო, არტისტი, მთავრობა., სამეცნიერო სტატიების კრებული. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2014.
4. კრაფჩენკო ა., ახალი ადამიანის შექმნა. ამოღებულია <https://arzamas.academy/materials/> - 1499 დან.
5. კუჭუნიძე ი., პოეზია და რეალობა. ჟურ. ლიტერატურული საქართველო, #3, 1981.
6. მამარდაშვილი მ., ლექციები პრუსტზე. AD MARGINEM. 1995.
7. ოჩიაური ლ., დროში და დროის პირისპირ. ქართული კინო 1930-1940; გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, 2022.
8. ხატიაშვილი თ., საბჭოთა ზღაპარი სიკეთისა და ბოროტების შესახებ. ქართული კინო 1930-1940 წწ. გამომცემელი: საქართველოს ეროვნული ცენტრი. თბ., 2022.
9. Бескин О. (1928 №1). Некоторые черты из жизни Совкино. Советского Кино
10. Желев З. Фашизм. М. 1995
11. Запрещенные фильмы (полка). Научно-исследовательский институт кинематографии. Москва.1993.
12. Кино и время: (Сборник статей). (1978) Научно-исследовательский институт теории и истории кино. Моск.
13. Личность и власть: межкультурный диалог. Московский философский фонд, 1998.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. Москва: Искусство. 1964.
15. Фомин В. Кино и власть. Издательство Материк, 2019.
16. Ямпольский М. Кино „тотальное“ и „монтаж“. Жур. Искусство кино, 1982.

TOTALITARIAN STATE AND TWO DECADES OF GEORGIAN CINEMATOGRAPHY

Summary

The research discusses how the totalitarian state was being formed during two decades, on the example of Georgian cinema of 1920s and 1930s; the trends of the “new human” and those seen in change from avant-garde film process to socialist realism, created by totalitarian cinema. Propaganda cinema significantly empowered the ideological basis of totalitarianism.

Based on the study of important archival materials and films (My grandmother, Jim Shuante, etc.), the methods of shooting and editing, angles and long panoramas, light and shadow, everything that characterized the innovators, are revealed.

In the 1930s, the Soviet Government needed cinema more than ever. The form of development of cinematography in the Soviet Union during the 20s, did not satisfy the authorities in any way.

The main theoretical-ideological basis of the "Cinema-Stalinism" (Kinostalinism) system revealed that Stalinist totalitarianism operated by considering the psychology of the masses. Therefore, the "people's" films created in the 1930s are not only part of the mass culture formed during that period, but also part of Stalin's state policy in creating the "new human".

In the 1930s, the Bolshevik State managed to establish total control over cinematography. The idea of cinema was "simplified" and the era of search for novelties was lost. The declared primitive cinematography, which only had a utilitarian, propaganda function, existed for quite a long time, almost until the 60s of the 20th century; and for a long time preserved in a part of viewers the myth of the main function of cinema - the "happy" world.