

1920-იანი წლების ახალი საბჭოთა ქალი: მოლოდინები, რეალობა, რეპრეზენტაცია

სალომე ცოფურაშვილი

აბსტრაქტი

სტატია მიმოიხილავს ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ პერიოდში „ახალი საბჭოთა ქალის“ შესახებ არსებულ დისკურსს, რომელიც არაერთგვაროვნებით ხასიათდებოდა. აქ განხილულია შემდეგი საკითხები: რას ელოდა საბჭოთა ხელისუფლება „ახალი საბჭოთა ქალისგან“, რა წინააღმდეგობები ხვდებოდა ამ „ოფიციალურ“ მოლოდინებს თავად პარტიულ მუშაკთა მხრიდან რუსეთსა და საქართველოში; როგორი იყო „ახალი საბჭოთა ქალის“ რეპრეზენტაცია რუსულ და ქართულ საბჭოთა მუნიჯ ფილმებში.

საკვანძო სიტყვები: ახალი საბჭოთა ქალი, ფემინურობა, ქალთა ემანსიპაცია, საბჭოთა იდეოლოგია, კინო, კინოს ფუნქცია, ქალთა რეპრეზენტაცია საბჭოთა კინოში, სექსუალობა, დედობა, ანდროგინულობა, სოციალური ოჯახი.

1917 წლის რევოლუციას ყველაზე ამბიციური მიზანი ჰქონდა: ეს იყო არა მხოლოდ თვისობრივად ახალი ტიპის სახელმწიფოს დაარსება, არამედ ახალი ადამიანების შექმნა (კენეცი 2001) - საბჭოთა იდეოლოგია ახალი ცხოვრების სტილს და ახალ ადამიანებს - ახალ საბჭოთა კაცს და ახალ საბჭოთა ქალს - ქმნიდა, რომელთა იდეალებიც საერთო უნდა ყოფილიყო სხვადასხვა, განსხვავებული რესპუბლიკებისგან შემდგარ საბჭოთა „ერში“. მუშათა და გლეხთა პროლეტარული სახელმწიფოს მოქალაქეობა ახალი იდენტობა იყო, რომელიც კულტურულად განსხვავებულ ერებს უნდა მიეღოთ. ნაციის ცნება კლასის ცნებამ შეცვალა, ამგვარად მოსახლეობის ერთიანობის განცდის შექმნის მექანიზმი იგივე რჩებოდა, იმ განსხვავებით, რომ „ეროვნული გმირის“ ნაცვლად კლასობრივი გმირი - „ახალი საბჭოთა კაცი“ და „ახალი საბჭოთა ქალი“ იქცა მისაბამ როლურ მოდელებად.

ცხადია, რომ საბჭოთა კაცი მაღალი მორალის მქონე, კომუნიზმის საბოლოო მიზნისთვის თავდადების სამაგალითო ნიმუში უნდა ყოფილიყო (მილერი 2010), ახალი საბჭოთა ქალის საკითხი კი უფრო პრობლემური იყო. მართალია, ისიც ყველა ამ თვისების განმასხვებელი უნდა გამხდარიყო, მაგრამ საკითხი ამით არ ამოიწურებოდა. ახალი საბჭოთა კაცისგან განსხვავებით, რომელიც მიღებულ ნორმატიულ მასკულინობას თავისუფლად ერგებოდა (ძლიერი, დაუნთული, მებრძოლი და ა.შ) ახალი საბჭოთა ქალი ფემინურობის ხელახალ განსაზღვრებას საჭიროებდა. ბოლშევიკები ძალიან კარგად აცნობიერებდნენ ქალთა ჩაგვრას და მათ ემანსიპაციას უჭრდნენ მხარს, რაც ალექსანდრა კოლონტიას თანახმად, წერა-კითხვის უცოდინარი და ცრუმორწმუნე „საკუთარ თავზე ცენტირირებული, გონებაშევიწროებული და პოლიტიკურად ჩამორჩენილი „ბაბას“ თანასწორ მებრძოლად და ამხანაგად“ გარდასახვას ისახავდა მიზნად (ვუდი 1997). ბოლშევიკურმა მთავრობამ გარკვეული ნაბიჯები გადადგა ქალთა მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად: გაამარტივა

განქორწინების პროცედურა (თუმცა, ამით საბოლოო ჯამში მამაკაცებმა უფრო იხვირეს, ვიდრე ქალებმა), მანდატი გამოსცა ქალთა თანაბარ უფლებებსა და თანაბარ ანაზღაურებაზე, დააწესა გარკვეული შეღავათები ორსული ქალებისთვის, თუმცა ის, თუ რამდენად მუშაობდა ეს ნაბიჯები ქალთა სასარგებლოდ სინამდვილეში და მათი წინააღმდეგობრივი ეფექტები ცალკე ანალიზის საკითხია. მათ შექმნეს სპეციალური ქალთა სექცია „ენოტდელი“, რომელიც ქალთა შორის მუშაობაზე იყო პასუხისმგებელი. ქალთა შორის მუშაობა მოიცავდა არაპარტიულ ქალთა შორის ცნობიერების ამაღლებას და მათ ინფორმირებას საკუთარ უფლებებსა და ახალკანონებზე, ასევე იმაში დარწმუნებას, რომ ისინი უფრო მეტ სარგებლობას მიიღებდნენ სახელმწიფოსთან თანამშრომლობით, ვიდრე მისთვის წინააღმდეგობის გაწევით. ამ საკითხებზე ცხარე კამათი მიდიოდა 1920-იან წლებში და ამასთან აქტიურად განიხილებოდა ქალის სხეულიც. ქალის სახე-ხატი და ქალთა თანასწორობის იდეოლოგია საბჭოთა ხელისუფლების მიერ იმგვარად იყო გამოყენებული და იცვლებოდა იმის მიხედვით, რომ ეკონომიური და დემოგრაფიული ცვლილებების ჰომოლოგაცია უზრუნველყო (გრანტი 2013). 1924 წელს ნიკოლაი კოროლევმა, რეჟუტაციისა და გარკვეული გავლენის მქონე ექიმმა შეიმუშავა ის, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო რევოლუციის შემდგომ „უპირობოდ და სრულად“ ემანსიპირებული ქალი. ახალი ქალი, ახალი მამაკაცის მსგავსად, ძლიერი, ჯანმრთელი და კულტურულია. მაგრამ რა დონემდე უნდა იყოს ის ემანსიპირებული - ფიზიკურად თუ სოციალურად? ამ კითხვაზე ერთსულოვანი პასუხი არ არსებობდა. კოროლევმა ქალის სხეულის სამი ტიპი გამოყო: რევოლუციამდელი ქალის იდეალი „სატროფი“ - ფიზიკურად სუსტი, გრძელიკისერი, წვრილი მხრებით, მოკლე ტანით, ვიწრო მენჯებით და გამხდარი ფეხებით, რომლის უპირველესი ფიზიკური ფუნქცია მამაკაცების მოხიზვლაში გამოიხატებოდა; „მეფის დროინდელი გლეხი ქალი“ - მოკლე კისრით, მეტისმეტად განვითარებული წელით, მსხვილი მენჯით, გრძელი ტანით და მოკლე ფეხებით, და მესამე - ახალი საბჭოთა ქალის იდეალი, რომელიც ამ ორს შორის იმყოფებოდა თავისი ფიზიკური მონაცემებით. თუმცა, უნდა აღინიშნოს რომ კოროლევი ემანსიპირებულ საბჭოთა ქალს მაინც საოჯახო სფეროში ანთავსებდა და მის რეპროდუქციულ ფუნქციაზე აკეთებდა აქცენტს (გრანტი 2013).

ქალთა აქტიურ აგენტებად გარდაქმნა პარტიის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი ჯერ კიდევ რევოლუციამდე იყო, რადგანაც ისინი მოსახლეობის ნახევარს წარმოადგენდნენ და მათ მხარდაჭერას რევოლუციური საქმიანობის წარმატებისთვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს პოლიტიკა ქალის გარეგნობაშიც აისახებოდა, რაც მამაკაცურად ჩაცმული ქალის სახეში გამოიხატებოდა. რუსეთში ამგვარი შეხედულება იმდენად ფართოდ გავრცელებული იყო, რომ იგი სტერეოტიპად ჩამოყალიბდა. როცა რეჟისორი ფორეგერი და დრამატურგი ვადიმირ მასი ფართოდ გავრცელებული „ტიპაჟებისთვის“ თეატრალურ ნიღბებს ქმნიდნენ, ალექსანდრა კოლონტიას მსგავსად, სიყვარულის თავისუფლების დამცველი და ტყავის ქურთუბში ჩაცმული ქალი ერთ-ერთი იყო იმ მოდელებიდან, რომლებიც ნამდვილი ხალხის განზოგადებულ გამოხატულებას წარმოადგენდა (იუტკევიჩი, 1973). თუმცა, ახალი საბჭოთა ქალის ამგვარი ტიპაჟი ყველასთვის მისაღები სულაც არ ყოფილა. სერგეი ეიზენშტეინმა, რომელიც თავად რევოლუციის მომხრე იყო, „ოქტომბერში“ არა მხოლოდ დროებითი მთავრობის მხარდამჭერი ჯარისკაცი ქალების სატირა წარმოადგინა, არამედ ზოგადად ამგვარი ტიპის ქალისაც. ეს ცხადი ხდება, თუკი ამ ქალებს ბოლშევიკ ქალებს შევადარებთ, რომლებიც იარაღითკი არ იბრძვიან, არამედ ადმინისტრაციული საქმიანობით არიან დაკავებული (ეტჟუდი 1993). ამგვარი ტიპის ქალი საქართველოშიც ძალიან გავრცელებული იყო: მშრომელ ქალთა ყოველთვიურ ჟურნალში „ჩვენი გზა“ 1924 წელს დაბეჭდილი წერილის ავ-

ტორი, მავანის აფანელი ქალთა შორის მუშაობაში ჩართული ქალების გარეგნობას აკრიტიკებდა და შემდეგ რჩევას აძლევდა: „საჭიროა, ისეთ მიდგომა და გარეგნული შეხედულება გქონდეს, რომ შენი დანახვა ესამოვნოს მშრომელ ქალს. თორემ შენ თუ თმა შეივრიჭე, ტუყურკა ჩაიცი, თავზედ ყოვე დაიხურე და თანაც პირში ჰაპიროსი გამოირჭვე, ამ ფორმით რომ მიხვიდე სოფლის ქალთან, ის სახეზედაც არ შემოგხედავს და შენ ათასი მარგალიტებით სიტყვები არახუნო, მაინც არ დაიჯერებს. სულ სხვაა ქალაქის ქალთა შორის მუშაობა. აქაური ქალები უფრო განვითარებულია, მაგრამ აქაც საჭიროა თავდაჭერილობა, რადგან აქაც შეხვეთებით ძველ ტრადიციის მქონე ქალებს“. ელიზაბეტ ა. ვუდი ადრეული 20-იანი წლების რუსული ჟურნალ-გაზეთების ანალიზის საფუძველზე ამტკიცებს, რომ ახალი საბჭოთა ქალისთვის საკუთარ თავში „ყოველგვარი ფემინურობის განადგურება“, და „ქმრისთვის სიამოვნების მინიჭების“ ობიექტად არყოფნა ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ბრალდება იყო. ამგვარი ახალი საბჭოთა ქალის ტიპი თვითკომუნისტ მამაკაცებს შორისაც არ იყო ჰოპულარული. კვლავ ელიზაბეტ ა. ვუდის თანახმად, კომუნისტები ქმრები ჩვეულებრივ მუშებსა და გლეხებს არაფრით სჯობდნენ და ხანდახან მათზე უარესებიც იყვნენ: ისინი უფლებას არ აძლევდნენ თავიანთ ცოლებს, რომ შეხვედრებს დასწრებოდნენ და პოლიტიკურად აქტიურები ყოფილიყვნენ. რაც მთავარია, მათ სულაც არ სურდათ ცოლად ახალი საბჭოთა ქალი ჰყოლოდათ და უპირატესობას უპარტიო ქალებს ანიჭებდნენ. ქალთა ცენტრალური სექციის წევრმა ე. შვესტოვამ არაფორმალური გამოვითხვა ჩაატარა არაპარტიულ ქალებზე დაქორწინებულ მამაკაცებს შორის და შემდგომ გაზეთ „პრავდაში“ გამოაქვეყნა შედეგები. ვასუხებში, თუ რატომ ირჩევდნენ კომუნისტები უპარტიო ქალებს ცოლებად, გამოიკვეთა შემდეგი ტენდენციები: ზოგს უბრალოდ დიასახლისი სურდა ცოლად, ზოგი კი ამას პარტიის რიცხვის გაზრდის მოტივით ხსნიდა, რადგანაც დროთა განმავლობაში, ბუნებრივია, იგი გავლენას მოახდენდა ცოლის შეხედულებებზე და პარტიას ერთი წევრით გაამდიდრებდა, მესამენი ამას ოჯახში პლურალური მოსაზრებების სურვილის ქონით ხსნიდნენ, ხოლო მეოთხენი გულახდილად აღიარებდნენ რომ „კომუნისტკას“ ქალად ვერ აღიქვამდნენ, არამედ მხოლოდ ამხანაგად. 20-იანი წლების მანძილზე ასევე ცხარედ განიხილებოდა, თუ რა საქციელი იყო პარტიისთვის მისაღები, და რა-არა. ზოგიერთი ტიპის ქმედება პარტიიდან გარიცხვად შეიძლებოდა დასჯდომოდათ კომუნისტებს: სმა, ქრთამის აღება, რელიგიურობა, გამობატული ანტისემიტიზმი. ასევე განიხილებოდა, რამდენად შეიძლებოდა პარტია ოჯახურ საქმიანობაში ჩართულიყო? რამდენი უნდა გამოემუშავებინა პარტიის წევრ მამაკაცს, თუკი იგი ოჯახს ინახავდა? შეიძლებოდა თუ არა, რომ ასეთი კაცის ცოლს ძროხა და ღორი ჰყოლოდა, თუკი საქონელი მხოლოდ ოჯახის შენახვისთვის გამოიყენებოდა? სად იყო ზღვარი სექსუალურ საკითხებში „თავისუფლებასა“ და „დეკადანსს“ შორის? რა ვალდებულებები უნდა ჰქონოდათ მშობლებს შვილების წინაშე? შეიძლებოდა თუ არა სააღდგომო ჰასკის გამოცხობა თუკი მას წითელი ვარსკვლავის ფორმას მისცემდნენ? უნდა ეტარებინათ თუ არა ახალგაზრდა კომკავშირელებს ჰალსტუხი, ხოლო ქალებს ეხმარათ ფერუმარილი და ჰომადა?- ელიზაბეტ ა. ვუდი აღნიშნავს, რომ ეს საკითხები ძალიან მწვავედ იდგა პარტიის წევრების წინაშე მთელი 20-იანი წლების მანძილზე. განსაკუთრებით მოწყვლად მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ ახალგაზრდა ქალები საჯარო სივრცეში: თუკი ახალგაზრდა კომკავშირელი ქალი ახალგაზრდა კომკავშირელებთან დაწოლაზე უარს იტყოდა, მაშინ მას „პურიტანიზმსა“ და ასოცილობაში ადანაშაულებდნენ, ხოლო თუ დაწვებოდა და იმდენად უიღბლო აღმოჩნდებოდა, რომ ფეხმძიმედ დარჩებოდა, მაშინ „მსუბუქი ყოფაქვევის ქალად“ მოიხსენიებდნენ. ამ დროის ქალთა კორესპოდენციები აღწერდნენ ქალთა ყოველდღიური ცხოვრების სიმძიმეს: მათ ორმაგ სამუშაოდღეს, ქარხანაში მუშაობის შემდეგ სახლის საქმით დაკავებას. მარტოხელა დედები ყველაზე მძი-

მე მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ. „ენოტდელში“ მომუშავე ქალები მუდმივად იღებდნენ ქმრებისგან მიტოვებულ ქალთა ჩივილებს, მათ შორის კომუნისტების ცოლებისგანაც. გამოსავალი ბაღების, კაფეტერიების შექმნაში ჩანდა, თუმცა, რეალურად ეს ყველაფერი ვერ იყო სათანადოდ დონეზე მოწესრიგებული. მართალია, რევოლუციური რუსეთი ქალთა სრულ მოქალაქეობრიობას აღიარებდა, მაგრამ ყველა თვალსაზრისით ქალებს ორმაგი დასამშაგი წინეხი ჰქონდათ მუშაობის, სახლის მოწესრიგების და ბავშვების აღზრდის თვალსაზრისით. იმავეს იწერებოდნენ კორესპონდენციები მშრომელ ქალთა ჟურნალშიც საქართველოში. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის ჟურნალ-გაზეთები გადავსებული იყო კომუნისტთა მიერ ქალთა საჯარო სფეროში ჩაბმის აქტიურობისკენ მოწოდებებით, ლოზუნგები დიდწილად ლოზუნგებად რჩებოდა და რეალობას არ შეესაბამებოდა. აი, რას წერდა ერთ-ერთი არაპარტიული დელეგატი ქალი „ჩვენ გზაში“ 1925 წელს: „არ შემოძლია არ აღვნიშნო ერთი რამ: კომუნისტების ცოლები ძალიან გაურბიან ქალთა განყოფილებას, რაც ძალიან ცუდ შთაბეჭდილებას ახდენს უპარტიო დელეგატი ქალებზე, რომლებიც ამბობენ: კომუნისტები ჩვენ მოგვიწოდებენ ქალთა განყოფილებისაკენ და თავიანთ ცოლებს კი სახლში ამყავებენო“ თუმცა, ამას წინათ ქალთა განყოფილებამ მოუწოდა ყველა კომუნისტებს, რათა მათი ცოლების ქალთა განყოფილების გარეშე დგომას ერთხელ და სამუდამოდ მოლებოდა ბოლო, ამ მოწოდების შემდეგ მხოლოდ ერთკვირას დადიოდნენ. ჩვენ, უპარტიო დელეგატი ქალები, მოვუწოდებთ კომუნისტებს და მათ ცოლებს, რათა დაიჭირონ მჭიდრო კავშირი ქალთა განყოფილებასთან და მით მაგალითი მისცენ უპარტიო გლეხის ქალს და ოჯახს.“ პრესაში დაბეჭდილი თემატური მოთხრობები, რომელთა მიზანსაც აქტუალურ პრობლემატიკაზე ყურადღების გამახვილება წარმოადგენდა, ერთი მხრივ, მკითხველებს ქალთა როლურ მოდელს სთავაზობდნენ, ხოლო მეორე მხრივ, მუდმივად ამხელდნენ ორმაგი სტანდარტების მქონე პარტიუმუშავეს, რომლებიც თან საზოგადოებრივი თუ სექსუალური აქტიურობისკენ და თავისუფლებისკენ მოუწოდებდნენ ქალებს, მაგრამ საკუთარ ცოლებს თუ შეყვარებულებს კვლავაც ტრადიციულად ეპყრობოდნენ. წერა-კითხვის უცოდინარ მოსახლეობას კი მსგავს როლურ მოდელს კინო სთავაზობდა.

საბჭოთა საზოგადოებაში კინოს უფრო დიდი ფუნქცია ჰქონდა, ვიდრე მხოლოდ გასართობი მელოდრამების წარმოება, ყოველ შემთხვევაში, თუკი იდეოლოგიურ განცხადებებს დავუკერებთ, მიუხედავად იმისა, რომ მაყურებელი უპირატესობას ცხადად ანიჭებდა დასავლურ თუ საბჭოთა კომერციულ ფილმებს, ვიდრე იდეოლოგიურად დატვირთულ, ცნობიერების ამამაღლებელ ეიზენშტეინისა თუ ვერტოვის კინომედევრებს (იანგბლადი 1992). 1920-იანი წლების დასაწყისიდანვე კინო, ლენინის თანახმად, ყველაზე მნიშვნელოვან ხელოვნების დარგად იყო მოაზრებული, რადგანაც სწორედ მას უნდა მოეხდინა რევოლუციის, საბჭოთა სისტემისა თუ ცხოვრების წესის ლეგიტიმაცია და აეხსნა იგი წერა-კითხვის უცოდინარი ფართო მასებისთვის, არა მხოლოდ რუსეთში, არამედ სხვა რესპუბლიკებშიც, რაშიც პრესა უძღლური იყო. აგიტფილმებთან ერთად მხატვრულ ფილმებსაც თანაბრად ევისრებოდა ეს საგანმანათლებლო მისია, რომელიც არა მხოლოდ იდეოლოგიური მესიჯების მიწოდებით შემოიფარგლებოდა, არამედ საყოფაცხოვრებო ჩვევების და ქვევის წესების ინსტრუქციასაც წარმოადგენდა: თუ როგორ უნდა დაებანათ ადამიანებს, როგორ გაეხებათ კბილები, როგორ გადაუვკეთათ ქუჩა მოძრაობისას და ა.შ. (ბულგაკოვა 2008). უპირველეს ყოვლისა კი, კინოს უნდა შეექმნა ახალი საბჭოთა კაცის და ახალი საბჭოთა ქალის როლური მოდელები, „ტოტემური ფიგურები“ რომლითაც საბჭოთა საზოგადოება შეპყრობილი იყო 1920-იან და 1930-იან წლებში (ეტვუდი და კელი 1998). ამ თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანია იმაზე დაკვირვება, თუ როგორ იყო წარმოდგენილი ახალი საბჭოთა ქა-

ლი ამ პერიოდის ფილმებში. როგორც ოქსანა ბულგაკოვა აღნიშნავს, ამ პერიოდში გადაღებული ყველა ფილმი, მაშინაც კი, როცა მოქმედება ისტორიულ წარსულში მიმდინარეობს, მაინც ახალ დროს განეუთვნება, რადგანაც მათი პირველი მისია მასების ხელახალი აღზრდა და განათლება იყო, ბოლშევიკების ძალაუფლებაში მოსვლა კი ამ პროცესის მხოლოდ დასაწყისი (ბულგაკოვა 1993). ამ სტატიამი მხოლოდ იმ ფილმებს შევხები, რომლებიც წარმოგვიდგენს ახალ საბჭოთა ქალს ქალაქის სივრცეში.

პირველი, რაც ცხადად შესამჩნევია ქალთა რეპრეზენტაციის გადასინჯვისას, არის ის, რომ როლურ მოდელს ფემინურობა და სექსუალობა არ გააჩნია. ქალურობა და სექსუალობა ის შტრიხებია, რომელიც ამ პერიოდის ფილმებში დამახასიათებელია მხოლოდ უარყოფითი პერსონაჟების, მაღალი კლასის წარმომადგენელი ქალებისთვის და/ან ანტი საბჭოთა ელემენტებისთვის - მეშჩანებისა და ნეჰის პერიოდის ბურჟუაზიისთვის. ქალის სექსუალობა ამ შემთხვევაში საბჭოთა ფილმებში, როგორც რუსულში, ისე ქართულში ფუნქციონირებდა როგორც სინკედოური აღმნიშვნელი, რომელიც, ზოგადად, კლასისთვის დამახასიათებელ მანკიერებებს გამოხატავდა. ახალი საბჭოთა ქალი სრულიად დაცლილია ამ მახასიათებლებისგან, ან თავისუფლდება როლურ მოდელად ქცევის პროცესში. ამის მაგალითია აბრამ რომის „მეშჩანსკაიას სამი ნომერის“ (1927) პერსონაჟი ლიუდა. თავად ფილმის სახელი უკვე იძლევა სიუჟეტზე მინიშნებას. მეშჩანსკაიას სამ ნომერში ცოლ-ქმარი ლიუდა დაკოლია ცხოვრობენ. კოლიამშენებლობაზე მომუშავე მუშაა, თუმცა, მიუხედავად ამისა მის ოჯახში მაინც მეშჩანური წესრიგია გამეფებული: იგი სათანადო ყურადღებით და სითბოთი არ ექცევა ცოლს, რომელიც სახლის საქმეებითაა დაკავებული და მუდამ მას ემსახურება. ცოლის სურვილის წინააღმდეგ, იგი მათთან საცხოვრებლად ქალაქში ჩამოსულ თავის მეგობარს დაპატიჟებს, რომელიც ბინას ვერ მოულობს. ვალოდია, რომანს გააბამს ლიუდასთან, რომლის მიმართ თავიდან დიდ ყურადღებას იჩენს (კინოში დაჰყავს, გაზეთები მოაქვს მისთვის, მის განვითარებაზე ზრუნავს და ა.შ.) მივლინებიდან დაბრუნებული კოლია ტახტზე გადაინაცვლებს და საბოლოოდ, ყველაფერი ménage a trois-თი მთავრდება. თუმცა, ამიერიდან ორივე ისე ექცევა ლიუდას, როგორც ტრადიციული ქმრები. როცა ლიუდა დაფეხმძიმდება, ბავშვი არცერთს სურს, რადგან არავინ იცის, ვინ არის მამა. აბორტის გასაჯეტებლად მისული ლიუდა კი ბავშვის გაჩენას გადაწყვეტს, ორივეს მიატოვებს და უუაგდებს თავის მეშჩანურ ყოფას: მარტო გაემგზავრება მატარებლით ახალი ცხოვრების დასაწყებად. სწორედ ბოლოს, მატარებელში ვხედავთ ლიუდას გარდასახვას: სახლს იგი ჯერ კიდევ მეშჩანურ (დასავლურ) მოდაზე ჩაცმული ტოვებს: კოჰნია ქუდით და შემოხვეული ფოჩებიანი მარფით, ხოლო მატარებელში კი მისი გარეგნობა გარდასახულია: იგი ღიმილიანი, უბრალო ქალის ყაიდაზე მოხვეული მარფით შეჰყურებს მის წინ გადაშლილ გზას და ეს მარფიც კი უფრო სადაა, ვიდრე ის, რომლითაც სახლი დატოვა (სურ. 1 და სურ.2).



სურ. 1



სურ. 2

სექსუალობა/ქალურობის მეპირისპირება ასექსუალობასთან და სისადავესთან კიდევ უფრო მკათვიოდ არის გამოვკეთილი ფრიდრიხ ელმერის ფილმში „კატკას ვაშლები“ (1926). აქ ორი მთავარი პერსონაჟი ქალია: კატკა, რომელიც ვაშლის გაყიდვით იჩენს თავს და ბავშვს ელოდება და ვერკა, რომელიც სუნამოებს ყიდის (სურ. 3, სურ.4). მართალია ორივე გმირს თავისუფალი სექსუალური ცხოვრება აქვს: კატკა ქორწინების გარეშე ელოდება ბავშვს ფილმის ანტიგმირისგან, რომელსაც პარალელურად ვერკასთან აქვს რომანი და შემდეგ



სურ. 3



სურ. 4

ხელმოცარულ, ახალი ცხოვრების რიტმიდან ყოვლად ამოვარდნილ ინტელექტუალთან თანაცხოვრებას იწყებს, თუმცა მათი ურთიერთობა იმდენად ამხანაგური და ყოველგვარი ინტიმისგან დაცლილია, რომ ღიმილს იწვევს. მართალია კატკაც და ვერკაც კანონს არღვევენ გარემოვაჭრობით, რაც იმ დროს ავრცალულია, მაგრამ ფილმის სიუჟეტი ისე ვითარდება, რომ ბოლოს კატკა ამ „კანონგარეშე“ ქმედებას სცილდება და ქარხანაში მუშაობას იწყებს, მაშინ როცა ვერკას მკვლევლობაში თანამშრომლობისთვის აპატიმრებენ.

ფემინურობის სხვადასხვა ვარიაციები უფრო მკათვიოდ იკვეთება და მრავალფეროვანია ბორის ბარნეტის ფილმში „სახლი ტრუბნაიას ქუჩაზე“ (1928). როცა კამერა საწოლზე მიწოლილ, ტალღოვანთმიან ქალს აჩვენებს, რომლის პოზაც ფერწერის ისტორიაში არსებული მრავალრიცხოვანი ვენერების ასოციაციას იწვევს, ის სექსუალობა და ფემინურობა, რაც ამკადრს ახლავს, უკვე იმის მანიშნებელია, რომ უარყოფით პერსონაჟთან გვაქვს საქმე: ბურჟუაზიულ გადმონაშთთან (სურ.5). ამავე ფილმშია შემდგარ-რეალიზებული ახალი საბჭოთა ქალის ორი ტიპიც, რომელთაგან პირველი „ზომიერად“ ემანსიპირებულია: ქალური კოვეტურობისგან განძარცვილი, აქტივისტი ამხანაგი (სურ. 4), თუმცა მეორე, ახალი საბჭოთა ქალი გროტესკულობამდეა აყვანილი და მის გამოჩენას ფილმში კომიკური ეფექტი აქვს (სურ.5). პიტუნოვა და მარიშა ერთმანეთის მეტოქეები არიან: მართალია, ორივე ერთსა და იმავე სოციალურ კლასს მიეკუთვნება, მაგრამ მათ შორის განსხვავება ფიზიკური მახასიათებლებით ვლინდება: სოფლიდან ჩამოსული პიტუნოვა გულურყვილო, სადა და მოუხეშავია, კოვეტური ფემინურობისგან დაცლილი, მოახლე მარიშა თავისი გარეგნობით და ფიზიონომიით მეფის დროინდელი „სატროფოს“ ტიპაჟია, დახვეული კულულებით, დიდი თვალებით და თხელი აღნაგობით. იგი მეტისმეტად ქალური და ფემინურია იმისთვის, რომ მძღოლ სემიონ ბივალოვისთვის „სწორი“ ქალი აღმოჩნდეს და ისიც არჩევანს პიტუნოვაზე აკეთებს.



სურ. 5



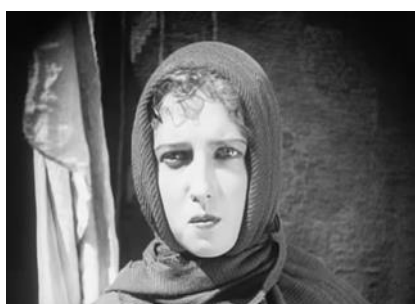
სურ. 6



სურ. 7



სურ. 8



სურ. 9

1920-იანი წლების ქართულ ფილმებიდან მხოლოდ მიხეილ ჭიაურელის „საბა“ აღწერს ქალაქში მუშათა ცხოვრებას (1929). აქაც ორი ქალი პროტაგონისტია: საბას ცოლი ვერიკო და პიონერთებლმძვანელი ოლღა. ამ შემთხვევაშიც, ორივე ერთ სოციალურ კლასს მიეკუთვნებიან, თუმცა ძალაუფლებრივად ისინი სხვადასხვა მდგომარეობაში იმყოფებიან: პირად, საშინაო სივრცეში გამოვეტილი და მრეცხავად მომუშავე ვერიკო ქმრის სიმთვრალის და ძალადობის მსხვერპლია, საჯარო სფეროს წარმომადგენელი ოლღაკი - მისი ქომაგი და საბოლოო ჯამში, მხსნელიც. ვერიკო, მარიმას მსგავსად, ტრადიციული ფემინური სილამაზის სტანდარტში ჯდება: გამხდარი, ნაზი ნაკვთებით მამინ, როცა ოლღა ანდროგენულ-მასკულინური ფიგურაა, თავისი ჩაფხვნილი აღნაგობით და კომისარი ქალისთვის დამახასიათებელი ფალიკური შესტიკულაციით. მისი აღქმა მხოლოდ ამხანაგად არის შესაძლებელი და არა - ქალად. ვერიკოს და ოლღას სხვადასხვა პოზიციონირება ძალაუფლებრივ მკალაზე მკათიოდაა ხაზგასმული შესტიკულაციით და კინო ენით: ოლღას კამერა ხშირად უყურებს კვემოდან ზემოთ, ვერიკოსკვიპირიქით, ზემოდანკვემოთ - როცა ორი ქალი ერთკადრში ჩანს, წინაპლანი ოლღას უკავია, რომელიც გაზეთს კითხულობს, ვერიკო კი უკანაა თავჩაქინდრული.



სურ. 10



სურ. 11



სურ. 12

1920 წელს ბოლშევიკებმა აბორტი კანონიერად ცნეს, რაც რევოლუციის მიერ ქალთა უფლებების გაძლიერების ერთ-ერთ მთავარ არგუმენტად ითვლება, თუმცა 1936 წელს, სტალინმა აბორტი კვლავ აკრძალა. მიუხედავად აბორტის უფლებისა, იგი მაინც დაგმობილი იყო და დედობა ფილმებში იდეოლოგიურადაა ხაზგასმული. დედობა ხშირად იყო წარმოჩენილი, როგორც ქალის ემანსიპაციისა და გათავისუფლების გზა. განხილულ ფილმებში ამის მაგალითი მეშჩანსკაიას სამი ნომერის ლიუდაა, რომელსაც სწორედ დათვხმძიმება და შვილის ყოლის სურვილი გადააწყვეტინებს ორივე მამაკაცის მომსახურება მიატოვოს და დამოუკიდებელი ცხოვრება დაიწყოს. იგი იმედიანი და ღიმილიანი მზერით შესცქერის მატარებლიდან გზას. იგულისხმება, რომ მას ბავშვის ბიოლოგიური მამა არ სჭირდება, ამას სახელწიფო იტვირთავს თავის თავზე (ეტყუდი 1993). იმავეს ვხედავთ ვაშლის გამყიდველ კატკაში. თუმცა, ალბათ, სოფლიდან ძროხის საყიდელი ფულის შესაგროვებლად ჩამოსული გოგონა, რომელსაც მომავალი ბავშვის მამა მიატოვებდა, სინამდვილეში, დიდი ალბათობით, აბორტს გაიკეთებდა, ვინაიდან სახელმწიფო რეალურად სულაც ვერ იზრუნებდა ბავშვზე. ზემოთ ხსენებული რუსული ფილმებისგან განსხვავებით „საბამი“ ოჯახური მთლიანობის მნიშვნელობაა ხაზგასმული, თუმცა, ისიც ცხადია, რომ ფილმის მთავარი გმირი არა მარტო საკუთარი ოჯახის, არამედ საზოგადო ოჯახის ნაწილია: მის გადასარჩენად მთელი საჯარო სფერო მობილიზდება და ბოლოს კათარზისის განცდისას მას არა მარტო მისი ცოლ-შვილი, არამედ მთელი საჯარო სივრცე ივრავს გულში (სურ. 11). მართალია, „საბამი“ წარმოდგენილ ახალ საბჭოთა ქალს, ოლღას შვილები არ ჰყავს, მაგრამ იგი პიონერთხელმძღვანელია - მომავალი თაობის აღმზრდელი, სოციალური დედა.

ამ ფილმებში დედათა რეპრეზენტაციის მაგალითზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ უკვე ადრინაი საბჭოთა წლებიდან იკვეთება სექსუალობისგან დაცლილი და მებრძოლი დედის ხატება, რომელმაც მოგვიანებით განსხეულება მრავალ მონუმენტურ ძეგლში ჰპოვა საბჭოთა რესპუბლიკებში.



სურ. 13

როგორც მიმოხილული მასალაცხადჰყოფს, 1920-იან წლებში მართალია სახეზეა მებრძოლი, თავისუფალი, დამოუკიდებელი და არაფემინურ-ანდროგინული ახალი საბჭოთა ქალი, მაგრამ ისიც ნათელია, რომ ახალი ქალის ამგვარი ტიპაჰი სულაც არ სარგებლობდა ერთსულოვანი მოწონებით თავად ოფიციალურ დისკურსში, ხოლო მისადმი დამოუკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო. ფაქტობრივად, ქალის გაძლიერების ამგვარ მოდელში მოხდა არა ფემინურობის დეკონსტრუქცია და ხელახალი განსაზღვრება, არამედ უბრალოდ ქალის გამასკულინება, რაც დიდი ჰოპულარობით

სულაც არ სარგებლობდა. მიუხედავად იმისა, რომ 1920-იანი წლებში „თანასწორობა“ ნიშნავდა იმას, რომ ქალები ზუსტად კაცებივით უნდა ყოფილიყვნენ (ტუროვსკაია 1993), 30-იანი წლებიდან უკვე ცხადი გახდა, რომ ქალებს აუცილებლად უნდა შეენარჩუნებინათ ფემინურობა, რაც არ უნდა მამაკაცურ სამსახურში ყოფილიყვნენ დასაქმებულები. ჟურნალი „რაბოტნიცა“ წერდა, რომ მოსკოვში, მეტროს მშენებლობაზე მომუშავე ქალები დღის ბოლოს ისე გარდაისახებოდნენ, როცა მოდურ კაბებს ჩაიცმევდნენ, რომ, „თუკი რომელიმე მათგანს თეატრში ან წვეულებაზე შეხვდებით, ვერც კი წარმოიდგენთ, რომ ისინი მიწისქვეშ მუშაობენო“ (ეტჟუდი და კელი 1998). ოფიციალური დისკურსის ცვლილება ფემინურობასთან დაკავშირებით უკვე 1920-იანი წლების მუწურულიდან იკვეთება: 1929 წლიდან „მშრომელი ქალის“ (ჟურნალ „ჩვენი გზის“ შეცვლილი სახელი 1926 წლიდან) ტონი ფემინურდება: ჩნდება სხვადასხვა რჩევები დიასახლისთა ჯგუფისთვის, ემატება მოდების მცირე სექცია, ხოლო სექტემბერ-ოქტომბრის ნომერში გამოქვეყნებულ საუკეთესო მსროლელთა ფოტოში უფრო მეტია „ბურჟუაზიულ“ ყაიდაზე გამოწყობილთა რიცხვი, ვიდრე ოლღას ტიპის ანდროგინულ-მასკულინური ტიპის ქალებისა (სურ. 12). ეს უკვე სტალინის დროინდელი ახალი ქალის სტილის დასაწყისი იყო, ახალი დამოკიდებულებით ტანსაცმლისა და განრეგნობისადმი, რაც ქალებს წააქეზებდა უფრო ფემინური, თუმცა ამავე დროს პრაქტიკული სამოსის ტარებისკენ (გრანტი 2013). გარეგნობის ხელახალი გაფემინურება პირველი ნაბიჯი იყო ქალთა კვლავ იმ რეპრესიულ მდგომარეობაში და მკვეთრად პატრიარქალურ წესრიგში დაბრუნებისკენ.



სურ. 14

ბიბლიოგრაფია

აფანელი, ს. 1924. „მუშაობა ქალთა შორის სოფელში“. ჩვენი გზა, ოქტომბერი, 33-34.

Attwood, Lynne and Kelly, Catriona. 1998. Programs for identity: The 'New Man' and the 'New Woman'. In Constructing Russian culture in the age of revolution: 1881-1940, რედ. Catriona Kelly and David Shepherd. 256-290. Oxford: Oxford University Press.

Attwood, Lynne. 1993. „Women, cinema and society“. In Red women on silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era, რედ. Lynne Attwood, 19-132. London: Pandora Press.

Grant, Susan. 2013. „The quest for an enlightened female citizen“. In Physical culture and sport in Soviet society: Propaganda, acculturation and transformation in the 1920s and 1930s, 72-98. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group.

Factory of gestures: Body language in film. რედ. Oksana Bulgakowa. 2008. [DVD]. Stanford: Stanford Humanities Lab. DVD.

Kenez, Peter. 2001. Cinema and Soviet society: From the revolution to the death of Stalin. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

Miller, Jamie. 2010. Soviet cinema, politics and persuasion under Stalin. London, New York: I.B. TAURIS.

Turovskaya, Maya. 1993. „Women's cinema in the USSR“. In Red women on silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era, რედ. Lynne Attwood, 133-140. London: Pandora Press.

Wood, Elizabeth, A. 1997. The baba and the comrade: Gender and politics in revolutionary Russia. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Youngblood, Denise, J. 1992. Movies for the masses: Popular cinema and soviet society in 1920s. Cambridge: Cambridge University Press.

Yutkevich, Sergei. 1973. „Teenage artists of the revolution“. In Cinema in revolution, the heroic era of the Soviet film, L. Schnitzer, J. Schnitzer and M. Martin, 11-42. New York, NY: Hill and Wang.