

Salome Tsopurashvili

სალომე ცოფურაშვილი

Ilia State University

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Georgia, Tbilisi

საქართველო, თბილისი

The Personality Cult and Socialist Realist Eroticism¹

პიროვნების კულტი და სოციალისტური ეროტიზმი

The paper investigates the personality cult and erotic dimension of the party leaders in the so-called 'artistic documentaries' – fictionalised historical-revolutionary films produced in the 1930s and 1940s. It examines the erotic power was constructed around Stalin's and Lenin's figures and distributed through them. It argues that in the process, Stalin not only stepped out from Lenin's shadow as a genuine leader of the working class and subsequently of the Soviet Union, but he also stepped out and overshadowed the eroticism which initially was embodied in Lenin's character in these films and from the end of 1930s was transferred to Stalin. Also, if Stalin appears as a locus of heterosexual desire, Lenin first generates and evokes a homosexual one.

Keywords: Socialist realism, cinema, eroticism, power, Party leader

საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, კინო, ეროტიკა, ძალაუფლება, პარტიის ლიდერი

პიროვნების კულტის საწყისები

ვართოდ გავრცელებული აზრის თანახმად პიროვნების კულტი უშუალოდ სტალინის ზეობასთან არის დაკავშირებული. ფაქტად არის ცნობილი, რომ ლენინი საკუთარი პიროვნების კულტის წინააღმდეგი იყო და უფლებას არ იძლეოდა, მისი გამოსახულება საფოსტო მარკებზე დაეჭდათ. ძველმა ბოლშევიკმა პიოტრ ვიოვოდინმა ჯერ ლენინისგან მიიღო უარი მის ცხოვრებაზე პროპაგანდისტული ფილმის გადაღებაზე, მოგვიანებით კი - მისი ცოლის ნადეჟდა კრუპსკაიასგან. არც ერთს არ სურდა ბელადის ცხოვრება მასების თვალწინ გამოეფინათ. მისი ბიოგრაფია თავიდანვე იმ პოლიტიკური ორგანიზაციის ისტორიასთან უნდა ყოფილიყო გაიგივებული, რომელიც მან შექმნა და ხელმძღვანელობდა (Yangirov, 1993, გვ. 24). თუმცა, რაც არ უნდა პარადოქსული იყოს, ახალი რეჟიმის ჰეროიზირებული მემკვიდრეობის შექმნას სწორედ ლენინი ედგა სათავეში. მას ძალიან კარგად ესმოდა ხალხის განწყობების და ხვდებოდა, რომ რიგით ადამიანებს ძველი რეჟიმის პოლიტიკური და კულტურული გმირების ჩამანაცვლებლები ესაჭიროებოდათ, რომელთა მონუმენტური გამოსახულებები დიდი ქალაქების მოედნებსა და შენობებს ამკობდნენ (Bonnell, 1997, გვ. 137). ომის მოგების შემდეგ ახალ რეჟიმს ახლა საჯარო სივრცეები უნდა დაეპყრო და საკუთარი თავის ლეგიტიმიზაცია მოეხდინა. შესაბამისად, 1918 წლის 14 აგვისტოს გამოვიდა დეკრეტი

¹ კვლევა შესრულებულია ახალი ევროპის კოლეჯში (New Europe College), სასტინეპდო პროგრამის *Pontica Magna 2019-2020* ფარგლებში. დონორი: Volkswagen Stiftung

მეფეთა და მათი მსახურების პატივსაცემად აღმართული ძეგლების დემონტაჟისა და რუსული სოციალისტური რევოლუციის ძეგლთა პროექტების შემუშავების შესახებ. იმავე წელს ბოლშევიკური რეჟიმისადმი თანაგრძნობით გამსჭვალულმა ხელოვანებმა მუშისა და გლეხის გამოსახულებები შექმნეს. ეს ფიგურები არქექტიპულ ფიგურებად გარდაიქმნენ და მათი გამოსახულება რელიგიური ხატების მსგავსად სტანდარტიზდა. ამ იკონოგრაფიული გამოსახულებების მიხედვით 1919 წელს იქმნებოდა პოსტერები თუ მონუმენტური ქანდაკებები და ალეგორიურად წარმოაჩენდა ამ სოციალურ კლასებს. თუმცა, ლენინის გეგმაში პარადოქსულად ინდივიდთა განდიდება იყო ჩადებული: დეკრეტის თანახმად უნდა აღმართულიყო სოციალიზმის წინამორბედთა, მის თეორეტიკოსთა და მებრძოლთა, ბიუსტები თუ ბარელიეფები, ასევე იმ მეცნიერების, ფილოსოფოსების თუ ხელოვანების მონუმენტები, რომლებსაც შეიძლება არ ჰქონდათ პირდაპირი კავშირი სოციალიზმთან, მაგრამ კულტურის უდავო გმირებს წარმოადგენდნენ. ვიქტორია ბონელის თანახმად, ეს იყო ბოლშევიკთა პირველი ძალისხმევა ინდივიდთა იდენტიფიცირებისა და განდიდებისა. თუმცა ამ ამბავში ყველაზე საინტერესო ისაა რომ მონუმენტურ ფიგურებს შორის ერთიც კი არ არის ისეთი ახალი ბოლშევიკური რუსეთის ლიდერი, უკვე მკვდარი რომ არ ყოფილიყო. იდეაში ეს იყო მექანიზმი რომელსაც თეორიულად ხელი უნდა შეეშალა მისი თუ თანამებრძოლი ბოლშევიკი ლიდერების განდიდებისთვის. თუმცა თავად ის ფაქტი, რომ ასეთი პროექტი ლენინის ინიციატივით დაიწყო, ნიშნავდა, რომ მან გაუხსნა გზა ინდივიდთა ჰეროიზაციას. მართალია, 1918 წელს მან გამოაცხადა, რომ გმირების პრობლემა ბოლშევიკებისთვის გადაწყვეტილი იყო, თუმცა მონუმენტური პროპაგანდის ეს გეგმა საპირისპირო გზავნილს ატარებდა, რაც აჩვენებს რომ მისი ამ საკითხისადმი დამოკიდებულება ორაზროვანი იყო. დიდი დრო არ დაჭირვებია, რომ მონუმენტალიზაციის ეს პრაქტიკა ცოცხალ ბოლშევიკ ლიდერებზე და თავად ლენინზე გავრცელებულიყო. 1919 წლის თებერვალში დამზადდა ლენინის პირველი ოფიციალური ბიუსტი გრიგორი ალექსეევის მიერ მოსკოვის საბჭოს ბრძანებით. ეს ცოცხალი ბოლშევიკი ბელადის პირველი საჯარო ქანდაკება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ლენინი ენთუზიაზმით არ უყურებდა მისი თუ სხვა წამყვანი ბოლშევიკებისადმი საჯარო აღფრთოვანების გამოხატვას, 1920 წელს იგი მაინც დათანხმდა შეხვედროდა ხელოვანებს, რათა მათ მისი პორტრეტებისა და ქანდაკებებისთვის ესკიზები შეექმნათ. იგი თან დათანხმდა მისი ორმოცდამეერთე დაბადების დღე გრანდიოზულად აღენიშნათ, მაგრამ თან არ მოსწონდა ეს ფაქტი. სწორედ აქ ჩამოყალიბდა ლენინიანას ესთეტიკის საკვანძო ელემენტები: გამოიკვეთა წინამძღოლის ზეადამიანური თვისებები, მისი უზრალოება და უშუალოება, მისი ძალა. ეს თვისებები შემდგომ სტალინზე გადავიდა, სადაც მათ არანორმალურად მასშტაბური განზომილებები მიიღეს. ლენინი პირველად რელიგიური ტერმინოლოგიით საჯაროდ 1920 წელს დაახასიათეს, მას მერე რაც კინადამ მოკლა სოციალ-რევოლუციონერთა დაჯგუფების წევრმა ფანია კაპლანმა; ხოლო მისი სიკვდილის შემდეგ ეს ტენდენცია აზვირთდა. მისი სიკვდილიდან რამდენიმე წლის შემდეგ შეიქმნა ახალი რიტუალები, გამოსახულებები და სიმბოლოები რომლებიც ემყარებოდა როგორც რუსულ ორთოდოქსულ ისე ტრადიციულ ფოლკლორულ რიტორიკასა და პრაქტიკას. ლენინს მოიხსენებდნენ „ძვირფას მამად,“ გასვენებაში მგლოვიარეები ატარებდნენ მაღალ ჯოხებზე დამაგრებულ მის პორტრეტებს, რომლებიც რუსული ორთოდოქსული პროცესიების რელიგიურ ბანერებს ჰგავდა და ყველა საბჭოთა რიტუალის აუცილებელ ატრიბუტად იქცა საბჭოთა კავშირის არსებობის მანძილზე. ვიქტორია ბონელის თანახმად (1997, გვ. 146), ეს საბჭოთა რუსეთში ძალაუფლების ესთეტიზაციის დასაწყისი იყო. ლენინის კუთხეების შექმნა კიდევ ერთი საბჭოთა რელიგიური რიტუალი იყო, სადაც წმინდანთა ხატების ნაცვლად ლენინის გამოსახულებები იყო გამოფენილი თავყანსაცემად და შთაგონებისთვის. პლაკატები და მარკები მისი გამოსახულებებით ახლა ფართოდ იყო ხელმისაწვდომი და ყველა მათგანი მის უკვდავებას უსვამდა ხაზს.

როდესაც ლენინი ავადმყოფობის გამო იძულებული შეიქმნა განზე გამდგარიყო პოლიტიკური ცხოვრებისგან, ის ქარიზმატული ენერგია, რომელსაც იგი განასახიერებდა, პარტიაზე გადავიდა. მაგრამ მისი სიკვდილის შემდეგ უკვე დადგა კონკრეტული ლიდერის საჭიროება, რომელიც

მის ადგილს დაიკავებდა. როდესაც მემკვიდრეობის საკითხი ტროცკისა და სტალინის შორის ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ გადაწყდა, სტალინმა საკუთარი კულტის მშენებლობა დაიწყო, რომელიც პირდაპირ იყო დაკავშირებული ლენინთან. აქცენტი კეთდებოდა მათ ახლო კავშირზე და გამოყენებული პროპაგანდა განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს მემკვიდრეობით, თითქოსდა ბუნებრივ მიმდევრობას. ნატალია სკრადოლმა (2009, გვ. 34) 1929 წელს გაზეთში *პრავდა* დაბეჭდილ ლენინის ხსოვნისადმი მიძღვნილი წერილების დისკურსული ანალიზისას გამოკვეთა ორი მეტაფორა, რომელიც ქრისტიანული ტროპების ტრადიციას მიეკუთვნება. პირველის თანახმად ლენინი უხილავი მამამერთია, რომელიც ემიგრაციაში ცხოვრობს, ხოლო სტალინი მისი წარმომადგენელია ადამიანთა შორის, და რუსეთის დედაქალაქის პროლეტარიატს მიუძღვის წინ. მეორე მეტაფორა კი სტალინს წარმოადგენს მოყვარულ მამად, რომელიც მშობიარობის შემდეგ გარდაცვლილი დედის – ლენინის სიკვდილის შემდეგ, ახალშობილ საოცარ ჩვილს – ბოლშევიკურ სახელმწიფოს უვლის და ზრუნავს მასზე. შესაბამისად, სტალინი რიგრიგობით ასრულებს როგორც ლენინის ვაჟის, ისე მისი ქმრის როლს. ამგვარი უცნაური დაჯგუფებები არ იყო უცხო სტალინის კულტისთვის. ლიდერთა სქესობრივი იდენტობის მეტაფორული აღრევა, თავის მხრივ, რუს მონარქთა განმადიდებელი ანდროგინულ-ეგლოგიური ნაწერების ტრადიციას წარმოადგენდა. ამასთანავე წმინდანებთან და დიდებულებთან მიმართებაში ოჯახური კავშირების ალეგორიულად გამოყენება ისეთივე ძველია როგორც ქრისტიანული და ლეგალისტური ტრადიცია: თავად ქალწული მარიამი ხშირად იყო ნახსენები როგორც „ქალწული და დედა, თავისი ვაჟის ქალიშვილი“.

ლენინის კულტის ყველაზე ცხადად გამოხატული რელიგიური ნიშანი რაღა თქმა უნდა მისი ბალზამირებული სხეულის მაგზოლუმში დასვენება იყო საბჭოთა კავშირის მომლოცველთათვის. საბჭოთა ტოტალიტარიზმის კიდევ ერთი თვალმისაცემი წინააღმდეგობა ეს არის სიკვდილის კულტის სიცოცხლის ზეიმად წარმოჩენა, რაც უდავო კავშირს ატარებს ქრისტიანული აღდგომის მისტიკასთან. ლენინის მაგზოლუმში ხშირად ფიგურირებდა რიტორიკაში როგორც დედის სამო. მაია ტუროვსკაიას სიტყვებით (1993, გვ. 134), აღარაა საჭირო იმის დამტკიცება, რომ რელიგიის გაცხადებული გაუქმება თავად რეალობის გაწმინდანებით იყო კომპენსირებული და კულტთა უფრო მეტად უნივერსალური და ყოვლის მომცველი ფორმები შექმნა, ვიდრე რელიგიურ მიმდინარეობებს ოდესმე შეუქმნიათ. ამ პროცესმა სოციალური ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა და საკუთარი აპოთეოზი კინოში იპოვა.

პროპაგანდის ილუზორული ხაფანგი

1920-იანი წლების დასაწყისიდანვე კინო, ლენინის თანახმად, ყველაზე მნიშვნელოვან ხელოვნების დარგად იყო მოაზრებული. მართალია დღეს მკვლევრებს ეჭვი ეპარებათ მართლა თქვა თუ არა ლენინმა კინოს უმნიშვნელოვანესობაზე ის ფრაზა იმ სახით, როგორითაც ანატოლი ლუნაჩარსკიმ გადმოსცა მოგონებებში მოგვიანებით, – „კინო ჩვენთვის ყველა ხელოვნების დარგთა შორის უმთავრესია“, – მაგრამ ფაქტია, რომ ბევრი თვლიდა ასე (თავად ლუნაჩარსკი ბოლო-ბოლო) და არც სტალინისთვის იყო ეს მოსაზრება უცხო: 1924 წლის პარტიის მეცამეტე ყრილობაზე მან განაცხადა რომ „კინო უდიდესი საშუალებაა სახალხო აგიტაციისთვის“ და ამ ხაზისთვის არასდროს გადაუხვევია. მან კინო მთავარ ქვაკუთხედად აქცია რაზეც სტალინისტური მითოლოგია დაშენდა. 1941 წლის ივნისამდე, სანამ ოპერაცია ბარბაროსა მოლოტოვ-რიბენტროპის პაქტს დაარღვევდა და დანარჩენი ევროპა მეორე მსოფლიო ომის ცეცხლის ალში იყო გახვეული, სტალინი უშურველად დიდ დროსა და ენერგიას უთმობდა კინოს და ინტენსიურად ადევნებდა თვალყურს რეჟისორების საქმიანობას (Taylor, 1993, გვ. 70). მოგვიანებით, 1956 წელს ნიკიტა ხრუშჩოვმა პარტიის მეოცე ყრილობაზე თქვა რომ სტალინი ზედმეტად ეყრდნობოდა საბჭოთა ფილმებს საბჭოთა ცხოვრების სინამდვილის აღქმაში, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის (სოცრეალიზმის) პრინციპით იქმნებოდა. ტერმინის კლასიკური განმარტებით, ეს იყო შემოქმედებითი მეთოდი, რომლის მიზანი სინამდვილის მართალი, ისტორიულად კონკრეტული გამოსახვა იყო მის ევო-

ლუციურ განვითარებაში. ამასთანავე რეალობის სახელოვნებო რეპრეზენტაციის სინამდვილე და ისტორიული კონკრეტულობა ცნობიერების გარდაქმნასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული სოციალისტური შემართებით. სოცრეალიზმს უნდა ეჩვენებინა, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო სინამდვილე, რაც თავისთავად იდეალურის წარმოსახვას გულისხმობს და არა არსებული-სას. შესაბამისად, რეალობაში არსებული გადატაკებული კოლმეურნეობები და უხალისო გლეხები ნაყოფიერებას და ბედნიერებას ასხივებდნენ ეკრანებზე, ისტორიულ-რევოლუციურ ფილმებში კი მოვლენები ხელახლა იწერებოდა. პერსონაჟები უფრო ბრძენები, დიდსულოვნები და სიმპათიურები იყვნენ თავად სტალინის ჩათვლით, რომელმაც მზრუნველი, ბრძენი მამის სახე დაიმკვიდრა. რომ შევაჯამოთ, სოციალისტური რეალიზმი ეს იყო წარსული რომელიც არასდროს მომხდარა, და აწმყო, რომელიც არასდროს დამდგარა.

სოცრეალისტური ესთეტიკის დამკვიდრებას რამდენიმე გარემოება უძღოდა წინ. ერთ-ერთი ის იყო, რომ ავანგარდისტ რეჟისორთა მიერ გადაღებული ფილმები, რომლებიც პროპაგანდისტულ გზავნილებს ატარებდნენ, მასებისთვის გაუგებარი და მოსაწყენი იყო, რამაც გზა „კინო მილიონებისთვის“ ლოზუნგს გაუკვალა. მეორეს მხრივ, როგორც მაია ტუროვსკაია აღნიშნავს (1993, გვ. 42), ამ დროს კულტურული პარადიგმა გლობალურად შეიცვალა და დაუდგრომელი ოციანი წლების ავანგარდმა ადგილი ცნობიერების უფრო სტაბილურ სტილს დაუთმო. კინოში ეს ტექნიკური პროგრესითაც იყო განპირობებული: ხმის შემოტანამ ეკრანზე ინდივიდუალური გმირების განვითარება გაადვილა, დიალოგის გამოყენებით მოქმედების გადმოცემა გაამარტივა და ხელი შეუწყო კონსერვატიული, ლინეარული ფორმების ჰეგემონიის დაბრუნებას. პიტერ კინეზის სიტყვებით (1992, გვ. 134), სტალინი თავად იქცა საკუთარი პროპაგანდის პირველ „მსხვერპლად“: 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული იგი თავის დღეებს ან კრემლში ატარებდა, ან პერსონალურ დაჩეხვით, თითქმის აღარ გადიოდა ხალხში, სოფლებში, კოლმეურნეობებში, მოსკოვის ქუჩებშიც კი და მისი აღქმა სულ უფრო და უფრო მეტად იყო განპირობებული იმით, თუ რას ხედავდა იგი ეკრანზე. კრისტინა ვატულესკუ (2010, გვ. 158) სოციალისტურ-რეალისტურ ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც ლაკანის სარკის სტადიის ვერსიას ზრდასრულთათვის, რომელშიც ლაკანისეული კონცეპტისგან განსხვავებით სუბიექტი საკუთარი გაყალბებული გამოსახულებით კი არ ტკბება, არამედ რეჟიმის.

ძალაუფლების ეროტიზაცია

კატერინა კლარკმა (1981, გვ. 18) სოცრეალისტური რომანების შემდეგი მასტერ-ფაბულა გამოკვეთა: გმირს, რომელიც დავალების ასრულების პროცესშია, მოქმედებს რა ბრძენი პარტმუშაკის მენტორობის ქვეშ, ცნობიერება უმაღლდება. ამიერიდან უფრო ღრმად ესმის საკუთარი თავის, სამყაროსი, კომუნის მშენებლობის დავალების, კლასობრივი ბრძოლის და ა.შ. მსგავსი პატერნი გვხვდება ფილმებშიც, სადაც ბრძენი მენტორის როლს კონტექსტის მიხედვით ირგებენ ფიქციური პარტიული მდივნები, ისტორიული პირები თუ თავად ბელადები - ლენინი და სტალინი. სოცრეალისტური კინო ბევრი პერსპექტივიდანაა შესწავლილი, მაგრამ გენდერისა და სექსუალობის სფერო შედარებით ახალი პრიზმაა. როგორც ჯონ ჰეინესმა (2003) და ლილია კაგანოვსკიმ (2008) თავიანთ მონოგრაფიებში აჩვენეს, სტალინისტური ეპოქის მამაკაცი ყოველთვის დაბალ საფეხურზე დგას: იგი ან სანიმუშო შვილია, მაგრამ ვერასდროს ჯობნის მამას, ან კასტრირებულ-დასახიჩრებულია. ენ ეაკინ მოსმა (2009, გვ. 154) წინ წამოწია დაკვირვება, რომ 1930-იანი წლების სტალინისტურ ფილმებში მამაკაცის მზერისთვის, ამ კონცეპტის კლასიკური გაგებით, ადგილი არ იყო. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს რომ ამ მზერის არ ყოფნას განმათავისუფლებელი ეფექტი *ქონდა*. აქ მაყურებელი გენდერის მიუხედავად ყოველთვის ქალთან იყო გათანაბრებული. ფილმები მოითხოვდა, რომ მამაკაცებსაც და ქალებსაც ქალ პერსონაჟთან მოეხდინათ თვითიდენტიფიკაცია და ამავდროულად სურვებოდათ იგი. რადგანაც ერთადერთი ძალაუფლებრივი მასკულინობა მხოლოდ სტალინს ეკუთვნოდა, მაყურებელი ქალის პოზიციას ითავსებდა. სტალინი იყო გმირი ქალის

ეროტიკული მზერის იმპლიციტური ობიექტური და მაკონტროლებელი მამაკაცური მზერის ერთადერთი მფლობელი (Moss, 2009, გვ. 164). მოსი აღნიშნავს, რომ რადგანაც სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა რეალობას წარმოადგენდა, საბჭოთა ფილმების მიერ სტალინის ეროტიკული ძალაუფლების შექმნას ღრმა და ხანგრძლივი შედეგები უნდა ჰქონოდა. ამ დაკვირვებებს ჩამოთვლილი მკვლევარები დიდწილად ისეთ ფილმებზე აკეთებენ, სადაც ბელადები (ლენინი და სტალინი) უშუალოდ არ მონაწილეობენ მოქმედებაში, მაგრამ მათი ყოვლისმომცველი ყოფნა ნაგულისხმევია. მაგრამ რა ხდება როდესაც ეკრანზე ბელადი მთელი თავისი დიდებულებით ჩანს?

როგორც ფროიდმა განსაზღვრა, ქარიზმატული ლიდერების პატერნი მდგომარეობს იმაში, რომ მართალია, ისინი სექსუალურად მიმზიდველები არიან თავიანთი მიმდევრებისთვის, თავად სექსუალურად უკარებანი რჩებიან. სოცრეალისტურ ფილმებში მართლაც არც ერთ პარტიულ ლიდერს (ლენინი იქნება ეს სტალინი თუ რომელიმე სხვა ცნობილი ბოლშევიკი, ან მისი ფიქციური განსხეულება) არ აქვს საკუთარი სასიყვარულო თავგადასავალი, მაგრამ მიუხედავად ამისა ისინი მაინც ძლიერ ეროტიულ მუხტს ატარებენ. ეს მიღწეულია არა მხოლოდ მათ ქარიზმატულობაზე ხაზგასმით, არამედ იმით, რომ ისინი სხვა გმირების ეროტიულ სურვილებს მიმართულებას ამლევენ და სწორედ პარტიულ-იდეოლოგიური ლიდერის პირდაპირი ჩართულობით ხდება შესაძლებელი ამ კავშირების რეალიზაცია. მაგალითად, ფრიდრიხ ერლმერის კიროვისადმი მიძღვნილ ფილმში *დიადი მოქალაქე* (1938) ყველასგან გაღმერთებულ მთავარ გმირ შაკოვს, მართალია, თავად არანაირი რომანტიკული ინტერესი არ გააჩნია, მაგრამ იგი მაინც ეროტიკული ძალაუფლების მატარებელია. სწორედ მისი ჩარევის შედეგად აცნობიერებს ფილმის ორი გმირი ერთმანეთის მიმართ თავიანთი სიყვარულს, ხოლო მეორე ნაწილში მათი ქორწინება მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ შაკოვს მუშებთან საიდუმლო შეხვედრა ჭირდება, შესაბამისად ისინი ქორწილს მართავენ, რათა მტრებმა ეჭვი ვერ აიღონ. რომანტიკულ კავშირს მხოლოდ პარტია (რასაც შაკოვი განასახიერებს) და მისთვის არსებული საჭიროებები ხდის შესაძლებელს. თავად ლენინი და სტალინი ხშირად ასრულებენ შუამავლების როლს. მიხეილ ჭიაურელის „დიად განთიადში“ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მომზადებისას ბელადები მაინც პოულობენ დროს რომ რუსი სვეტლანას და ქართველი გიორგის სასიყვარულო პრობლემები მოაგვარონ, ხოლო „ბერლინის დაცემაში“ სტალინი დროს არ იშურებს, რომ რჩევა-დარიგებები მისცეს ახალგაზრდა მასწავლებელზე უნუგემოდ შეყვარებულ მუშას.

ზოგადად, ყველა სოცრეალისტური ფილმი პიროვნების კულტის დანერგვას ემსახურებოდა, მაგრამ რიჩარდ ტეილორი (1993, გვ. 88) განასხვავებს კვაზი-საკულტო, პროტო-საკულტო და საკულტო ფილმებს. კვაზი-საკულტო ფილმებში მოქმედება დიდწილად თანამედროვე დროს ხდება ქარხანაში ან კოლმეურნეობაში. პროტო-საკულტო ფილმებში მოქმედება ცხადად პოლიტიკურ კონტექსტში ვითარდება (1905 წელი, ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია, სამოქალაქო ომი, კომუნისტური ინტერნაციონალი), საკულტო ფილმებში კი მთავარი ფიგურა ჯერ ლენინია, შემდეგ კი სტალინი, და ისინი ყველაზე გვიან ჩნდება. ლენინისა და სტალინის გმირები ფიქციურ კონტექსტში პირველად 1937 წელს გვევლინებიან მიხაილ რომის ფილმში *ლენინი ოქტომბერში*, რომელსაც დევიდ ბროდენგერბერმა (2011, გვ. 167) დიდი ტერორის ეპოქის პოლიტკორექტულობის შედეგად უწოდა. მომავალ წელს ამ ფილმს გაგრძელებაც მოყვა *ლენინი 1918 წელს*. რომის ლენინიანა ცხადად გამოკვეთავს ბელადების მიმართ გამოყენებულ იმ მეტაფორებს, რომლებიც სკრადოლმა გამოარჩია 1929 წლის წერილების ანალიზისას და ჰომოეროტიზმითაა დატვირთული.

პირველ ნაწილში ლენინის პერსონაჟი წარმოდგენილია როგორც ცოცხალი წმინდანი, მას აღმერთებენ, ზრუნავენ და იცავენ, ან მასთან შეხვედრაზე ოცნებობენ, და თავს იმტვრევენ, თუ როგორ შეიძლება გამოიყურებოდეს რეალობაში. სახალხო ქედმოდრეკილობის ეს მახასიათებლები უკვე აღარ გვხვდება სტალინიანას ფილმებში, რადგანაც რომის ლენინიანაში მოქმედება კონსპირაციულ პერიოდში ვითარდება, ხოლო ჭიაურელის სტალინიანაში სტალინი უკვე ყველა კედლიდან დაჰყურებს ზემოდან პერსონაჟებს და მაყურებლებს ორუელის „დიდი ძმის“ მზერით. ლენინი ხალხთა შორის მოსიარულე ქრისტია. უნდა აღინიშნოს, რომ ქრისტიანობაშიც გვხვდება ეროტიზმი

და ჰომოეროტიზმი, რასაც სულ მცირე წმინდანების „ქრისტესთან მისტიკური ქორწინების“ ცნება ხდის ცხადს. ბექდური პროპაგანდის მსგავსად ფილმიც ლენინს ენერჯის და მოძრაობის განსახიერებად წარმოადგენს, სექსუალური ენერჯისაც კი და რელიგიური აურითაა განმსჭვალული. ამაზე ცხად მინიშნებას *ლენინი ოქტომბერში* შემდეგ სცენაში იძლევა: ფილმის მთავარი გმირი ვასილი ლენინს საკუთარ ბინაში მალავს და თავდაპირველად თავის ფეხმძიმე ცოლსაც არ უმხელს მის ვინაობას. თუმცა იდუმალი სტუმრის სიხალისით, თავმდაბლობით და უშუალოდ ცოლი მაინც ხვდება, თუ ვისთან აქვს საქმე. ქმარიც უდასტურებს მიხვედრას, თუმცა მთელი ეს სცენა სიტყვის უთქმელად თამაშდება, როგორც დიადი რელიგიური მისტიკისთან ზიარება. დიდხანს განშორებული წყვილი ყველაზე ინტიმურ მომენტს მაშინ განიცდის, როდესაც ერთმანეთზე მიხუტებულები სასოებით შესცქერიან მძინარე ლენინს. ეს სცენა სრული ერთი წუთი გრძელდება, ფონად მხოლოდ საათის წიკწიკი ისმის და ალბათ ფილმის ყველაზე ინტენსიური სცენაა. სტალინს აქ ჯერ არ ეთმობა დიდი ადგილი მოქმედების განვითარებაში, მაგრამ იგი ყველა გადამწყვეტ მომენტში ჩნდება. როდესაც ფილმის დასასრულს ლენინი საჯარო სიტყვით გამოდის რევოლუციისა და ბოლშევიკების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ, სტალინი ადგილმდებარეობას იცვლის და ადგილს მის გვერდით იკავებს. მიზანსცენა აჩვენებს, რომ მის უკან თავმოყრილ ბოლშევიკთა შორის, სწორედ სტალინია ლენინის მემკვიდრე.

ფილმის გაგრძელება, *ლენინი 1918 წელს* კიდევ უფრო მეტად არის ჰომოეროტიული თუ ცოლ-ქმრული მეტაფორებით დატვირთული, და სიმბოლურად გამოსახავს ლენინს და სტალინს, როგორც ბოლშევიკური რუსეთის მშობლებს. ფილმი ოჯახური სცენით იწყება: ვასილი პარტიული დავალებიდან სახლში ბრუნდება ცოლთან, რომელსაც უკვე გაუჩენია ბავშვი. ვასილი გრძელ, შთამაგონებელ სიტყვას წარმოთქვამს, თუ როგორ იქნება მათი შვილის ცხოვრება ბევრად უკეთესი, რომ ისინი შიმშილს გადაურჩებიან. ფილმის ბოლო სცენა ამ სცენას იმეორებს უკვე ბელადთა პერსონაჟებით: სტალინი დაჭრილ ლენინის მოსანახულებლად მოდის და ისინი პატარა ობოლი გოგონას თანდასწრებით საუბრობენ ერთმანეთთან. ისინი ბავშვის, და ზოგადად ახალი თაობის ბედს განიხილავენ სანამ პატარა გოგონა მათ კალთაში მჯდომი თამაშობს. მათი სიტყვები რა თქმა უნდა ეს უფრო პოზიტიურ ტონალობაშია ვიდრე ვასილის, რადგანაც ახლა ფილმის ბოლოა, დაბრკოლებები გადალახულია და ვიცით რომ ამიერიდან მოყოლებული ყველაფერი კარგად იქნება: ბოლშევიკები სამოქალაქო ომშიც გაიმარჯვებენ და დიდებული საბჭოთა კავშირიც შეიქმნება.

ვასილი, რომელიც ამ დროს ლენინთან გამოსამშვიდობებლად მოდის სანამ ახალ დავალების შესასრულებლად გაემგზავრება, კარის ზღურბლთან ჩერდება, ვერ ბედავს ამ ბელადთა ოჯახური იდილიის დარღვევას. იგი ანთებული თვალებით შორიდან უცქერს წყვილს და ნერვიულად აწვალებს პალტოზე ღილებს, და მეტისმეტად ჩამოჰგავს გულგატეხილ ცალმხრივად შეყვარებულს, რომელიც სრულიად აცნობიერებს მეტოქის დიდებულებას. სტალინის მემკვიდრედ გამოცხადებაზე მინიშნება აქაც გვხვდება, ოღონდ კიდევ უფრო ექსპლიციტურად: როდესაც სტალინი მოდის, დაჭრილი ლენინი მას იმ სავარძელში სვამს, რომელშიც თვითონ თვლემდა. ამ მოქმედებით იგი თითქოს თავის ტახტს უთავისუფლებს, ერთის მხრივ როგორც მემკვიდრეს, და მეორეს მხრივ როგორც „ოჯახის უფროსს“. ობოლი გოგონას პერსონაჟი ლენინის დედობრიობისთვის და ბავშვების სიყვარულის ხაზგასასმელად არის შემოყვანილი, რასაც თანამედროვეთა მოგონებების მიხედვით, რეალობასთან საერთო ნაკლებად ჰქონდა (ტუმარკინი, 1983, გვ. 129-130). დაკარგული ბავშვი მთავრობის შენობაში ეძებდა დედას, სადაც ლენინმა იპოვა და ფაქტობრივად იშვილა. როდესაც იგი მტირალ ბავშვის უახლოვდება და ამშვიდებს, იგი უფრო დედობრივი და მზრუნველია, უფრო მეტად არის დაჯილდოებული დედობრივი ინსტინქტებით ვიდრე მის გვერდით მდგომი ქალი, რომელმაც ცხადად არ იცის თუ როგორ მოიქცეს ბავშვებთან.

მიხეილ ჭიაურელის *ბერლინის დაცემა*, მეორე მსოფლიო იმის დროს შერყეულ სტალინის ჰიპნოზურ ძალაუფლებას და ავტორიტეტს ადადგენს (იანგბლადი 2006, გვ. 97). იგი არა მხოლოდ გამარჯვების ერთადერთ არქიტექტორად გამოსახავს მას, არამედ ერთადერთ ვალიდურ ერო-

ტიკულ ობიექტადაც. მთავარი გმირი, ფოლადის ქარხნის მუშა ალექსეი სტალინური ეპოქის კვენ-ტისენციალური სანიმუშო ვაჟია, რომელიც მხოლოდ მამის სუსტ ჩამნაცვლებლად თუ გამოდგება. მისი სატრფოს, სკოლის მასწავლებელი ნატაშას ალექსეის წარმატებისადმი მიძღვნილი სიტყვა არცთუ ორაზროვნად გადაიქცევა სტალინისადმი მიძღვნილ საჯარო სიყვარულის მანიფესტაციად. მიუხედავად მისი სანიმუშო მასკულინობისა (ფოლადის მუშა, სიმპათიური, რეკორდის დამამყარებელი), ახალგაზრდა ქალისთვის ალექსეი უხილავია, რადგანაც მისი მზერა მხოლოდ სტალინის-კენაა მიპყრობილი (Kaganovsky, 2008, გვ. 206), და ეს უკანასკნელი მხოლოდ მას მერე ხდება მისთვის მისაღები, რაც ალექსეი გადასცემს მას სტალინის სიტყვებს. ნატაშა იმდენად არა საკუთარ გრძნობებს ემორჩილება მოგვიანებით ალექსეისთვის სიყვარულის გაცხადებით, რამდენადაც ბელადის ბრძანებას. სლავოი ჟიჟეკის თქმით (2008, გვ. 59) *ბერლინის დაცემა* ზღაპრის სტრუქტურას იმეორებს: მეორე მსოფლიო ომი დაბრკოლებათა, დრაკონი, რომელიც რაინდმა (ალიომამ) უნდა გადალახოს/დაამარცხოს, რათა დატყვევებული პრინცესა (ნატაშა) გაათავისუფლოს. სტალინი კი ჯადოქარია, რომლის დახმარებასაც წყვილი გაერთიანებისკენ მიჰყავს. თუმცა მეორე მსოფლიო ომი არა იმდენად ალიომასათვის გადასალახი დაბრკოლებათა, არამედ ნატაშას ოცნების – სტალინთან შეხვედრის და მისთვის კოცნის თხოვნის – რეალიზაციის საშუალება. ნახევრად მამობრივ-ნახევრად ეროტიკული კოცნის შემდეგ, იგი ალიომასთან ბრუნდება, რომელიც სტალინის ფერ-მკრთალი ჩამნაცვლებელია.

კატერინა კლავის დაკვირვებით, ფილმებში მთავარი გმირების სტალინთან (თუ სხვა პარტიულ ფიგურებთან) შეხვედრა, ერთგვარი სექსუალური ინიციაციის ფუნქციას ატარებს, მაგრამ შემდგომ განდობილი გმირი სხვაგან იგზავნება და მისი ეროტიკული ენერჯია სხვა მიმართულებით გადამისამართდება. თუკი ფილმები მიგვანიშნებს, რომ პერსონაჟს ლტოლვა აქვს ბელადისადმი, ეს გრძნობა არასდროსაა ორმხრივი, რადგანაც ბელადები სხვა, არამიწიერ განზომილებას განეკუთვნებიან. კინემატოგრაფიული მედიუმში არა მხოლოდ ხელახლა ქმნიდა ისტორიას და ბელადთა პერსონაჟებს, არამედ საბჭოთა მოქალაქეების სუბიექტურობის ფორმაციასაც ეწეოდა როლური მოდელების შექმნით და არა მხოლოდ მათ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ სურვილებს აყალიბებდა, არამედ ეროტიკულსა და სექსუალურსაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Bonnell, V.E. (1997). *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkley: University of California Press.
- Brandenberger, D. (2011). *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination and Terror under Stalin, 1927-1941*. Yale University Press.
- Clark, K. (2003). *Socialist Realism and the Sacralizing of Space*. In Evgeny Dobrenko and Eric Naiman (eds.) *The Landscape of Stalinism: The art and ideology of Soviet space*, 3-18, London and Seattle: Washington University Press.
- Freud, S. (1949). *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Trans. James Strachey. London: The Hogarth Press.
- Haynes, J. (2003). *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Kaganovsky, L. (2008). *How the Soviet Man was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. I.B. Tauris, London – New York.
- Moss, A. E. (2009). *Stalin's Harem: The Spectator's Dilemma in late 1930s Soviet Film*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 3, Number 2. Doi:10.1386/srsc.3.2.157/1.
- Skradol, N. (2009). *Remembering Stalin: Mythopoetic elements in memories of the Soviet dictator*. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 10:1, 19-41, DOI: 10.1080/1490760903105307.
- Taylor, R. (1993). *Red Stars, positive heroes and personality cults*. In Richard Taylor and Derek Spring (eds.) *Stalinism and Soviet Cinema*, London and New York: Routledge.

- Turovskaya, M. (1993). The 1930s and 1940s: cinema in context. In Richard Taylor and Derek Spring (eds.) *Stalinism and Soviet Cinema*, 54-68, London and New York: Routledge.
- Vatulescu, C. (2010). *Police Aesthetics: Literature, Film and Secret Police in Soviet Times*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Yangirov, R. (1993). Onwards and Upwards!: the origins of the Lenin cult in Soviet cinema. In Richard Taylor and Derek Spring, *Stalinism and Soviet Cinema*, 15-33, London and New York: Routledge.
- Youngblood, D.J. (2007). *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. University of Kansas.
- Žižek, S. (2008). *In Defense of Lost Causes*. London: Verso.