

ნინო ქავთარაძე,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფესორი ლელა ოჩიაური

**საბჭოთა ეპონომიკური პოლიტიკა ძველისა და  
ახლის დაპირისპირების დისკურსში  
(1920-1950-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინოს მიხედვით)**

**რეზიუმე**

ნაშრომში განხილულია საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკა „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების დისკურსში 1920-1950-იანი წლების ქართული საბჭოთა კინოს მაგალითზე. ის თუ როგორ განსაზღვრავდა სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები და ახალი ეკონომიკური წესრიგი ფილმების პროპაგანდისტულ და იდეოლოგიურ ხაზს. 1920-იანი წლების „სახკინმრეწვის“ პროდუქციაში „ძველისა და ახლის“ დაპირისპირების დისკურსში რევოლუციამდელი ცხოვრების და ახალი საბჭოთა დროების დაპირისპირება ძირითადად მთიანი საქართველოს კონტექსტში იკვეთებოდა. 1940-იანი წლების მეორე ნახევარში „მცირეფილმიანობის პერიოდის“ ქართულ კინოში, გმირები ფრონტის ხაზიდან პირდაპირ კოლმეურნეობაში ინაცვლებენ. ნიკოლოზ სანიშვილის

„გაზაფხული საკენში“ (1949) ამის ნათელი გამოხატულებაა. მთავარი გმირი ბარიდან მთაში მიემგზავრება, სოციალისტური სოფლის აღმშენებლობას კი - „ბუნების დამორჩილებით“ ცდილობს.

„ბუნების დამორჩილების“ და მისი „მოთვინიერების“ ტენდენცია 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში ინდუსტრიალიზაციის ხაზმა ჩაანაცვლა. მშრომელი საბჭოთა მოქალაქეები მთიდან ბარში ახალი ცხოვრების დასაწყებად მიდიოდნენ. სწორედ ამ პროპაგანდისტული ხაზით შეიქმნა 1954 წელს ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი - „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“. საბჭოთა კინო იდეოლოგიის კლასიკური სქემა: - „ძველისა“ და „ახლის“, მთისა და ბარის (ქალაქის) მარადიული დიქტომია ფილმში მოხუცი ოსტატისა და მომავალი მეტალურგის პერსონაჟების სა-

ხითაა მოცემული. ქართველები მეტალურგიული წარსული (ხალიბები) კი ინდუსტრიული ქალაქის (რუსთავი) დაარსების დისკურსში ცოცხლდება. მთიდან ბარში მიგრაციის თემა ასახული შოთა მანაგაძის ფილმში „საბუდარელი ჭაბუკი“

(1957). 1950-იანი წლების მიწურულს ქართულ კინოში ახალი სივრცე და ახალი „პერსონაჟი“ – ქალაქი შემოდის და ფილმებში „ძველის“ და „ახლის“ დაპირისპირებისთვის სივრცე აღარ რჩება.

**საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა იდეოლოგია, ძველი და ახალი, კოლექტივიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია**

1926 წელს სერგეი ეიზენშტეინი, სტალინის მოთხოვნით, მუშაობას იწყებს ფილმზე „გენერალური ხაზი“ („ძველი და ახალი“). 1929 წელს დასრულებულ კინოსურათში, მონტაჟური კინოსა და საბჭოთა კინოავანგარდის „პატრიარქი“, ათწლეულის მაგისტრალურ იდეოლოგიურ ხაზს მიჰყვება. ცარისტული რუსეთისგან ჩაგრული გლეხის რევოლუციის შემდგომი ცნობიერება, უპირველესად, საბჭოთა სისტემის „ტექნოლოგიური მიღწევებით“ უნდა შეცვლილიყო. ეიზენშტეინი ამ ახალი ცხოვრების ხატს – რძის სეპარატორს – სოფლის მეურნეობისა და ზოგადად, გლეხობის „პროგრესის“ მეტაფორად აქცევს. „ძველისა“ და „ახლის“ ეს მკაფიო ვიზუალური რიტორიკა არა მხოლოდ რუსულ საბჭოთა კინოში იქცა დომინანტურ პარადიგმად, არამედ 1920-იანი წლების მიწურულს „სახკინმრეწვის“ არა ერთ ფილმშიც იჩენს თავს.

ახალი საბჭოთა ცხოვრების ამსახველი პროპაგანდისტული კულტურფილმების გამოჩენამდე, „ნეპის“ პერიოდის (1921-1928) კინოწარმოება კოლოსალურ მასშტაბებს აღწევდა. ეს მაჩვენებელი, ხარისხზე მეტად, ფილმების რაოდენობაზე აისახა.

1921 წლის მარტში კომუნისტური პარტიის მე-10 ყრილობაზე მიღებულმა ახალმა ეკონომიკურმა პოლიტიკამ სამხედრო კომუნიზმი სრულად ჩაანაცვლა. „კერძო საკუთრებისა და საბაზრო ურთიერთობების დანერგვით, ჯერ კიდევ სუსტი საბჭოთა ეკონომიკის აღორძინება „ნეპის“ უმთავრესი მიზანი გახდა. რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის დამანგრეველი შედეგების გამოსწორება, უცხოური კაპიტალის მოზიდვა, თუ ფულადი რეფორმის განხორციელება, ბუნებრივია, ბოლშევიკების იდეოლოგიური პლატფორ-

მიდან გადახვევას და კაპიტალისტური ელემენტების დაშვებას გულისხმობდა“.<sup>1</sup>

სტალინმა, 1920-იანი წლების დასაწყისშივე, განსაზღვრა პარტიისა და ბოლშევიკური იმპერიის შენებისა და განვითარების დრამატურგია. გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებული სტატია, სახელწოდებით „პარტია ხელისუფლების აღებად და აღების შემდეგ“, საშინაო და საგარეო პოლიტიკის, ეკონომიკის, სოციალური წყობის სტალინისეულ „მზა ფორმულებს“ წარმოადგენდა. სწორედ აქ იკვეთება ის ტენდენციები და მიმართულებები, რომლებიც საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის შედეგად, 1920-1930 წლებში დაინერგა.

ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის დროს, საბჭოთა კინოში ჟანრული არსენალი გაფართოვდა. ცხადია, ყველა ფილმი ცენზურისა და პროპაგანდის პრინციპების მკაცრი დაცვითა და ამ ახალი „ეკონომიკური წესრიგის“ სიმულტანური ასახვით იქმნებოდა. თუმცა „ძველისა და ახლის“ კინემატოგრაფიული ხატები ამ პერიოდის ქართულ ფილმებში ჯერ კიდევ არ გვხვდება.

„ნეპის“ დასრულებისთანავე, ბოლშევიკურმა სახელმწიფომ ძველი ცხოვრებისა და ახალი „სოციალისტური წესრიგის“ დაპირისპირების საჩვენებლად, XX საუკუნის 10-იან წლებში, გერმანიაში აღმოცენებული კინოჟანრი კულტურფილმი აითვისა, რომელიც დოკუმენტური კინოს ერთგვარი ნაირსახეობაა. საწყის ეტაპზე ახალ ჟანრს საგანმანათლებლო დატვირთვა ჰქონდა, მაგრამ მალე, ნაციონალ-სოციალისტების რეჟიმმა პოლიტიკური „ფუნქცია“ შესძინა.

1920-იანი წლების დასაწყისიდან კინო საბჭოთა სისტემის იდეოლოგიის მთავარ ინსტრუმენტად იქცა. ახალი სახელმწიფოს შენების გზა და ახალი ადამიანი სწორედ ფილმების მეშვეობით უნდა მისულიყო მაყურებლამდე. ანატოლი ლუნახარსკის თქმით, ლენინი განსაკუთრებულ აქცენტს დოკუმენტურ კინოჟანრებზე აკეთებდა: „თუ გექნებათ კარგი ქრონიკა, სერიოზული და საგანმანათლებლო სურათები, არაფერი დაშავდება, მაყურებლის მოსაზიდად რაიმე უსარგებლო ფილმიც რომ აჩვენოთ. რა თქმა უნდა, ცენზურა მაინც საჭიროა. კონტრრევოლუციური და უზნეო ფილმები არ უნდა დავუშვათ“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ჯაფარიძე, საბჭოთა, 2018, გვ. 7.

<sup>2</sup> ძანძავა, კულტურფილმი, 2012.

1920-იანი წლების მიწურულს ქართული კულტურფილმები, გარემოზე დაკვირვების, ბუნების შესწავლა-ათვისების, ან/და მისი დამორჩილების ვიზუალურ იკონოგრაფიად იქცნენ. ცალკეული ავტორები, ცხადია, სრულად იზიარებდნენ საგანმანათლებლო და პროპაგანდისტულ მიზნებს. მათ ფილმებში კი, ძველისა და ახლის დაპირისპირების დისკურსში ხდებოდა ერთგვარი პრიმიტიული მეტაფორების ტირაჟირება, რომლებშიც მარადიული ანტინომიების კინემატოგრაფიულ გამოხატულებად მთა და ბარი გვევლინება. მთა – შორს დგას რევოლუციური იდეოლოგიის თუ სოციალისტური აღმშენებლობის საყოველთაო სიკეთისგან, მაშინ, როცა ბარში საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის მიღწევები ინერგება და ეს სივრცე დაუდგრომელი პროგრესის არეალია.

„სახკინმრეწვის“ ფილმებში (1928-1934 წლებში) დრომოჭმული წეს-ჩვეულებებისა და ახალი საბჭოთა დროების დაპირისპირება, ძირითადად, მთიანი საქართველოს კონტექსტში იკვეთება. მიხეილ გელოვანის სადებიუტო ნამუშევარში „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“ (1928) მთიანი აჭარაა ნაჩვენები, „უგუზბიარაში“ (დავით რონდელი, 1930) – აფხაზეთი, „ზვავთა მხარეში“ (სიკო დოლიძე, 1931) – ფშავი, „უკანასკნელ ჯვაროსნებში“ (სიკო დოლიძე, 1934) – ხევსურეთი. ყველა ამ ავტორს ძველისა და ახლის დაპირისპირების სწორხაზოვანი რიტორიკა დრამატურგიულ, უფრო ზუსტად კი, პერსონაჟების დონეზე აქვს წარმოდგენილი.

მაყურებელზე ზემოქმედების ხერხები, უფრო ზუსტად კი, მეტოდები, კულტურფილმების შემთხვევაში განსხვავებული იყო. თუ რეჟისორების ნაწილი მარტივ დრამატურგიულ სქემებსა და პერსონაჟების აგების ჩარჩო-მოცემულობას ირჩევდა, ახალგაზრდა რეჟისორების მეორე ჯგუფი იდეოლოგიურ ხაზს უნიკალური, თავისთავადი, ავანგარდული კინოენითა და დოკუმენტური ესთეტიკით აცოცხლებდა.

მემარცხენე ფუტურისტული ჯგუფიდან (H2SO4) კინოში მისულმა მიხეილ კალატოზიშვილმა, საკუთარი ხედვის პრიზმაში (სუბიექტური კამერის ობიექტივში) „ძველისა და ახლის“ დაპირისპირებას სხვა მასშტაბი და ფორმა შესძინა. „ჯიმ შვანთე“ („მარილი სვანეთს“, 1930), ერთი შეხედვით, ზუსტად პასუხობდა „ნების“ შემდგომი საბჭოთა იდეოლოგიის დაკვეთას, მაგრამ დღევანდელი პერსპექტივიდან ცხადი ხდება, რომ რეჟისორმა „დროში შეინახა“

1920-იანი წლების სვანი ხალხის ყოფა, ავთენტური არქიტექტურა, პორტრეტები.

თუ მიხილვით კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეში“ „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების დისკურსი სვანეთში, უშგულის მაგალითზე აისახა და ფილმის „ოპტიმისტურ“ ფინალში ტრაქტორების გამოჩენით ვლინდება, ნუცა ლოლობერიძის კულტურფილმში „ბუბა“ დოკუმენტური ესთეტიკით, კამერის ობიექტივში ადგილობრივი ქალების, ბავშვების, უხუცესების შთამბეჭდავი პორტრეტები იქმნება. ფინალში კი ახალი ცხოვრების, იდეოლოგიური პროპაგანდის ვიზუალური მეტაფორა – რკინიგზა ჩნდება. ავტორი ასე გვაუწყებს რატის მოსახლეობის ძველ ყოფაზე ახალი საბჭოთა სისტემის გამარჯვებას.

1928 წელს „ნები“ დასრულებულად გამოცხადდა და საბჭოთა ეკონომიკა ხუთწლიანი გეგმების პრინციპზე გადავიდა. ამ ახალ კურსს დაექვემდებარა კონაწარმოებაც. 1930-იან წლებში გაკუთლავდა დაიწყო და კოლმეურნეობებში რეპრესიების ფონზე გაჩაღებული შრომა ადამიანების ყოფის უპირობო ალტერნატივად იქცა. „სტალინური კინომითოსის“ სოცრეალისტურ ფილმებში იქმნებოდა ერთგვარი სუროგატი რეალობა, სადაც კოლმეურნეობა „მიწიერ სამოთხედ“ იყო წარმოდგენილი.

1920-იან წლებში დაწყებული იდეოლოგიური ხაზი „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების კონტექსტში, 1930-იან წლებშიც მთისა და ბარის სახით იყო წარმოდგენილი, მაგრამ არა ტრაქტორების, მატარებლების, ლიანდაგებისა თუ სეპარატორის, არამედ ფილმის გმირების კლასობრივ-სოციალური დაწინაურებითა და მთიდან-ბარში მიგრაციის სახით. ეს ტენდენცია საბჭოთა კინოში, დროის სულ მცირე მონაკვეთში საომარი პროპაგანდით შეიცვალა. 1940-იანი წლების მეორე ნახევარში, „მცირეფილმიანობის ხანაში“ ომის შემდგომ, გმირები ფრონტიდან ისევ კოლმეურნეობაში ინაცვლებენ.

ნიკოლოზ სანიშვილის „ბედნიერი შეხვედრა“ ამის ნათელი მაგალითია. ფრონტიდან სოფლად დაბრუნებული ახალგაზრდა მაიორი, აგრონომი – ბიძინა (თეიმურაზ ხელაშვილი) საკოლმეურნეო აღმშენებლობის პროცესში ერთვება და პარტორგანიზაციის მდივანდაც ირჩევენ. სანიშვილის მომდევნო ფილმიც „გაზაფხული საკენში“ (1949) საკოლმეურნეო ცხოვრებას ასახავს. აქაც ახალგაზ-

რდა ბრიგადირი კესოუ მირბა (ედიშერ მაღალაშვილი) მთაში მიემგზავრება. ომგამოვლილ გმირს სწამს, რომ მაღალმთიანი სოფლის აუთვისებელ მიწაზე სიმინდის უხვი მოსავლის მიღება და სოციალისტური აღმშენებლობაა შესაძლებელი. თუ ბუნებრივი მინერალების (ფოსფორიტი) საბადოს მიაკვლევს, ე.ი. ბუნებას „ჩართავს“ საკოლმეურნეო ცხოვრების დღის წესრიგში.

ბუნების დამორჩილების და მისი „მოთვინიერების“ ტენდენცია 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში თანდათან ინდუსტრიალიზაციის ხაზმა ჩაანაცვლა. სტალინის სიკვდილის შემდეგ საბჭოთა სახელმწიფო ახალ კურსს იღებს და კინოც სარკისებურად ირეკლავს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ ცვლილებებს. მშრომელი საბჭოთა მოქალაქეები, როგორც წესი, მთიდან ბარში მიდიოდნენ ბედის საძიებლად, ახალი ცხოვრების დასაწყებად, პროფესიის დასაუფლებლად და წინაპართა ტრადიციების გასაგრძელებლად, რომელიც ძველი ცხოვრების წესთან ერთად მთებში იკარგებოდა.

სწორედ ამ პროპაგანდისტული ხაზით შექმნა 1954 წელს, ნიკოლოზ სანიშვილმა ფილმი „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“, რომელიც აკაკი ბელიაშვილის ნაწარმოების - „ვეფხია ხალიბაურის“ მიხედვით გადაიღეს და თავდაპირველად ლიბრეტოს ერთ-ერთი სახელწოდება „რუსთავის ჩირაღდნები“ იყო.

ხევსურეთის მაღალმთიან სოფელში ვეფხია ხალიბაური (ნუკრი ალხაზიშვილი) მეტალურგობას გადაწყვეტს. საბჭოთა კინოიდეოლოგიის კლასიკური სქემა: „ძველისა“ და „ახლის“, მთისა და ბარის (ქალაქის) მარადიული დიქოტომია ფილმში მოხუცი ოსტატის პაპა აპარეკასა და მომავალი მეტალურგის- ვეფხია ხალიბაურის სახითაა მოცემული. მოხუცი მთაში რჩება და მასთან ერთად კვდება ფოლადის მიღების საუკუნოვანი ტრადიცია, მაშინ, როდესაც ახალგაზრდა ქალაქში მკვიდრდება, მომავლის პროფესიის - მეტალურგობის დასაუფლებლად.

ინდუსტრიული მომავლის აღმშენებლობისთვის ისტორიული წარსულის გაცოცხლება საბჭოთა იდეოლოგიის აპრობირებული მეთოდი იყო. სწორედ ასე ჩნდება ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში ხალიბების თემა, მთავარი გმირის გვარის სახით. ხალიბები ქართველური წარმოშობის ტომია, რომლებიც მეტალურგის შემქმნელებად მოიაზრებიან. „ისტორიული სინამდვილე საბჭოთა სისტე-

მამ აქცია მითად, რომელმაც თავად ისტორია ჩაანაცვლა“.<sup>3</sup>

აკაკი ბელიაშვილმა გვარი - ხალიბაური გამოიგონა და კომუნისტური იდეოლოგია პერსონაჟში გააცოცხლა. „ამ პროპაგანდისტული ფილმის მიხედვით აშკარაა ნარატივი, რომელიც საქართველოს ისტორიაში ჰპოვებს გამოცახილს, კერძოდ უძველეს ხალიბურ ტომებთან. ფილმში აქცენტი ტრადიციის აღდგენა-დაბრუნებაზე კეთდება, ამჯერად „მოძმე“ რუსი ხალხის მეშვეობით“.<sup>4</sup>

ვეფხია ხალიბაური ურალიდან რუსთავში „მეტალურგიული გიგანტის“ საბეიმო გახსნის ცერემონიაზე ბრუნდება. ვეფხიას ემპირიულ ცოდნას, რომელიც მემკვიდრეობით, პაპა აპარეკასგან ხევსურეთში გადაეცა, ურალელი ოსტატის მეცნიერულად შესწავლილი და დამუშავებული მეტალი უპირისპირდება. მეფოლადეების ვიწრო ნაციონალური და ეთნიკური კონტექსტი გაზიარებული და საჯარო გახდა, წინაპართა ტრადიცია კი - ინდუსტრიალიზებული.

1950-იანი წლების სოცრეალისტურ ყოფაში მშრომელი ადამიანი მსოფლიო ომში მებრძოლ ჯარისკაცს უტოლდებოდა. საომარმა ჰეროიკამ ფრონტის ხაზიდან მარტენის ღუმელებთან გადაინაცვლა. უკვე ქარხანა იქცა ბრძოლის ველად, სადაც მებრძოლი ვაჟკაცები „მტერს“ - ფოლადს ამარცხებენ და იმორჩილებენ. სამუშაო პროცესის აღწერა საბრძოლო ტერმინებით მიმდინარეობდა:

„ფოლადს ადნობენ მარტენებში გმირთა სწორები,/ დულს ღუმელებში მოთუხთუხე ცეცხლის მორევი,/ და მობრიალე ალის როკვას თვალს უსწორებენ,/ მოგებული აქვთ მათთან უკვე ორთაბრძოლები“.<sup>5</sup>

1950-იანი წლების საბჭოთა „ინდუსტრიული რევოლუცია“ მხოლოდ რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მშენებლობით არ შემოფარგლულა. „ეს ფილმი გვიჩვენებს, თუ როგორ ივსება საქართველოს ინდუსტრიული მუშათა არმია მწირი სოფლებიდან მოსული ახალგაზრდებით, თუ რა გავლენას ახდენს ახლო-მახლო სოფლების ყოფა-ცხოვრებაზე საქართველოს ინდუსტრიის ისეთი კერა, როგორც ქუთაისის საავტომობილო ქარხანა“<sup>6</sup> - ასე აფასებდა საბჭოთა პრესა შოთა მანაგაძის „საბუდარელ ჭაბუკს“ (1958)

<sup>3</sup> გვახარია, ანარეკლები, 2020.

<sup>4</sup> ქამუშაძე, ქალაქის, 2017, გვ. 48.

<sup>5</sup> ჟურნალი, ცისკარი, 1982, N12. გვ. 17.

<sup>6</sup> ჭოთა ხელოვნება, 1958. N1, გვ. 17.



---

---

ფილმში ნაჩვენებია, თუ როგორ ტოვებს სახლ-კარს მოუსავლიანი სოფლის მოსახლეობა და ქალაქში სახლდება. იმერეთის მაღალმთიან სოფელ საბუდარადან, ახალგაზრდა გოგिता (იმედა კახიანი) შეყვარებულის - თებროლეს (ბელა მირიანაშვილი) მოსაძებნად ქუთაისში ჩადის და ავტოქარხანაში საქმდება. გოგიტას მამა (გრიგოლ ტყაბლაძის გმირი) ძველი ცხოვრების გამოხატულებაა, შვილი კი - ახლის.

1950-იანი წლების იდეოლოგიას, ძველისა და ახლის, მთისა და ბარის ოპოზიციას რეჟისორი არა მხოლოდ პერსონაჟების (მამა-შვილი) სახით გადმოსცემს, არამედ, ვიზუალურ დონეზეც ცდილობს, ერთმანეთს დაუპირისპიროს იმერეთის მაღალმთიანი სოფლის პასტორალური ყოფა და ახალშექმნილი ქარხნის ინდუსტრიული ხედები.

ინდუსტრიული პეიზაჟები, დროის სულ მცირე მონაკვეთში, ურბანული გარემოთი იცვლება. 1950-იანი წლების მიწურულს, ახალი სივრცე და ახალი „პერსონაჟი“ - ქალაქი ჩნდება. 1920-იანი წლების ბოლოს კულტურფილმებში დამკვიდრებული „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირების რიტორიკა, 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში „ინდუსტრიული რევოლუციითა“, და ახალგაზრდა გმირების მთიდან ბარში მიგრაციით იცვლება. „პოსტ სტალინური“ ლიბერალიზაციის ხანაში ფილმების თემატიკა, გმირები, გარემო სულ სხვაგვარი ხდება. ქართულ კინოში მოდიან 60-იანელები, რომელთა ფილმებშიც ინდუსტრიალიზაციის, კოლმეურნეობების, გმირების გეოგრაფიული და სოციალური მიგრაციის, „ძველის“ და „ახლის“ დაპირისპირებისთვის სივრცე აღარ რჩება.



**ბიბლიოგრაფია:**

1. გვასარია გ., გადაცემა ანარეკლები, რუსთავი - ქალაქი იდენტობის ძიებაში. <https://www.youtube.com/watch?v=LybiALK7WdQ&t=3s> (25.01.2020) (25.08.2023).
2. ჟურნალი საბჭოთა ხელოვნება, N1. 1958.
3. ჟურნალი, ცისკარი, 1982, N12.
4. საქართველოს ეროვნული არქივი, უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფონდი-52, ანაწერი-2, საქმე 1137-1158.
5. ქამუშაძე თ., სადისერტაციო ნაშრომი: ქალაქის სახის ფორმირება და პოსტსაბჭოთა ტრანსფორმაციები (რუსთავის მაგალითზე) 2017.
6. ძანძავა ნ., კულტურფილმი: ჟანრი და იდეოლოგია. <https://mastsavlebeli.ge/?p=2840> (25.08.2023).
7. ჯაფარიძე დ., საბჭოთა ეკონომიკა. ილიაუნის გზამკვლევი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 2018.

Nino Kavtaradze,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Ph.D. Student,  
Supervisor - Professor Lela Ochiauri

**SOVIET ECONOMIC POLICY IN THE DISCOURSE OF CON-  
FRONTATION BETWEEN OLD AND NEW**  
(According to the Georgian Soviet cinema of the 1920s-1950s)

**Abstract**

**Keywords:** Soviet ideology, old and new, collectivization, industrialization

Film production during the „NEP“ period reached colossal scales, this indicator reflected more in the number of films than in their quality. During the new economic policy, the genre arsenal in Soviet cinema expanded, and during the short-lived era of „Nep“, the destructive process of the revolution was temporarily stopped. The policy of „warming/throwing “ and liberalization meant, along with the restoration of the economy, and private property, and attracting foreign subsidies, also the psychological rehabilitation of people suppressed by the propaganda of class struggle and repression.

Immediately after the end of „NEP“, the Bolshevik state adopted the Kulturfilm, a film genre that emerged in Germany in the early decades of the 20th century, to show the contrast between the old life and the new „socialist order“.

In the „Sakhkinmretsvi“ productions of the 1920s-1930s, in the discourse of the confrontation between „old and new“, the confrontation between pre-revolutionary life, time-worn customs, and new Soviet times was mainly seen in the context of mountainous Georgia: in Mikheil Gelovani's debut work „Youth Wins“ (1928), mountainous Adjara is shown. In „Ugubziara“ (David Rondeli, 1930) - Abkhazia, „In the region of avalanches“ (Siko Dolidze, 1931) - Pshavi, „In the Last Crusaders“ (Siko Dolidze, 1934) - Khevsureti. If one part of the authors chose a simple dramaturgical scheme and a framework for building characters, the other group of young directors brought

the ideological line to life on screen with a unique, original, avant-garde film language and documentary aesthetics.

Mikheil Kalatozishvili, who came to the cinema from a left-wing Futurist group (H2SO4), added another scale and form to the opposition of „old“ and „new“ in the prism of his vision (in the lens of the subjective camera). „Jim Shvante“ („Salt to Svaneti“, 1930), at first glance, exactly responded to the order of the post-Soviet ideology of „Nep“, but from today’s perspective, it becomes clear that the director „kept in time“ the existence of the Svan people of the 1920s, authentic architecture, portraits.

In Mikheil Kalatozishvili’s „Jim Shvante“ the discourse of the opposition of „old“ and „new“ was illustrated by the example of Ushguli in Svaneti and is shown through the appearance of tractors in the „optimistic“ finale of the film, in Nutsa Ghoghoberidze’s cultural film „Buba“ this discourse is created with documentary aesthetics, impressive portraits of local women, children, and elders. In the final part of the film a visual metaphor of the „new“ life, ideological propaganda, appears: the railway. This is how the author informs us about the „victory“ of the new Soviet system over the old existence of the population of Racha.

In the second half of the 1940s, in the Georgian cinema of the „period of small films“, the heroes move from the front line directly to the collective farm. Nikoloz Sanishvili’s „Happy Meeting“ is a clear example of this. The director’s next film „Spring in Saken“ (1949) also depicts the life of the rural school, where the young Brigadier Kesou Mirba (Edisher Magalashvili), who has survived the Second World War, goes from the plain to the mountains. He believes that it is possible to get a bountiful harvest on the unexploited land of the highland village and to build a socialist village if he traces the deposit of local natural minerals (phosphorite), i.e. „involves“ nature in the agenda of collective, farming life.

In the Soviet cinema of the 1950s, the trend of subjugating nature, its „taming“, was gradually replaced by the line of industrialization. Working Soviet citizens, as a rule, went from the mountain to the plains in search of fortune, to start a new life. It was with this

propaganda line that Nikoloz Sanishvili's film „They Came Down from the Mountains “ was created in 1954.

The classic scheme of Soviet cinema ideology, the eternal dichotomy between „old“ and „new“, mountain and plain (city), is presented in the film in the form of the characters of the old master, Papa Aparek, and the future metallurgist Vepkhia Khalibauri. The old man stays in the mountains and with him dies the age-old tradition of making steel, while the young man settles in the city to master the profession of the future – metallurgy.

Reviving the metallurgical past of Georgians in the discourse of the establishment of an industrial city is the main line of Nikoloz Sanishvili's film. The Soviet ideology made New Rustavi, built in the steppes in 1947, a symbol of the development of heavy industry and a national and international one. Reviving the historical past for the construction of the industrial future was a proven method of Soviet ideology. This is how the theme of Khalibs enters the film in the form of the surname of the main character – Khalibauri.

In the Soviet industrial narrative of the 1950s, the working man was just as much a hero as the soldier fighting in the Great Patriotic War (Second World War) against fascism. Where brave fighting men defeat and subdue the „enemy“, steel, the description of the process was carried out at the linguistic level in combat terms.

The Soviet „industrial revolution“ of the 1950s was not limited to the construction of the Rustavi metallurgical plant. The Kutaisi car manufacturing plant also became an important geographic and social migration place. Shota Managadze's „Young Man from Sabudara“ describes how the young hero (Imeda Kakhiani) leaves a remote, uncultivated village high up in the mountains of Imereti to work in a factory in the lowlands. In the film, his father is an expression of the old life, and the son is the expression of the new one. The industrial ideology of the 1950s is not only conveyed in the form of characters, but the author also tries to contrast the pastoral existence of the village and the industrial landscapes of the newly created factory on a visual level.

These industrial landscapes were replaced by an urban environment in a short period: at the end of the 1950s, a new space

and a new „character“ - the city - entered Georgian cinema. In the era of „post-Stalin“ liberalization, films' themes, characters, and environments become completely different. In the Georgian cinema of the 1960s, there is no space left for industrialization, collective farms, and the geographical and social migration of heroes, nor for any confrontation between „old“ and „new“.