

SOVIET LEGACY, POST-SOVIET REVISIONISM

Olga Grădinaru

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Being part of a national reconstruction process, Russian post-Soviet films about the Civil War (along with the period of the First World War and Revolution(s)) present a nostalgic picture of the "lost Russia" (poteriannaia Rossia) or "Russia that we've lost" (Rossia kotoruiu my poteriali). Despite the revisionist tone of the recent Russian films, they follow heroic and melodramatic patterns, established mostly by Nikita Mikhalkov's first "melodramatic blockbuster" - Utomlionnye solntsem (Burnt by the Sun, 1994) (Larsen 2000). While Susan Larsen points out the melodramatic components of the Russian movies, the structural patterns are also regarded by Mark Lipovetsky as traits of the category "Post-Sots" (Lipovetsky 2004), with plot reminiscences of Socialist Realism's cultural products. The analysis of recent Russian films on the topic of the Civil War, Revolution and/or First World War also reveals the "imperial and religious turn" (Berezhnaya 2013), which marks a shift from the Soviet focus on the Bolshevik Revolution and the subsequent construction of the new world to the depiction of a lost world defined by imperial and religious values reduced to faith, honour and dignity. The article aims at establishing the main traits and motives of the recent Russian films and TV series about the First World War, the Civil War and Revolution(s) in that anomic period (1914-1922).

Keywords: Soviet legacy, post-Soviet revisionism, Russian Civil War and Revolution, melodramatic blockbusters, honour and dignity

Procesul național de reconstrucție a Rusiei este unul complicat și intens dezbătut¹, fiind caracterizat de tendințe antagonice. Revizitarea unui subiect sensibil de către cinematografia postsovietică – Revoluția și Războiul Civil Rus – nu e lipsită de dileme analitice. Pe de o parte, revizionismul unui subiect care a reprezentat fundamentul unui cult – al Războiului Civil² - pare a fi o capcană, căci inversează distribuția rolurilor pozitive și negative. Personajul pozitiv prin excelență al filmelor sovietice din perioada stalinistă era comisarul bolșevic, cu misiunea de a converti soldatul/marinarul indisciplinat și stihinic la cauza sovietelor, în timp ce alb-gardiștilor le era rezervat puțin spațiu diegetic, fiind cel mai adesea caricaturizați și reduși la iubirea pentru lux, opulență și exploatare de clasă³. Pe de altă parte, filmele postsovietice pe aceeași temă zăbovesc asupra nobleței ofițerilor din Armata Albă și evidențiază schematic dezlănțuirea anomică a păturii de jos a societății, în exuberanța de a se fi eliberat de figurile de autoritate. Din această perspectivă, atât filmele sovietice, cât și cele postsovietice suferă de exces de zel. Și aceasta cu atât mai mult cu cât utilizează scheme melodramatice de configurare și ordonare a conținutului.

În acest sens, Susan Larsen distinge rolul special jucat de filmul lui Nikita Mihalkov *Utomlionnye solntsem* (1994) în stabilirea unui tipar melodramatic pentru construcția filmelor ulterioare postsovietice⁴. Componentele melodramatice pot fi reduse la codul onoarei militare,

¹ Vezi în acest sens discuția despre tranziția Rusiei de la imperiu la stat-națiune, ținând cont de specificul structurii imperiale de-a lungul timpului în Nancy Condee, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 5-17.

² Elizabeth Jones Hemenway, "Telling Stories: Russian Political Culture and Tales of Revolution, 1917-1921", Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1999.

³ Olga Grădinaru, "The Civil War and Revolution in Stalinist Films. Cult Films, Evasiveness and Clichés" in *Ekphrasis* 2, 2017, pp. 120-130.

⁴ Susan Larsen, "National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbusters: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov" in *Slavic Review* vol. 62, no 3, Fall 2003, pp. 491-511.

păstrat cu sfințenie de ofițerii alb-gardiști, eroii principali ai filmelor recente rusești. Amintim în mod special pe generalul Aleksandr Kolceak din filmul *Amiralul* (*Admiral*, 2008), regizat de Andrei Kravciuk și pe ofițerul Andrei Dolmatov din filmul *Eroul/ Moștenirea iubirii* (*Geroi*, 2016), în regia lui Iuri Vasiliev. Deși numărul filmelor și serialelor TV care abordează subiectul amintit nu este de neglijat, ne vom ocupa în speță de cele care împărtășesc trăsături comune de reprezentare. Merită amintite totuși categoriile de filme și miniseriale TV care au drept inspirație aceleași evenimente tulburi ale anilor 1914-1922, începând cu izbucnirea Primului Război Mondial până la finalizarea Războiului Civil Rus. Atât *Amiralul*, cât și *Batalionul* (*Batalion*, 2016) sunt filme și miniseriale TV focalizate asupra perioadei amintite, cu specificarea că *Batalionul* își restrânge viziunea asupra primului batalion feminin din istoria Armatei Ruse, cel condus de Maria Bocikariova în perioada Marelui Război, în speță în intervalul în care Rusia era condusă de guvernul provizoriu al lui Aleksandr Kerenski.

Un loc deosebit îl ocupă filmele despre familia imperială; a se vedea, în acest sens, *Romanovii – o familie imperială* (*Romanovy: ventsenosnaia semia*, 2000), filmele despre Rasputin și balerina Kseșinskaia fiind conexe temeii familiei imperiale ruse. O categorie aparte este cea a serialelor TV de tip detectivistic care surprind atmosfera epocii amintite: *Contribuția* (*Kontributsia*, 2015), *Casa rosa* (*Kazarozza*, 2006), *Căderea Imperiului* (*Gibel Imperii*, 2005). Ecranizările – *Doctorul Jivago* (*Doktor Zhivago*, 2005-2006), *Calvarul* (*Khozhdenie po mukam*, 2017) – sunt alte contribuții în formatul generos al miniserialului TV, dar atragem atenția și asupra miniseriei *A fost odată o babă* (*Zhila-była baba*, 2011) cu accentul asupra destinului unei femei simple într-o perioadă tumultuoasă a Rusiei de la imperiu la țară a sovietelor. Menționăm și miniseriale televizate centrate asupra personalităților marcante din perioada Războiului Civil – Troțki (2017), Kotovski (2010).

Majoritatea regizorilor ruși care abordează subiectul Revoluției și Războiului Civil în perioada postsovietică mizează pe declanșarea unui resort nostalgic – „Rusia pe care am pierdut-o” (*Rossia kotoruiu my poteriali*), majoritatea folosind ceea ce Svetlana Boym numea „nostalgie restauratoare”, deși în unele cazuri putem discuta despre o suprapunere a nostalgiei restauratoare, care evocă trecutul și viitorul național cu cea reflexivă, focalizată asupra memoriei culturale⁵. Aparent în contradicție cu discursul oficial al autorităților de la Kremlin, în dorința realizării unei continuități dintre moștenirea sovietică și destinul noii Rusii, filmele recente rusești pe tema menționată trasează punți spre epoca Rusiei imperiale în încercarea de legitimare a moștenirii nobile din acele vremi. Totuși, această încercare nu este lipsită de umbra sovietică, dat fiind faptul că uzitează de tipare de reprezentare vizuală specifice realismului socialist. Așa cum reliefează în studiul său Mark Lipovetsky⁶, mitologiile și tiparele structurale ale realismului socialist sunt folosite în chip postmodern.⁷ Ba mai mult, Lipovetsky denumesc categoria acestor filme *Post-Sots*, caracterizate de opoziția binară a intrigii, un cadru de război sau asemănător războiului, arhetipuri eroice recognoscibile, referințe la produse culturale ale realismului socialist, poziția marginală a femeii și trimiteri la convențiile genurilor din cultura de masă vestică⁸.

Producțiile cinematografice recente rusești pe tema menționată poartă amprenta a ceea ce L. Berezhnaya numește „turnura imperială și religioasă”⁹, referindu-se la regăsirea coordonatelor pentru redefinirea identității naționale. În acest sens, asistăm la scene în care eroii pozitivi se roagă sau cer drept ultimă dorință înainte de moartea nedreaptă să își spună rugăciunea (vezi în *Amiralul* și *Eroul*), în antiteză cu bolșevicii necredincioși (*bezbozhniki*) și batjocoritori.

⁵Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2011, p. 50.

⁶Mark Lipovetsky, “Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in Popular Culture of the Recent Period” in *The Slavic and East European Journal*, vol. 48, no. 3, Autumn 2004, pp. 356-377.

⁷*Ibidem*, pag. 358.

⁸*Ibidem*, pp. 361-361.

⁹Lilya Berezhnaya, C. Schmitt, *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2013.

Întorcerea spre valorile Rusiei Imperiale, rezumate în noblețe, onoare și ortodoxism (cu variațiunile credincioșie, religiozitate) sunt o încercare de imprimare a acestora în mentalul postsovietic rusesc, fiind și ecoul trăsăturilor definitorii expuse de N. Berdiaev în *Ideea Rusă* – neprihănire, patriotism, *narodnost* și *sobornost*¹⁰. În timp ce narodnicismul își are corespondența în abilitatea eroilor de a insufla poporului motivația necesară pentru a recâștiga Rusia ordinii și valorilor, cunoscută de ei¹¹, elemente ale sobornicității sunt exprimate și în scena de jurământ solemn a generalului Kolceak din filmul *Amiralul*, scenă ce poate fi văzută ca o legitimare performativă, cu trimiteri la legătura inerentă dintre statul rus și biserică (conducătorul acestei bucăți de Rusie fidelă valorilor imperiale este binecuvântat în fața poporului de către preot). Ba mai mult, în filmul regizat de N. Mihalkov, *Insolația (Solnechnyi udar, 2014)*, pierderea neprihănirii (a inocenței copilăriei) și a credinței prin înrădăcinarea ideii darwiniene este prezentată drept rădăcina bolșevismului și drept cauza atrocităților comise în Războiul Civil.

Ceea ce uimește în filmele recente rusești despre perioada Războiului Civil este idealizarea mișcării albe¹², care presupune și idealizarea perioadei țariste. Rezultatul este imaginea unui pământ al gloriei militare, ordinii, armoniei și abundenței, din care au fost extirpați nemilos și sistematic eroii veridici, cu tot cu a lor credință neclintită în divinitate. În chip simbolic, trupul neînsuflețit și gol al lui Kolceak este aruncat într-o copcă în forma unei cruci, ofițerul Dolmatov moare pe câmpul înghețat al stepei alături de preotul armatei, ciuruit fără milă de către soldații roșii. Interioarele din casele nobilimii, atmosfera de la balurile din acea perioadă și idealizarea poveștilor de dragoste converg spre configurarea așa-numitei „epoci de aur din istoria Rusiei” înșpre a înlocui mitul lumii noi din perioada sovietică. „Omul nou” din filmele sovietice, priment de conștientizarea rolului său în societate¹³ este înlocuit de ofițerul onorabil, apărătorul valorilor Rusiei Imperiale. Mitul paradisului pierdut din cauza puterii (oculte) bolșevice este una din formele de exprimare a tânjirii după imperiu¹⁴ sau după „urma imperială”¹⁵. Turnura religioasă și cea imperială din filmul recent rus sunt reprezentate cel mai bine de către Nikita Mihalkov, cel care a stabilit direcția reconstrucției imperiale în *Bărbierul din Siberia (Sibirskii tsiriułnik, 1998)* și și-a sprijinit munca cinematografică cu un text intitulat „Dreptate și adevăr. Manifestul conservatorismului luminat” în 2010.

În timp ce eroul filmelor sovietice, în speță a celor staliniste, parcurgea etapele unei inițieri de la spontaneitate (*stikhinost*) la conștientizare (*soznatel'nost*) a rostului și rolului în comunitate¹⁶, eroul filmelor postsovietice este supus și el unor probe în căutarea unei superiorități morale. Acesta este parcursul personajului Andrei din filmul *Eroul*, moștenitor al ofițerului Andrei Dolmatov; povestea contemporanului Andrei servește drept cadru și pretext pentru evocarea strămoșului nobil și curajos de la începutul secolului trecut, stabilind un standard moral și un exemplu pentru noua generație, supusă tentației de a face compromisuri.

Dacă filmele istorice staliniste au tendința de a face aluzii la realitățile epocii sovietice, regizorii ruși apelează la o tactică similară, numită „prezentarea trecutului drept prezent” (*packaging the past for the present*) dată fiind pretinderea de a prezenta caracterul rus

¹⁰Vezi și Olga Grădinaru, “The Russian Idea – Twisted Mirror for Russian and Western Relationship” în *Promemoria* journal. Revista Institutului de Istorie Socială. Centrul Editorial “Integritas”. Chișinău, 2011, pp. 257-265.

¹¹Eroii principali din serialul televizat *Căderea Imperiului* repetă obsesiv ideea că Rusia este pierdută și trebuie salvată. De aceeași motivație sunt animate majoritatea personajelor din filmele menționate în ciuda rănilor sau experiențelor traumatizante din perioada războiului.

¹²A. Soyustov, “Koe shto ob Admirale”/ “Câte ceva despre *Amiralul*” în *Aktual'naya istoria*, <http://actualhistory.ru/50> (Accesed on July 20, 2018).

¹³Vezi conceptul de “collective self” dezvoltat de D. L. Hoffmann cu referire la perioada stalinistă și valorile impuse „de sus” în D. L. Hoffmann, *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.

¹⁴Lilya Berezhnaya, op. cit., pag. 103.

¹⁵Nancy Condee, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009.

¹⁶

(*Russianness*)¹⁷. Astfel, scena jurământului lui Kolceak din *Amiralul* poate fi văzută în cheie dublă – variantă a scenelor de jurământ de la mormintele mentorilor bolșevici din filmele staliniste (ecou al scenei jurământului lui Stalin la înmormântarea lui Lenin)¹⁸ și legitimare cu trimitere la evoluția lui V. Putin drept conducătorul necesar în Rusia unor vremuri tulburi, sub puterea corupției, mafiei și oligarhiei.

Alegerea contextului de război de către regizorii ruși nu este, așa cum am arătat, întâmplător, căci este propice pentru a contura taberele adverse, pentru a îngroșa diferențele și a sublinia trăsăturile eroului în împrejurări ostile. Pe de altă parte, numărul impresionant de filme recente rusești pe tema altor războaie – al Doilea Război Mondial, războiul din Cecenia, Afganistan - indică alte fațete ale societății postsovietice. Explicația de suprafață pentru acest fenomen poate fi considerată continuitatea moștenirii militare a Rusiei de-a lungul timpului; de aici și necesitatea de a susține discursul, conform căruia Rusia este o mare putere militară. Acest discurs face trimitere la mitul și substratul eroic rus al luptei poporului împotriva oricărui dușman. Totuși, această „stranie pasiune a culturii postcomuniste pentru uniforma militară” poate, în viziunea lui M. Lipovetsky, fi explicată astfel: uniforma militară este semnul unei dislocări de la nivelul identității personale la cel al identității colective, operând înlocuirea „eu-lui” cu „noi”¹⁹, cu apartenența la colectivitate, popor, țară. În subsidiar, această „pasiune pentru uniforma militară” ar putea face trimitere și la nevoia subconștientă de ordine, de autoritate supremă, reprezentată arhetipal de „tătuca-țarul” (*batiushka-tsar*) sau de conducătorul cu mână de fier din perioada (post)sovietică. Majoritatea filmelor mizează pe opoziția dintre Rusia ordinii din perioada țaristă și cea anarhică, scăpată de sub control, în perioada revoluționară și a Războiului Civil. Scena de incipit a filmului *Batalionul* ne introduce în atmosfera haotică a Petrogradului prin ochii unui corespondent special venit de pe front și uimit de cele descoperite după absența marcată de Revoluția din februarie 1917.

În cazul filmelor *Amiralul* și *Eroul*, Primul Război Mondial reprezintă școala necesară pentru protagoniști – Kolceak și Dolmatov – în a face față unui alt război, cu provocări pe măsură, Războiul Civil sau „fratricid” (*bratoubiistvennaia voina*). Dacă vestea începerii Marelui Război este primită cu entuziasm de personaje, alunecarea spre Revoluția bolșevică și celălalt război sunt prezentate drept motive de descumpănire, apoi determinare de a rămâne pe poziția de onoare cu orice preț, până la capăt, fideli jurământului depus față de țară și patrie²⁰. Cu toate că atmosfera gravă a acelor momente este bine pusă în scenă, atât jocul actorilor principali (Konstantin Habenski și Dima Bilan), cât și resorturile melodramatice ale intrigii i-au determinat pe critici să emită acuza „disney-zării” filmului rus (*disneizatsia*)²¹, *Amiralul* fiind considerat pionierul acestui fenomen.

Problematica celor două filme amintite gravitează în jurul valorilor Rusiei Imperiale – „credință, onoare, patrie”, în cuvintele ofițerului Dolmatov – prezentate în opoziție cu anomia generată de căderea Imperiului Rus, odată cu abdicarea țarului. Dacă Revoluția din februarie este prezentată ca fiind sub controlul unui grup de nobili de stânga, susținuți de întreprinzători gata să se căpătuiască de pe urma haosului provocat, Revoluția din octombrie este o „scăpare de sub control” (citată din *Eroul*), o greșală regretabilă, fără a fi ținut seama de stihinicia poporului rus,

¹⁷ Stephen M. Norris, “Packaging the Past: Cinema and Nationhood in the Putin Era” în *KinoKultura*<http://www.kinokultura.com/2008/21-norris.shtml> (Accesat în 21 iulie 2018).

¹⁸ Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Third edition. Bloomington: Indiana University Press, 2000, pp. 86-87.

¹⁹ Mark Lipovetsky, op. cit., pag. 362.

²⁰ Multe personaje fac trimitere la acest jurământ în diverse forme, având percepția unei trădări față de cele două forme de autoritate și față de sine. Ba mai mult, se consideră trădați de țară, de miniștri, de poporul scăpătat, de toți care, într-un fel sau altu, contribuie la starea anomică a țării.

²¹ D. Gorelov, “*Geroi – film pro grazhdanskuiu voinu s Dimoi Bilanom*”/ “*Eroul – film despre Războiul Civil cu Dima Bilan*” <https://www.gq.ru/lifestyle/geroj-film-pro-grazhdanskuyu-voynu-s-dimoj-bilanom> (Accesat în 26 iulie 2018).

de incapacitatea acestuia de a pricepe și gestiona libertatea sau eliberarea de sub autoritatea fermă.

Povestea de iubire din cele două filme este o componentă melodramatică, fără ca personajele feminine – Anna, Vera și Irina – să aibă alt rol decât cel de ecou nostalgic al evenimentelor dramatice. Privirea de pe chipul acestora și deplângerea trecutului imperial prin formula „familia mea, casa mea și Rusia mea” sunt grăitoare în acest sens. Scrisorile dintre Aleksandr Kolceak și Anna Timiriova surprind aspecte ale realității din acea perioadă; Kolceak îi scrie iubitei: „Spre nenorocirea, noastră, Anna Vasilievna, Revoluția ne-a umbrat viitorul. Se apropie bezna”. Vocea extradiegetică a amiralului este suprapusă pe imaginea ofițerilor conduși la moarte de către bolșevici, fără nicio explicație, fără a fi fost judecați sau condamnați. Revoluția pe vasul lui Kolceak înseamnă luarea puterii de către marinarii cei mai delăsători, care cer, conform circularei, dezarmarea ofițerilor; în chip sugestiv, Kolceak preferă să-și arunce sabia în mare, simbolul autorității și prestigiului, deși îndeamnă ofițerii să se supună noii ordini. Chemat de Kerensky la Petrograd, Kolceak refuză colaborarea cu acesta fără instituirea autorității necesare în flotă; succesiunea de scene abundă de secvențe simbolice: de la debandada provocată de marinari la lozincele țariste de ieri, călcate în picioare în fața castelului Mihailovski. Asemeni lui Kolceak, ofițerul Dolmatov din filmul *Eroul* refuză fuga din țară, chiar dacă refuză și șansa de a fi alături de iubita sa. Această căutare a clarității morale structurează intriga celor două filme, fiind o trăsătură definitorie a melodramei²².

Un alt motiv melodramatic din filmele postsovietice rusești este absența sau lipsa tatălui din viața fiului, sub diverse forme²³. În filmul lui Kravciuk, amiralul este ținut departe de fiul său de îndatoririle de serviciu, de viața socială solicitantă și apoi de cauza pe care și-o asumă în calitate de conducător al mișcării albe, în timp ce ofițerul Dolmatov se reîntoarce pe front și o părăsește pe Maria, tânăra care i-a salvat viața, fără a fi conștient de noaptea de iubire dintre ei și sarcina acesteia. Acest motiv face trimitere la lipsa autorității, a țarului ca figură arhetipală paternă și la consecințele acestei lipse – căutarea identității (personale, în cazul descendentului lui Dolmatov din cadrul diegetic al filmului lui Vasiliev, și naționale, în cazul Rusiei postsovietice).

O altă componentă melodramatică este scena de întâlnire și/sau despărțire de la gara de tren, care are rol simbolic, începând cu *Bărbierul din Siberia*, regizat de Mihalkov și terminând cu *Eroul* lui Vasiliev. În tumultul gării de tren se întâlnesc Aleksandr Kolceak și Anna Timiriova; tot acolo se întâlnesc pentru a se despărți Andrei Dolmatov și Vera Cernâșova. Obiectele pierdute, moștenite sau regăsite sunt semne melodramatice a (dis)continuității, reminiscențe ale poziției sociale nobile de altădată, generatoare de sentimente nostalgice. Tema obiectelor (pierdute și regăsite) este corelată (mai cu seamă în filmul *Eroul*) cu ideea proprietarului de drept, cu exilul și uzurparea. Restaurarea obiectelor moștenite (a mașinii în filmul lui Vasiliev) semnifică o formă de inversare a răului provocat familiei Cernâșov în perioada Războiului Civil; este sugestiv și faptul că restaurarea obiectului are loc odată cu restaurarea poveștii de iubire întrerupte dintre ofițerul Dolmatov și Vera Cernâșova, reluată și împlinită de către descendenții nobilei ofițer și a familiei Cernâșov.

După cum reliefează scurta incursiune în filmul recent rus pe tema Revoluției și Războiului Civil, specificul cinematografului recente ruse rezidă în împletirea trăsăturilor hollywoodiene și a celor specifice realismului socialist, în încercarea de a echilibra influențele vestice, moștenirea sovietică și cea culturală rusă. Regizorii mizează pe aspecte melodramatice puse în scenă cu ajutorul unor tipare și mecanisme structurale ale realismului socialist. *Amiralul* și *Eroul*, filmele la care am făcut adesea referință, sunt simptomatice pentru sentimentul nostalgic stârnit pentru „Rusia pierdută” și pentru clișeele din punerea în scenă a perioadei țariste

²²Susan Larsen, “National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbusters: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov” în *Slavic Review* vol. 62, no 3, Fall 2003, pag. 493.

²³Vezi și motivele cinematografice similare analizate de Helena Goscilo, Yana Hashamova, *Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

(balurile, duelul, adulterul, căsătoriile inegale, onoarea și demnitatea ofițerilor etc.). Perioada tumultuoasă a revoluțiilor ruse și a Războiului Civil este pretextul pentru reliefarea unui nou tip de erou, în continuarea eroului pozitiv al realismului socialist – un erou cu valorile onoare, demnitate și patrie mai presus de orice. Pe de altă parte, evenimentele reprezentate în filme sunt și pretext pentru a prezenta trecutul drept prezent, în viziunea propusă de Stephen M. Norris, în dorința unei legitimări indirecte a epocii putiniene.

Idealizarea excesivă a mișcării alb-gardiste și a perioadei țariste nu lasă loc prezentării poporului decât cu câteva excepții (*A fost odată o babă* și câteva scene din *Eroul*). De cele mai multe ori poporul este creionat ca luând parte în mod stihinic la distrugerea proprietăților și la omorurile spontane a celor considerați opresori, „dușmani ai poporului” (vezi scene din *Amiralul*, *Eroul*, *Romanovii...*, *Doctorul Jivago* ș.a.). Focalizarea cinematografică asupra unei păături sociale pierdute după perioada Războiului Civil Rus poate fi explicată prin tentativa compensatorie nostalgică, dar și prin opoziția față de realitatea socială postcomunistă – apariția „noilor ruși”, comercianții înavuțiți rapid fără valori și scrupule.

Cele mai multe filme recente rusești care abordează perioada 1914-1922 sunt declarații anti-bolșevice și încercări de a crea punți ideologice între Rusia din epoca putiniană și Rusia Imperială. Totuși, această legătură pare a fi imposibil de transmis fără apelul la structuri mitologice și structurale sovietice, chiar dacă filmele rezultate sunt supuse fenomenului de „blockbuster-izare” (*blokbasterizatsia/ blockbusterization*)²⁴.

BIBLIOGRAPHY

a. Books:

- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2011.
- Berezhnaya, Lilya and C. Schmitt, *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2013.
- Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Third edition. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Condee, Nancy, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009.
- Dobrenko, Evgeny, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Trans. by Sarah Young. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Gheorghiu-Cernat, Manuela, *Filmul și armele. Tema păcii și a războiului în filmul european*. București: Editura Meridiane, 1983.
- Goscilo, Helena, Yana Hashamova, *Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Grădinaru, Olga, *Războiul sovietic între idealizare și demitizare*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2018.
- Jones Hemenway, Elizabeth. “Telling Stories: Russian Political Culture and Tales of Revolution, 1917-1921”, Ph.D. diss.. University of North Carolina at Chapel Hill, 1999.
- Hoffmann, D. L., *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.
- Norris, Stephen M., *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- Propp, Vladimir, *Morfologia volshebnoi skazki [Morphology of the Fairy Tale]*, Nauchnaia redaktsia, tekstologicheskii kommentarii I. V. Peshkova, Moskva, Labirint, 2001.
- Seniavskaia, Elena, *Psikhologija voyny v XX veke: istoricheskij opyt Rossii*. Moskva: Rosspen, 1999.
- Sorlin, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

²⁴Stephen M. Norris, *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.

Youngblood, Denise, *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence, KS: University Press of Kansas, 2007.

b. Papers in periodical journals:

D. Gorelov, “*Geroi – fil`m pro grazhdanskuiu voynu s Dimoi Bilanom*”/ “*Eroul – film despre Războiul Civil cu Dima Bilan*” <https://www.gq.ru/lifestyle/geroj-film-pro-grazhdanskuyu-voynu-s-dimoi-bilanom> (Accesat în 26 iulie 2018).

Olga Grădinaru, “The Civil War and Revolution in Stalinist Films. Cult Films, Evasiveness and Clichés” în *Ekphrasis* 2, pp. 120-130, 2017.

Olga Grădinaru, “The Soviet Hero-Making Process. Aspects of the Soviet Heroism” în *Brukenthalia. Supplement of Brukenthal. Acta Musei*, Sibiu, Editura Muzeului Național Brukenthal, pp. 121-130, 2013.

Olga Grădinaru, “The Russian Idea – Twisted Mirror for Russian and Western Relationship” în *Promemoria* journal. Revista Institutului de Istorie Socială. Centrul Editorial “Integritas”. Chișinău, 2011, pp. 257-265.

Susan Larsen, “Melodramatic Masculinity, National Identity, and the Stalinist Past in Post-Soviet Cinema” în *Russian Culture of the 1990s*, ed. Helena Goscilo, special issue of *Studies in the 20th Century Literature* vol. 24, no 1, Winter 2000, pp. 85-120.

Susan Larsen, “National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbusters: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov” în *Slavic Review* vol. 62, no 3, Fall 2003, pp. 491-511.

Mark Lipovetsky, “Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in Popular Culture of the Recent Period” în *The Slavic and East European Journal*, vol. 48, no. 3, Autumn 2004, pp. 356-377.

Yu. Nersesov, “*Admiral myl`nogo moria*”/ “*The Admiral of soap opera sea*” în *Spetsnaz Rossii* no. 10, October 2008 <http://www.specnaz.ru/article/?1353> (Accesat în 20 iulie 2018).

Stephen M. Norris, “Guiding Stars: The Comet-Like Rise of the War Film in Putin's Russia: Recent World War II Films and Historical Memories.” *Studies in Russian and Soviet Cinema* 1.2, 2007: 163-189.

Stephen M. Norris, “Packaging the Past: Cinema and Nationhood in the Putin Era” în *KinoKultura* <http://www.kinokultura.com/2008/21-norris.shtml> (Accesat în 21 iulie 2018).

A. Soyustov, “*Koe shto ob Admirale*”/ “*Câte ceva despre Amiralul*” in *Aktual`naya istoria*, <http://actualhistory.ru/50> (Accesat în 20 iulie 2018).