

SOVIET IDENTITY IN STALINIST FILMS

Olga Grădinaru

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

Abstract: The main concern of this paper is to point out the mechanisms in constructing the Soviet identity in Stalinist films about the Civil War and Revolution. The Soviet myths and symbols are analyzed (great family and variations of "father" and "son" relationship, graveside oaths, picking up the banner, (female) martyr etc.), as well as means of constructing the positive hero (from a rebellious state and spontaneity to consciousness of his role in serving the party/ people or the newly established Soviet Union). While great cinematographic masterpieces serve only as a starting point – "October" (1927) directed by S. Eisenstein or "The End of St. Petersburg" (1927) directed by V. Pudovkin – other films reiterate similar patterns – "Chapaev" (1934), "Baltic Deputy" (1936) and "Kotovskiy" (1942), "Sailors" (1937), "We from Kronstadt" (1936), and "The Great Dawn" (1938). The First World War is also present in the mentioned films in the background, usually depicted as opposed to the so-called noble nature of the Civil War and representing the interests of the upper classes. Another concern of the paper is to reveal ways of expressing the legitimacy of the Stalinist regime by highlighting Stalin's role in the Civil War and Revolution. These aspects were modified after the de-Stalinization campaign, in an attempt to support the validity of the Soviet identity.

Keywords: Soviet identity, Stalinist films, Revolution and Civil War, Soviet myths and symbols, positive hero

Pornind de la faptul că cinematografia stalinistă, cea mai dezvoltată practică a culturii sovietice, joacă rolul unei instituții în producerea istoriei, propunem analiza unor filme ce abordează tema Marelui Război și a Revoluției Ruse. Fie că luăm în considerare filmele cult ale cinematografului sovietic pe tema amintită – *Sfârșitul Sankt Petersburgului* (1927), în regia lui Vsevolod Pudovkin, *Ceapaev* (1934), ecranizarea romanului scris de Dmitri Furmanov, în regia fraților Vasilievî – fie cele mai puțin cunoscute publicului românesc din aceeași epocă – *Deputatul Balticii* (1936), *Marinarii din Baltica* (1937), *Zorile mărețe* (1938), *Kotovskiy* (1942) – reliefăm câteva tipare de raportare la timp, trecut și memorie, puse în scenă întru educarea cetățeanului sovietic.

Sfârșitul Sankt-Peterburgului (*Konets Sankt-Peterburga* 1927), în regia lui V. Pudovkin, este parte din așa-numita "trilogie revoluționară" (alături de ecranizarea romanului *Mama* de M. Gorki, 1926 și *Furtună peste Asia* sau *Urmașul lui Ginghiz Han*, 1928). Filmul oferă o perspectivă asupra perioadei 1913-1917, în speță asupra luptei oamenilor simpli pentru drepturile sale. Personalitățile marcante ale Revoluției Ruse nu reprezintă interesul regizorului, acesta fiind preocupat de soarta țăranilor și muncitorilor săraci, mereu la limita subzistenței, prezentați drept pionieri neputincioși în mașinăria capitalistă și a puterii țariste, inclusiv a celei provizorii burgheze. Comisionat pentru a comemora zece ani de la Revoluția din Octombrie, *Sfârșitul Sankt-Peterburgului* i-a asigurat un loc de frunte regizorului Pudovkin în elita cinematografică sovietică.

Un exemplu grăitor de film ideologic, dar și operă de artă, filmul lui Pudovkin stabilește câteva puncte de reper pentru canonul reprezentării belice în contextul cultural sovietic. Fie că discutăm

despre incipitul filmului cu cadre largi ale întinderilor de câmpii rusești și rotații ale camerei de filmat cu rol descriptiv și antitetic față de scenele de război de mai târziu (preluate și în filmele pe tema celui de-al Doilea Război Mondial – vezi, în acest sens, *Tânăra gardă* în regia lui S. Gherasimov), fie că luăm în considerare câteva motive fundamentale literare și filmice ale perioadei – motivul iluminării personajului, a unei nașteri din nou spiritual-ideologice și apartenența la noua familie comunitară – reliefăm influența acestora asupra modalității de reprezentare filmică a Primului Război Mondial și a Revoluției.

Istoria epică a Rusiei revoluționare e privită din perspectiva istoriei unui tânăr simplu, mânat de nevoi și sărăcie spre Sankt-Peterburg, unde se face vinovat fără voie de trădarea unui conducător al mișcării revoluționare și, în încercarea de a îndrepta situația, este arestat, apoi trimis pe front. Spre deosebire de *Octombrie* (*Oktiabr`*, 1927) în regia lui Serghei Eisenstein, construit pe tema maselor, Pudovkin mizează pe coordonata individual-psihologică¹, fiind considerată o "epopee lirică" față de "eposul filosofic" al lui Alexandr Dovjenko (vezi filmul *Arsenal*, 1929) sau cel "publicistic" al lui Eisenstein². Împletirea destinului individual și a celui colectiv este o modalitate folosită mai târziu și de alți regizori sovietici în reprezentarea realității belice și/sau revoluționare. Acest erou fără nume, sau, așa cum va fi adesea vehiculat în retorica sovietică de partid, "unul dintre milioane" de destine asemănătoare, este purtătorul legăturii noi dintre erou și epocă. În termenii uzitați în epocă: "eroul filmului revoluționar, reprezentantul maselor muncitorești, nu este mișcat de trăsături întâmplătoare și individuale de caracter, ci de logica istoriei înseși, de legitimitatea luptei de clasă"³. Pe de altă parte, leitmotivul filmului – *penzenskie, novgorodskie, tverskie (oamenii din Penza, Novgorod, Tversk)* – contribuie la cristalizarea ideii că destinul individual al tânărului muncitor și luptător este tipic, reprezentativ pentru întregul șuvoi de oameni din popor, cu destine asemănătoare, uniți apoi de idealurile și nou-instituita identitate sovietică. În acest sens, statuia lui Petru, fondatorul orașului și reprezentantul, prin extensie, oprimirii maselor, joacă un rol de leitmotiv vizual contrastant, regizorul mizând pe mesajul, exprimat de A. S. Pușkin în poema *Călărețul de aramă* (*Mednyi vsadnik*, 1833).

Filmul *Octombrie* (*Oktiabr`*, 1927), în regia lui S. Eisenstein stabilește o tradiție în a turna filme pentru a sărbători 10, 20, 30 de ani de la Revoluția din octombrie. Pe de altă parte, filmul imprimă un canon în reprezentarea belică și revoluționară: Guvernul Provizoriu este prezentat ca abuziv și continuator al politicii țariste nepăsătoare față de popor, iar Primul Război Mondial este o extensie a acestei politici de oprimare, Zilele de Iulie fiind dovada grăitoare. Deși producțiile cinematografice de mai târziu nu vor fi interesate de cultivarea unor metafore, de explorarea unor tehnici și unghiuri cinematografice cu rol simbolic, opoziția dintre liderii bolșevici (Lenin, apoi Stalin tot mai pregnant) și Guvernul Provizoriu, pe de o parte, conducătorii altor partide, pe de alta, va fi intens vehiculată, redusă la schematizare chiar. Rolul salvator al Revoluției, reprezentarea romantico-eroică a unor bătălii din Războiul Civil umbresc reprezentarea Primului Război Mondial în filmografia sovietică, acesta fiind redus la instrument de îmbogățire pentru pătura de sus a societății (în special pentru Guvernul Provizoriu, aflat sub oblăduirea Aliaților) și mijloc de suprimare al voinței poporului.

Filmul lui Eisenstein este un exemplu sugestiv de remodelare a memoriei războiului, furnizând o mitologie a evenimentelor și contribuind la formarea unui cult al Războiului Civil cu propriul sistem de semne, coduri și ritualuri, ce își aduceau aportul la principalul scop al artei sovietice – cel de educare a cetățenilor prin sedimentarea unor moravuri socialiste.

¹ N. Iezuitov, *Pudovkin. Puti tvorchestva* [*Pudovkin. Trasee ale creației*]. Iskusstvo, Moskva, 1937, pag. 95.

² Ibidem, pag. 96.

³ N. Zorkaia, "V. I. Pudovkin" în *Istoria sovetского кино. 1917-1967* [*Istoria cinematograției sovietice. 1917-1967*]. Iskusstvo, Moskva, 1969, vol. 1.

Ecranizarea romanului scris de Dmitri Furmanov *Ceapaev* (1934), în regia fraților Vasiliev⁴, reprezintă un model de artă filmică specifică realismului socialist⁵ chiar în anul proclamării acestei metode drept singura dezirabilă pentru educarea cetățenilor-model ai Țării Sovietelor. Creionând contextul aceluia deceniu, menționăm că centralizarea industriei sovietice de film în 1930 în *Soiuzkino*⁶, după centralizările succesive din 1924-1925 *Goskino* și 1925-1930 *Sovkino*, este urmată de o perioadă incertă pentru cinești datorită constituirii unor unități administrativ-birocratice responsabile cu cenzura și recenzarea producțiilor cinematografice, pasibile de verdictul „*respingere ideologică*” (*ideologicheskii brak*)⁷. Astfel, centralizarea puterii, proclamarea realismului socialist drept singurul stil acceptat au contribuit la simplitatea și transparența limbajului filmic, ceea ce, în combinație cu mai mulți factori, conferă cinematografului sovietic a anilor '30 epitetul de „*fabrică a iluziilor*”⁸ mai degrabă decât reflectare a realității istorico-sociale.

Ecranizarea realizată de frații Vasiliev reprezintă un semnal pentru instituirea unei mașinării mitice sovietice, prin care eroii recunoscuți de mentalul colectiv sunt canonizați prin ficționalizare, literaturizare istoricizată și reprezentare filmică în vederea unui impact cât mai eficient asupra maselor⁹. Această generare de eroi contribuie la sedimentarea identității sovietice în mentalul colectiv al popoarelor din cadrul Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste.

Semnificativ ar fi de adăugat faptul că punctul culminant al procesului de trezire a conștiinței socialiste, îmblânzire a forțelor stihinice și (auto)disciplinare este eludat și prezentat în chip simbolic prin moartea lui Ceapaev, eroul pozitiv, în apele râului. Moartea capătă în operele literare și filmice ale stalinismului rolul de funcție, în termenii lui V. Propp¹⁰, astfel încât personajul își asigură continuitatea și multiplicarea simbolică a eroismului (de data aceasta lipsit de fanfaronadă și samavolnicie, fiind conștient, disciplinat, (sub)ordonat) prin murire¹¹. Această modalitate va fi uzitată, devenind parte din canonul reprezentării belice în cazul altor ecranizări ce abordează tema celui de-al Doilea Război Mondial – *Tânăra gardă*, *Aici zorile sunt liniștite...* sunt doar câteva exemple în acest sens.

Filmul *Deputatul Balticii* (*Deputat Baltiki*, 1936), în regia lui Alexandr Zarhi și Iosif Heifiț, este dedicat „mărețului savant rus K. A. Timiriazev, luptător și gânditor”. Filmul surprinde perioada tulbură a anului 1917 și aduce în prim plan figura unui savant, simpatizant al bolșevicilor, respectat și apreciat pentru mintea sclipitoare de către aceștia. Astfel, filmul contribuie la imprimarea

⁴ Doi regizori ruși – Gheorghi Vasiliev și Serghei Vasiliev – au colaborat în domeniul cinematografic și și-au asumat titlul de „frați” (*brat`a Vasiliev*), conform percepției greșite că ar fi rude.

⁵ Lilya Kaganovsky, *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2008, pag. 11.

⁶ *Soiuzkino* a fost condus de Boris Șumiățki în perioada 1930-1938. *Soiuzkino* a înglobat câteva organizații de cinema – studioul semi-privat *Mezhrabprom*, *Proletkino*, expresia mișcării culturale proletare și *Gosvoenkino*, studioul care furniza materiale forțelor armate.

⁷ Pentru o prezentare complexă vezi P. Kenez, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 129-130.

⁸ Anna Lawton (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Routledge, London and New York, 1992, pag. 4.

⁹ Elena Seneavskaia, *Psikhologija voyny v XX veke: istoricheskij opyt Rossii*. Moskva: Rosspen, 1999.

¹⁰ V. Propp, *Morfologia volshebnoi skazki*. Nauchnaia redaktsia, tekstologicheskii kommentarii I. V. Peshkova. Moskva: Labirint, 2001.

¹¹ Katerina Clark, op. cit., pag. 174.

ideii că bolșevicii apreciază și promovează știința¹² (a se vedea, în acest sens campania de culturalizare a maselor¹³).

În Petrogradul roșu, cu resurse limitate de pâine, cărbuni, patrula de noapte descoperă, prinde și condamnă la moarte un hoț; aceeași patrulă intră în casa prof. Polejaiev pentru a căuta făină ascunsă. În urma întoarcerii unui fost student al prof. din Siberia, Mihail Bociarov, Polejaiev se bucură de protecția conducerii bolșevice, mai ales în urma publicării unui articol favorabil noii puteri, în contextul valului de animozitate din mediul academic. Profesorul Dmitri Ilarionovici Polejaiev conferențiază pe vasul *Amur*, în fața unor marinari, dornici să afle despre fiziologia plantelor, despre eforturile sale de o viață de a coborî știința de pe pedestalul său pentru a fi accesibilă poporului. Amintim, printre alte replici din film, cele care se referă la pretinsa și dezirabila relație strânsă dintre Revoluție și știință: ”Dv. sunteți autoritatea Revoluției, fiecare cuvânt al Dv. este în sprijinul Revoluției”; ”trebuie să-l protejăm pe acest profesor cu spirit tânăr”; ”Cartea prof. Polejaiev este de primă importanță pentru Revoluție”. Până și Vladimir Ilici îl sună pe prof. pentru a-l felicita cu ziua de naștere și a se interesa de soarta cărții acestuia, scrisă timp de șapte ani. Lenin îi scrie un mesaj prof. după ce a primit volumul publicat al lui Polejaiev.

Lupta dintre bolșevici și menșevici este redată schematic, prin forma de protest a studenților față de profesorul simpatizant al bolșevicilor. Aceeași atitudine refractară o au colegii profesorului, care nu vin la ziua de naștere a acestuia, precum și cel mai apropiat ucenic al acestuia. Focalizarea este mai degrabă asupra dușmanului din sânul societății decât asupra celui exterior, subliniind unitatea dintre proaspăt instaurata putere bolșevică și cetățenii orașului redenumit Leningrad.

Profesorul Polejaiev e ales membru al Sovietului din Petrograd de către marinarii Balticii Roșii și, în ciuda avertizărilor medicului, acesta se prezintă. În semn de respect pentru acesta și sănătatea șubredă, publicului i se cere să înceteze a fuma. Discursul prof. se poate rezuma la decizia neclintită a acestuia de a fi ”onorat să facă parte din sfânta Revoluție”, ”apărând Revoluția cu penița, în felul său”. În timp ce soldații Armatei Roșii părăsesc sala de conferință, profesorul rostește un discurs de încurajare.

Filmul comemorativ regizat de Alexandr Faințimmer *Marinarii din Baltica (Baltijtsy, 1937)* în regia lui Alexandr Faințimmer, realizat la 20 de ani de la Revoluția socialistă din Octombrie, este dedicat Flotei Baltice Roșii. Expresiile-cheie ale filmului - „disciplină bolșevică”, „pumnul proletar”, „puterea sovietelor”, „datoria față de Revoluție este îndeplinită, calea spre Petrograd este închisă”, „trăiască Patria și comunismul” – sunt sugestive pentru campania de culturalizare a cetățenilor sovietici din perioada stalinistă, campanie ce poate fi redusă la obediență față de autoritatea statului, reprezentat de Stalin.

Mesajul textului filmic poate fi redus la traiectoria unor personaje de la starea spontaneității, nesupunerii și indisciplinei la cea de conștientizare, supunere și disciplină. În acest sens, două relații de tip mentor-discipol sunt operante: comisarul Timofei Ivanovici și marinarul indisciplinat Kolesov Feodor Sergheevici, comandantul Rostovțev Iuri și marinarul Jezlov Alexei, participant la cucerirea Palatului de Iarnă, dar delăsător în ceea ce privește disciplina marinarilor pe vas. Revenit în Kronstadt după câțiva ani, Timofei este numit comisarul navei *Gavriil* și, fără a amâna, își intră în aceeași noapte

¹² Vezi imaginea savantului drept specifică mitologiei comuniste în L. Boia, *Mitologia Mitologia științifică a comunismului*. București: Humanitas, 2011.

¹³ D. L. Hoffmann, *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.

în atribuții, aducând simțul disciplinei pe vasul unde domnea mai degrabă haosul decât ”disciplina bolșevică”.

Același A. Faințimmer regizează filmul *Kotovski* (1942). Filmul pretinde a prezenta viața controversatului erou Grigore Kotovski, astfel încât activitatea sa de hoț apare în lumina haiduciei, a ajutorării celor sărmani. Simplificând șirul condamnărilor, detențiilor acestuia și a complicațiilor amoroase, scenariul este focalizat asupra trezirii conștiinței politice a *atamanului* Kotovski, trezire ce începe odată cu prietenia cu Efim, un condamnat pentru implicarea în Partidul Bolșevic. Natura aprigă, răzbunătoare, stihinică a „haiducului” este în opoziție cu calmul și stăpânirea de sine a bolșevicului Efim. Relația mentor-ucenic este bine reprezentată în film.

Un alt motiv revoluționar este prezentat într-o tonalitate tragic-teatrală – scena jurământului lui Kotovski de a răzbuna sângele nevinovat al basarabenilor, luptând până la ultima picătură de sânge împotriva atacatorilor româno-germani. Acești cotropitori poartă amprenta Celuilalt, tactică adesea utilizată și specifică ideologiei de război, căci dețin toate defectele umane posibile, cruzimea fiind cea mai cumplită dintre acestea. Într-adevăr, omorul nejustificat al femeilor și copiilor, spânzurarea tuturor bărbaților, suferința celor rămași în viață sunt elemente explorate de regizor, fiind perpetuate și în mesajul filmelor despre cel de-al Doilea Război Mondial, în speță în portretul atacatorilor hitleriști.

Marele Război este redat ca un război crud și nedrept, în contextul nedreptăților sociale clocotinde pe teritoriul Imperiului Rus. Acesta aduce însă experiența necesară luptătorilor bolșevici pentru a prelua puterea atunci când apare conjunctura favorabilă. Scena de final a filmului este semnificativă: Kotovski apare pe scena teatrului, întrerupând reprezentația și adresându-se publicului format din crema orașului Odessa pentru a anunța instaurarea unei noi ordini și lumi – cea sovietică.

Filmul *Noi, cei din Kronstadt* (*My iz Kronstadta*, 1936), regizat de Efim Dzigan, scenariul scris de Vsevolod Vișnevski, este inspirat de scrisori și cântece ale marinarilor din flota baltică din octombrie 1919. Menționăm câteva expresii-cheie din film: ”disciplină revoluționară”, ”origine socială”, ”apărarea Revoluției”, ”luptați până la ultima picătură de sânge” (din scrisoarea oficială a lui Ulianov-Lenin), ”vom construi o nouă lume” (fragment dintr-un cântec).

Cuplul mentor-ucenic este reprezentat de marinarul rebel Artiom Balașov, fără a fi membru al Partidului Comunist (*bezprijny*)¹⁴ și comisarul Vasili Feodorovici Martânov, membru partinic din 1901, condamnat la moarte în 1906, dar a reușit să evadeze. Venirea comisarului pe vas marchează începutul unei epoci de disciplină și subordonare după o atmosferă lejeră și ușuratică. Imaginea unui comisar bolșevic, cu experiența echivalentă morții în urma luptei împotriva ordinii burghez-capitaliste, conducând cu mână de fier militarii, făcea trimitere la conducătorul Stalin și era parte din campania de legitimare a acestuia după moartea lui Lenin.

Astfel, *Zorile mărețe* (*Velikoe zarevo, The Great Dawn/They Wanted Peace*, 1938) în regia lui Mihail Ceureli, este primul exemplu al cultului personalității lui Stalin¹⁵ sau prima contribuție a filmului sovietic georgian la cultul acestuia¹⁶. Filmul face parte din grupul filmelor turnate pentru a comemora douăzeci de ani de la Revoluția din Octombrie, alături de *Lenin v oktiabre* (regizor M. Romm) și *Vyborgskaia storona* (*New Horizons* în SUA, regizat de); este primul film din seria celor patru regizate de Ceureli cu figura dominantă a lui Stalin. Mikheil Gelovani joacă pentru prima dată

¹⁴ În subsidiar, menționăm că, deși mulți soldați ai Armatei Roșii și Flotei Baltice aveau statutul de *bezprijnye*, aceștia decideau să lupte și să moară pentru așa-numita cauză a Revoluției.

¹⁵ P. Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. I. B. Tauris, 2001, pag. 208.

¹⁶ N. Hülbusch. *Im Spiegelkabinett des Diktators: Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937-1953)*. Coppi, 2001, pag. 93.

rolul lui Stalin; apoi apare în același rol în alte treisprezece producții cinematografice. Atât regizorul, cât și actorul în rolul lui Stalin primesc Premiul Stalin în 1941.

Velikoe zarevo are meritul de a-l prezenta pe Stalin drept "cel mai apropiat colaborator și succesor al lui Lenin", aflat în fruntea Revoluției¹⁷. Ba mai mult, unele scene din film, în special cele dedicate Congresului VI, capătă statutul unic de letopiseț, conferind mitului un statut de document¹⁸. Filmul stabilește un canon în reprezentarea filmică a lui Stalin: om simplu și neclintit în decizia luată, uman și genial, modest și apropiat de oameni¹⁹. Stalin din filmul lui Ceaureli este caracterizat de o monumentalitate specifică sculpturilor și portretelor; trăsăturile acestuia se modifică rareori, chiar dacă rostește glume sau vorbe de duh. Întreaga campanie a stalinianei era construită pe teza *Stalin e Lenin astăzi*, pretinzând descendența autorității staliniste pe direcția leninistă și demonstrând astfel legitimitatea noului lider. În sprijinul acestei teze apare în 1938 *Kratkii kurs VKPb*, editat de Stalin însuși; canonul stabilit de această publicare se poate rezuma astfel: istoria Revoluției Ruse este istoria partidului condus de Lenin-Stalin și istoria luptei acestora cu trădătorii²⁰. Stalin însuși poate fi considerat fără exagerare co-autorul scenariilor acelor filme ce susțin cultul personalității, fiind implicat în lectura scenariilor de film, vizionarea filmelor și chiar modificarea acestora²¹.

Fabula filmului este simplă: Gheorghii, un soldat georgian, alături de alți soldați (un rus și un ucrainean – grăitor pentru mitul stalinist al *marii familii*), transmit ajutor material redacției ziarului bolșevic *Pravda*, unde Stalin ocupă postul de redactor. Scenele întrevederii dintre aceștia cu "șeful", alături de altele similare, îl prezintă pe Stalin ca pe o figură impozantă, influentă, plină de tact și seriozitate, cu o expresie imperturbabilă pe chip. Stalin joacă rolul patern în relația cu mulți luptători, fiind și protectorul unor relații amoroase a celor din anturajul său – relația dintre Gheorghii și asistenta medicală, bolșevică Svetlana. Marele Război este prezentat drept mijloc de îmbogățire pentru organizatorii Revoluției din Februarie, nepăsători față de soarta soldaților, nevoile muncitorimii din orașe și a țăranilor din Imperiu. Punctul culminant al acestei nepăsări îl reprezintă "criza din iulie"/"zilele din iulie" (*iul'skii krizis/iul'skie dni*) când demonstrațiile și grevele bolșevicilor, muncitorilor și marinarilor au fost dispersate cu brutalitate de Guvernul Provizoriu, în timpul cărora Gheorghii este rănit. Cuplul format din soldatul georgian și asistenta medicală bolșevică pășește apoi alături de ceilalți spre instaurarea noii ordini, în zorii zilei de octombrie, după ocuparea Palatului de Iarnă.

Filmele analizate reflectă un mod specific de a construi istoria, ceea ce dezvăluie fațete ale epocii staliniste în care au fost create. Pe de o parte, arta și retorica stalinistă a anilor '30 instaurează o ierarhie temporală de primă importanță pentru Țara Sovietelor – desemnarea Revoluției și a Războiului Civil drept moment crucial, o variațiune a timpului suprem ce reprezenta începutul, dar și modelul celebrat al noii istorii. Pe de altă parte, realismul socialist stabilea bazele a ceea ce s-a dovedit a fi un sistem de utilizare a eroilor recunoscuți de mentalul colectiv pentru a fi canonizați prin ficționalizare,

¹⁷Miera Liehm, Antonin J. Liehm. *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, pag. 52.

¹⁸ Olga Romanova, *Kampania po mifologizatsii obraza Stalina: "prostoi velikii chelovek" i "Stalin – eto Lenin segodnia"* [Campania de mitologizare a imaginii lui Stalin: "simplul om mareț" și "Stalin e Lenin astăzi"] în <http://urokiiistorii.ru/media/film/2010/09/1-chiaureli> (accesat 1 august 2016).

¹⁹ Campania de mitologizare a imaginii lui Stalin a început în 1934, în preajma Congresului XVII al PC, care a rămas în istorie cu două nume: "congresul biruitorilor" și "congresul celor executați/împușcați" (*s'ezd pobeditelei, s'ezd rassstrelennykh*), din moment ce majoritatea participanților au fost executați până în 1939, în anii Marii Terori.

²⁰ În acea perioadă mențiunea numelor altor conducători și ideologi ai Revoluției - Troțki, Kamenev, Zinoviev, Buharin - era de rău augur.

²¹ Vezi G. Mariamov, *Kremlevskii tseensor: Stalin smotrit kino* [Cenzorul Kremlinului: Stalin vizionează filme]. Kinotsentr, Moskva, 1992.

literaturizare istoricizată și ecranizare în vederea unui impact cât mai eficient asupra maselor. Aceste aspecte au contribuit la infiltrarea și sedimentarea identității sovietice în mentalul colectiv al popoarelor din cadrul Imperiului Sovietic, aspect ce a reușit în asemenea măsură încât unii cercetători sugerează coexistența (pe alocuri înlocuirea) conceptului „post-sovietic” cu „neo-sovietic”²².

BIBLIOGRAPHY

a. Books:

- Boia, Lucian. *Mitologia științifică a comunismului*. București: Humanitas, 2011.
- Bratia Vasilevy. *Sobranie sochinenii v 3-kh tt*. Moskva: Iskusstvo, 1983.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Third Edition, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- 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.
- Graffy, Julian. *Chapaev: Kinofiles Film Companion 12*. London, New York: I. B. Tauris, 2010.
- Hoffman, David L.. *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.
- Hosking, Geoffrey. *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since “Ivan Denisovich”*. New York: Holmes&Meier Publishers, 1980.
- Iezuitov, N. *Pudovkin. Puti tvorchestva*. Moskva: Iskusstvo, 1937.
- Kaganovsky, Lilya. *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.
- Lenin, V. I. *Polnoe sobranie sochinenii. 5-e izdanie v 55 tomakh. Tom 44*. Moskva: Izd. Politicheskoi literatury, 1970.
- Mariamov, G., *Kremlevskii tsensor: Stalin smotrit kino [Cenzorul Kremlinului: Stalin vizionează filme]*. Moskva: Kinotsentr, 1992.
- Propp, Vladimir. *Morfologia volshebnoi skazki*. Nauchnaia redaktsia, tekstologicheskii komentarii I. V. Peshkova. Moskva: Labirint, 2001.
- Seneavskaia, 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.
- Tumarkin, Nina. *The Living & The Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books, 1994.

b. Chapters in books:

- Carpentier, N. “The Ideological Model of War: Discursive Meditations of the Self and the Enemy” in *Creating Destruction: Constructing Images of Violence and Genocide*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Fitzpatrick, Sheila. “The Civil War as a Formative Experience” in Abbot Gleason, Peter Kenez, and Richard Stites (eds.), *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Grancea, Mihaela, Olga Grădinaru. “The Collectivization Process in the Soviet and Romanian Films. A Comparative Perspective” in Sorin Radu, Cosmin Budeanca (eds.) *The*

²² Vezi Olga Grădinaru, „Neo-sovietic sau mahmureala imperialistă” în *Transilvania* 2/2018, Sibiu, pp. 43-46.

Countryside and Communism in Eastern Europe: Perceptions, Attitudes, Propaganda. Wien, Zürich, Münster: LIT Verlag, 2016.

Kenez, Peter. "Films of the Second World War", in Anna Lawton (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London, Routledge, 1992.

Kovalov, Oleg. "The Irrational in Russian Cinema: A Short Course" in Olga Tabachnikova (ed.), *Facets of Russian Irrationalism between Art and Life: Mystery inside Enigma.* Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2016.

Zorkaia, Neva. "V. I. Pudovkin" in *Istoria sovetskogo kino. 1917-1967.* Vol. 1. Moskva: Iskusstvo, 1969.

c. Papers in journals:

Grădinaru, Olga, „Neo-sovietic sau mahmureala imperialistă” în *Transilvania* 2/2018, Sibiu, pp. 43-46.

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

Grădinaru, Olga. "Scurtă incursiune în problematica personajului pozitiv în proza rusă și sovietică" in *Studii umaniste și perspective culturale. Cercetări ale doctoranzilor în filologie. Conferință internațională, 14-15 aprilie 2011, Târgu-Mureș*, Editura Universității "Petru Maior", 2011: 1479-1488.

Grădinaru, Olga. "Death Representation in the Soviet Novel of World War 2. A. Fadeyev's *The Young Guard*" in *Romanian Journal of Literary Studies* No 4/2014, Târgu-Mureș, Arhipelag XXI Press, 2014: 451-462.

d. Unpublished studies:

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.

Hartzok, Justus Grant. "Children of Chapaev – the Russian Civil War Cult and the Creation of Soviet Identity, 1918-1941" PhD thesis. University of Iowa, 2009.