

# Animația sovietică în contextul sociocultural al perioadei brejneviste

Irina Onofrei

## *Abstract*

This article examines the interaction between the Soviet animation and the political environment during the Brezhnev era, particularly focusing on the life and work of animators at the studio "Soiuzmultfilm". By tracing the animators' family backgrounds, professional, and life experience, this study offers an insight into the particularities of evolution of Soviet animation and its socio-cultural context. As we will argue, the studio "Soiuzmultfilm" created a social substratum of cartoon animators, who through their work produced an alternative message to the official one. The cartoon directors, in search for novel and effective ways to express their inner world, in the early 1960s launched a period full of experiments, which became the "Golden age" of the Soviet animation. The avalanche of styles, genres, and artistic techniques contributed to the apparition of *cinema d'auteur* genre, which brought international recognition to the Soviet animation.

Dezghetul lui Hrușciiov a intrat în istorie ca o perioadă de relativă relaxare și a adus cu sine un suflu nou în cultura sovietică. Liberalizarea parțială a vieții sovietice a reușit, într-o oarecare măsură, să schimbe conștiința socială, dar cel mai mult a influențat viziunile și activitatea oamenilor de artă. Intelectualitatea artistică, simțind descătușarea vieții sociale, a început să-și exprime gândurile, trăirile, ezitățile, speranțele, apelând la creație.

Creația a devenit un instrument de comunicare între oamenii de artă și societate. Un substrat social, aparte, al oamenilor de artă ce percepeau arta ca mijloc de manifestare a lumii interioare îl constituie cel al animatorilor, al scenariștilor, al compozitorilor și al regizorilor filmelor de animație.

În acest articol, vom încerca să schițăm câteva sugestii privind interacțiunea dintre cultură și politică, prin evocarea unui subiect încă puțin studiat – dialogul/interacțiunea dintre animatorii sovietici și conducerea brejnevistă. Vom acorda o atenție deosebită analizei particularităților apariției și evoluției preocupărilor artistice în URSS, începând cu anii 1960, când se pot identifica primele încercări de „revoluționare” a multiplicației sovietice, și până la desăvârșirea „epocii de aur” a acestei arte la începutul anilor 1980. Vom evidenția aspecte ce țin de echilibrul dintre interdicție și libertate. În acest context vom încerca să problematizăm relația dintre intelectualitatea artistică și puterea sovietică, subliniind atât implicarea directă a „politrucilor” în discursurile regizorilor de filme de animație



și de animație cu păpuși, cât și cum citeau cei din urmă comunismul și care a fost grila lor de relaționare și interpretare a sistemului sovietic. Printre întrebările la care încercăm să răspundem sunt: Care era poziția oamenilor de creație față de sistemul care i-a format? Care era rolul Studioului „Soiuzmultfilm” în coagularea unui substrat social ce avea tupeul sau curajul să interpreteze discursul oficial conform propriei viziuni, montând pelicule cu un mesaj semioficial/alternativ și în articularea noilor tendințe și inovații în arta animației sovietice?

Centrul animației sovietice, în perioada anilor 1950-80, devine Studioul „Soiuzmultfilm”. Anume aici și-au început activitatea renumiții regizori de filme de animație din perioada socialismului târziu. „Soiuzmultfilm” era cel mai mare studio de animație din Uniunea Sovietică și a fost înființat la Moscova pe 10 iunie 1936. În cadrul acestui studio au fost filmate peste 1 500 de filme de animație și de animație cu păpuși<sup>1</sup>. În anii 1960, la „Soiuzmultfilm” a venit o pleiadă de pictori și regizori tineri, care au deschis noi orizonturi în animație, dând curs unor stiluri noi prin stabilirea principiilor estetice ale desenelor animate și ale animației cu păpuși.

Printre debutanții din anii 1960 și 1970 se numără regizorii Andrei Hrzhanski, Francesca Yarusova, Vladimir Zuikov, Eduard Nazarov, Stanislav Sokolov, Vyacheslav Naumov, Olga Gvozdeva, Boris Akulinichev, Vera Kudryavtseva, Tatiana Kolyusheva, Natalia Orlova, Elena Prorokova, Lyudmila Koshkin și alții. De asemenea, își încep activitatea mulți noi multiplicatori: Maya Buzinova, Yuri Klepatsky, Oleg Komarov, Boris Savin, Marina Rogova, Elena Malashenkova, Natalia Dabija, Galina Zebrova, Alexander Gorlenko, Alexei Bukin, Alexander Mazaev, Olga Panokina, Yuri Batanin, Lydia Mayatnicova, Alexander Panov, Natalia Timofeeva (Fedosov) și alții<sup>2</sup>.

Potrivit unor interviuri, realizate la începutul anilor 2000, ale unor reprezentanți ai grupului de creație de la „Soiuzmultfilm” care au activat în perioada brejnevistă, pentru animatorii sovietici studioul a devenit casa lor, eroii filmelor de animație – copiii lor, iar colegii de breaslă – familia lor. Animatorii sovietici s-au format ca un grup social anume în cadrul Studioului „Soiuzmultfilm”. Între pereții acestui studioul „părinții” eroilor copilăriei sovietice și-au petrecut o mare parte din viață și majoritatea dintre ei considerau că studioul a fost casa lor și

<sup>1</sup> Studioul a fost creat la 10 iunie 1936 cu denumirea „Soiuzdetmultfilm” (o asociație din grupurile mici Mosfilm, Sovkino și Mezhrabpromfilm), iar de pe 20 august 1937 a fost redenumit în „Soiuzmultfilm”. Deși ordinul de creare a studioului a fost semnat de șeful Departamentului principal de industrie foto și cinema, se consideră că decizia de a crea un studio de animație aparținea lui Stalin.

<sup>2</sup> Gh. Borodin, „Kinostudiia Soiuzmultfilm. Kratki istoricheski obzor”, <http://new.souzmult.ru/about/history/full-article/> (accesat 20.05.2015).

au continuat să se identifice cu acest studio chiar și după încheierea activității lor profesionale. Pictorul Leonid Shvartsman își amintește că studioul era ca o casă pentru ei, unde nu doar lucrau, dar și trăiau – jucau șah, sărbătoreau zile de naștere ale colegilor, Anul Nou etc. În ciuda timpurilor care îi impunea să perceapă realitatea și să gândească în limitele unor norme sociale convenite de partid, studioul era ca o oază pentru oamenii de artă. În 2004, Stanislav Sokolov își amintește cu drag despre acele timpuri, de altfel ca și toți ceilalți care au lucrat la „Soiuzmultfilm”, și spune că în studio:

Viața fierbea, fiecare om emana o energie colosală. La mijlocul anilor 1960, viața din alte domenii era încorsetată, dar aici fiecare încerca să se exprime, viața din jur era foarte interesantă, în timpul lucrului ascultam primele discuri ale The Beatles, vizitam expoziții semiinterzise ce provocau un interes deosebit, citeam romanele recent publicate ale lui Bulgacov, Tvardovski. Era un avânt comun al vieții intelectuale și studioul era expresia acestui avânt. De la fiecare regizor se aștepta ceva nou, nu se avea în vedere dezvoltarea direcției clasice, pentru că în Consiliul artistic erau oameni foarte inteligenți – Atamanov, Ivanov-Vano –, avangardiști ai timpului lor și de aceea nimeni nu ne interzicea aceste lucruri [noi], din contra – ne susțineau. Ivanov-Vano a fost conducătorul lui Andrei [Hrzhanovski] și îi spunea că poți să faci la momentul de față asta [să modelezi unele situații care sunt incomode partidului], dar e de dorit să fii atent, pentru că totuși exista riscul să te confrunți cu puterea, și în același timp, reflectarea vieții reale era scopul jocului cu Goskino, cu statul. Ea intra în condițiile jocului, pentru că anumite modificări făcute de Goskino contribuiau la popularitatea, dezvoltarea și creșterea regizorilor și proiectului<sup>3</sup>.

Amintirile lui Sokolov vin să spargă unele stereotipuri despre arta sovietică și rigiditatea sa. Mulți dintre contemporanii noștri consideră că în Uniunea Sovietică arta servea exclusiv intereselor de partid și că dacă existau persoane care doreau să se exprime, părerea lor neapărat se ciocnea de cenzura Consiliului artistic – un instrument docil al partidului. Dar, din reflecțiile lui Sokolov, observăm că această presupunere nu poate fi considerată una absolută, așa cum în toate timpurile există persoane cu viziuni care nu neapărat coincid cu ideologia oficială a statului în care trăiesc/activează și găsesc posibilități pentru a-și spune mesajul propriu. Regizorii filmelor de animație au găsit această posibilitate odată ce au pășit pragul Studioului „Soiuzmultfilm”, unde lucrau oameni deschiși pentru schimbări și cu un simț vădit al realității. Un alt stereotip care ar putea fi ușor aplicat acelor (dar și altor) timpuri este ideea că generația tânără de animatori era în opoziție cu generația în vârstă. Sursele cercetate arată însă că anume reprezen-

<sup>3</sup> „Soiuzmultfilm, skazki i byli. V shkole izyashnyh iskusstv”, ep. 6 (minutul 06:18). Interviu cu Stanislav Sokolov, <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2722525> (accesat 03.02.2015).



tanții școlii vechi susțineau tinerii regizori în proiectele lor îndrăznețe și le deveneau profesori generoși, învățându-i cu dăruire misterele animației<sup>4</sup>.

Animatorii sovietici formau un substrat social, care a activat conform propriilor legi, reușind să schimbe percepția despre arta filmelor de animație. Pentru o înțelegere mai bună a acestui substrat social este nevoie să analizăm în ce mediu au crescut oameni respectivi, care au fost momentele de cotitură din viața lor, ce modele de moralitate și de inteligență au stat la baza formării lor ca personalități, care erau principiile, viziunile lor despre realitățile și problemele sociale din statul sovietic și în ce măsură își găsesc acestea reflectarea în creațiile lor.

Ca regulă, animatorii proveneau din mediul urban, fie din familii de intelectuali sau de muncitori. Unii dintre ei au ajuns animatori în mod întâmplător, dar o mare parte dintre ei aveau în spate studii profesionale de pictură. Mulți dintre animatorii sovietici și-au început studiile de pictură la școala de artă pentru copii din cartierul Krasnopresnenski din Moscova. Anume aici au învățat Eduard Nazarov, Yuri Norshtein, Valentin Karavaev, Vladimir Popov, Francesca Yarbsova. Yuri Norshtein compară această școală cu o forgerie de animatori<sup>5</sup>. După absolvirea școlii de artă, majoritatea viitorilor animatori urmau să-și facă studiile la VGİK (Universitatea de Stat de Cinematografie „S.A. Gherasimov”). Ultima treaptă în formarea lor profesională era angajarea la „Soiuzmultfilm”.

Dintre trăsăturile comune reprezentanților primei generații de animatori sovietici, putem menționa natura artistică și emotivă, marcată de scenele sângeroase văzute pe front. Regizorul Roman Kachanov întotdeauna încerca să evite subiectul războiului atât în viața cotidiană, cât și în creație, dar în mod evident acest subiect era tabu și pentru restul animatorilor. Yuri Norshtein spune că animatorii care au luptat în cel de-al Doilea Război Mondial au început să se simtă în siguranță în studio, concentrându-se, în mod prioritar, asupra problemelor cotidiene și a celor legate de educarea copiilor în spiritul valorilor general-umane.

Socializarea la două nivele de bază – mediul privat și cel instituțional - a oferit animatorilor o grilă de lectură dublă a evenimentelor și, totodată, un model de comportament binar. Statul sovietic și instituțiile sale erau văzute de către animatori drept un garant al siguranței materiale. Paralel, divergențele ideologice și morale pe care animatorii le aveau față de discursul oficial îi fac să-și dezvolte o atitudine confuză față de instanțele statului sovietic. Decepțiile intelectualilor artistici legate de anumite laturi ale statului sovietic determină revelația că regimul îi minte. Această descoperire face o breșă în sistemul ideologic oficial, pe

<sup>4</sup> „Soiuzmultfilm, skazki i byli”, ep. 1-12. <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=272252> (accesat 03.02.2015).

<sup>5</sup> „Linia zhyzni, Yuri Norshtein” (minutul 9:47), [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20872/episode\\_id/155321/video\\_id/155321/](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20872/episode_id/155321/video_id/155321/) (accesat 30.11.2015).

care până atunci intelectualitatea artistică îl credea infailibil. Din acel moment „adevărurile” oficiale erau percepute cu prudență și discernământ. Începând cu primii ani de activitate la Studioul „Soiuzmultfilm”, o viziune diferită de propaganda oficială despre societatea în care trăiesc își face loc tot mai mult în viața animatorilor și devine motorul acțiunilor acestora. Animatorii formează un cerc de prieteni, cu toții intelectuali de noua generație, care vorbeau cu sistemul comunist cu ajutorul cuvintelor și al textelor; de fapt intelectualii vorbeau limba sistemului, doar că mesajul lor era alternativ celui oficial.

La „Soiuzmultfilm”, an de an animatorii și-au realizat propria ideologie. Chiar dacă au fost educați conform unor modele comuniste (pionieri, comsomoliști), mulți dintre ei gândeau independent când se ciocneau de problemele din societatea sovietică. Cu ajutorul personajelor/scenelor din filmele de animație, își răspândeau propriile idei și învățau noua generație să gândească independent. Uniunea Sovietică, din perioada brejnevistă, a fost un spațiu de stabilitate relativă. În cadrul acestei siguranțe ștanțate în mintea și comportamentul oamenilor sovietici, intelectualii învățaseră deja mult prea bine jocul și știau cum să se comporte pentru a avea rezultatul scontat. Cel mai important era faptul că în această stabilitate „de beton” ei și-au creat comunitatea lor și ea era singura care le dădea un aer proaspăt. Era o comunitate de relații, prietenii, care se puteau crea numai într-o astfel de societate.

Unul dintre cei care au „revoluționat” animația sovietică în perioada studiată, oricât ar fi de paradoxal, era deja veteran al animației. Fyodor Hitruk a fost cel care a lansat noile tendințe atât în stilistică, cât și în tematica abordată de desenele animate. Pentru activitatea sa, în 1968 i-au fost decernate titlurile de artist emerit al RSFSR, artist al poporului din RSFSR, 1977 și Ordinul „Drapelul Roșu al Muncii”. Hitruk s-a născut pe 1 mai 1917, într-o familie de muncitori evrei în orașul Tver. Tatăl său, mecanic, iar mai târziu inginer, a fost trimis într-o deplasare în Germania și i-a fost permis să-și ia cu el familia. Astfel, Fyodor a petrecut în orașul german Stuttgart doi ani de zile, în 1931-1933. Acolo, la vârsta de 14 ani, Hitruk își începe studiile la Academia de Arte și tot acolo avea să-și formeze primele viziuni despre viață, după cum afirma el mai târziu:

Atunci am început să-mi formeze propriile viziuni despre viață și artă. M-am plimbat de multe ori prin Degerloch [o regiune din Stuttgart] și citeam cu voce tare pasaje din Noul Testament. Trebuie să spun că această perioadă a fost marcată de o pasiune pentru Evanghelie. Nu pentru că eram religios, dar îmi plăcea stilul frazelor biblice: „Und da antwortete und sprach: Wahrlich, ich sage euch...” („Și a răspuns el: adevăr vă spun.”). În aceste cuvinte era atâta simplitate și încredere!<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Fyodor Hitruk, „Amintiri”, *Kinovedcheskie zapiski*, vol. 73, 2005, <http://www.kinozapiski.ru/>



În opinia noastră, posibil că studierea Bibliei i-a permis lui Hitruk să înțeleagă puterea cuvântului. Cuvântul se poate transforma în instrument de convingere, de legitimare sau delegitimare, instrument de care s-a folosit pentru a fenta regimul și a aduce lumii un mesaj veridic sau haios și lipsit de ideologie. Un alt moment interesant din perioada în care Hitruk a trăit la Stuttgart ține de un conflict pe care l-a avut la Academie cu unul dintre colegii săi. Acest conflict a fost determinat de situația din 1933, când Hitler arestase mulți comuniști și social-democrați, atrași în capcană de noul cancelar, care a declarat trei zile libere pentru mitinguri și demonstrații pentru a-i scoate pe aceștia din anonimat. Prin urmare, atunci când unul din colegii săi a luat în derâdere ideile lui Marx, cu toate că Hitruk nu înțelegea nimic din marxism, s-a simțit ofensat și a venit cu replica că „Hitler e un rahat” (*Scheisdreck*)<sup>7</sup>. Reacția lui Hitruk poate fi interpretată din două puncte de vedere: unul ar fi că răspunsul lui a fost ceva firesc, în mod normal, toți ar reacționa astfel în condițiile în care ai vedea cum sunt pedepsiți „ai tăi”. Și al doilea ar fi că, în ciuda faptului că petrecuse deja ceva vreme în Germania și a reușit să vadă o altă lume, cu un alt sistem de valori, totuși nu a uitat de unde a venit și că ideile marxiste sunt sfinte pentru el, cu toate că nu înțelegea nimic din ele. Această ultimă interpretare presupune implicit că așa cum a crescut în mediul unei societăți sovietice, ancorate în ideile comuniste, automat a devenit un produs al acesteia. Tindem să credem că imboldul acestui comportament îmbină elemente din ambele interpretări. În mod sigur, Hitruk și-a activat sistemul de autoapărare când s-a simțit atacat, dar dacă s-a simțit atacat, înseamnă că într-o oarecare măsură nutrea aceleași idei ca și persoanele care au ieșit la miting.

Hitruk își amintește în unul din interviurile sale: „Ca fiecare copil, în diferite perioade visam la diferite profesii: visam să fiu pilot, nu visam să fiu astronaut, pentru că în acea perioadă nu erau, Ivan Vojaty, visam să fiu actor, visam să fiu scriitor...”<sup>8</sup>. De fapt, visele lui Hitruk ce țin de realizarea sa pe plan profesional sunt similare cu visele oricăror altor copii sovietici din acea perioadă. Prin urmare, putem identifica cu ușurință modelele de educație ce au fost cultivate subiectului analizat. Această mărturie a lui Hitruk vine să confirme că era un produs al culturii sovietice, pentru că una dintre funcțiile culturii sovietice era să-i orienteze pe copii spre profesiile care contribuiau direct la dezvoltarea statului.

Hitruk, pentru prima dată, a fost captivat de lumea animației la vârsta de 17 ani, în 1935, când la Moscova s-a desfășurat primul Festival Internațional de Film, unde a vizionat filmele de animație americane „Mickey dirijor”, „Trei pur-

---

[ru/article/sendvalues/418/](http://ru/article/sendvalues/418/) (accesat 04.03.2015).

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Interviu cu Feodor Hitruk (minutul 0:33), <http://yandex.ru/video/search?text=feodor%20hitruk&path=wizard&filmId=iWbeixxfUXI> (accesat 05.03.2015).

celuși” și „Pinguinii haiosi”. Cel mai mult Hitruk a fost marcat de faptul că filmul l-a adus într-o lume cu noi modele, atât de fantastice și în același timp atât de cunoscute<sup>9</sup>. În scurt timp de la acest eveniment, avea să ajungă în studioul unde și-a petrecut mai mult de jumate din viață. La „Soiuzmultfilm” a ajuns în 1937, fiind îndrumat de un profesor de la institutul de pictură. Dar în 1941, atunci când Hitruk a început să posedă tainele animației, a fost nevoit să plece la război. A revenit în studio abia peste zece ani de zile, dar i-a fost greu să se integreze, chiar mai greu decât în prima sa zi în studio, pentru că atunci, în 1937, era plin de entuziasm, credea în minuni și era îndrăgostit de această artă. Acum nu trebuia doar să însușească profesia, dar trebuia să-și creeze propriul stil<sup>10</sup>.

Pentru Hitruk, dumnezeul animației era Boris Diodzhkin, acesta a fost primul lui profesor în studio. Alături de Diodzhkin, Hitruk a lucrat animator până în anii 1960<sup>11</sup>. Cariera de regizor a început-o cu filmul „Istoria unei crime”, 1962. Acest film era ceva nou pentru animația sovietică; mai mult de 30 de ani animatorii filmau doar povești, basme pentru copii, dar și filme de propagandă, iar „Istoria unei crime” este o peliculă, într-o oarecare măsură, autobiografică. În mare parte, emoțiile personajului Vasili Vasilici Mamin coincideau cu cele ale lui Hitruk: „Noi trăiam pe bulevardul Tverskoy la etajul doi, iar geamurile aveau ieșire în curte, și două femei care aveau grijă de salubritatea acestora erau foarte gălăgioase, iar eu lucram acasă și le-am rugat de nenumărate ori să facă liniște.... În mine a apărut dorința de răzbunare și, ca pictor ce gândește social, am vrut să spun: «Oameni, respectați-vă reciproc!». Fiecare regizor în filmele sale se prezintă, câte puțin, singur pe sine, trăirile și destinul lui”<sup>12</sup>. Această destăinuire ne confirmă faptul că filmele de animație, pe lângă faptul că transmit un mesaj, sunt și o reflectare a viziunilor, a lumii interioare și a preocupărilor regizorilor.

Al doilea film pe care a dorit să-l producă de asemenea aborda o temă socială actuală, „Moartea pasagerului”, dar i-a fost interzis lucrul asupra unei asemenea producții și i s-a spus că trebuie să se concentreze asupra filmelor de animație pentru copii. Hitruk a ascultat sfatul recenzorilor, deși în paralel cu filmele de animație pentru copii a regizat și unele pentru maturi („Omul în ramă”, „Insula”). Reproșul celor de sus nu l-a intimidat pe Hitruk, ci l-a determinat să fie mai atent în ceea ce privește modalitatea de a aduce mesajul său publicului. Dovadă a acestui fapt sunt filmele sale pentru copii ce reflectă problemele cotidiene cu ajutorul eroilor de o neîndemânare mișcătoare, dar după cum spune Hitruk „...în această neîndemânare e farmecul vieții noastre dure și îți dorești ceva stân-

<sup>9</sup> Serghei Asenin (ed.), *Mudrost' vymysla* (Moscova: Iskusstvo, 1983), p. 178.

<sup>10</sup> Interviu cu Feodor Hitruk (minutul 8:45).

<sup>11</sup> Ibidem (minutul 10:24).

<sup>12</sup> Ibidem (minutul 12:04).



gaci și drăguț. Singură viața trebuie să te inspire, să privești viața dintr-o perspectivă nouă – acesta este farmecul profesiei noastre”<sup>13</sup>

La evoluția animației sovietice în perioada socialismului târziu a participat și Roman Kachanov. În calitate de regizor, a dat publicului așa eroi precum Cheburashka și Varezhka, Gromozeka și Bătrîna Shapoklyak. S-a născut în 1921, în orașul Smolensk, într-o familie modestă de muncitori, mama lui a murit când el avea 11 ani. În 1939 a fost înrolat în Armata Roșie, după care în 1941 a depus actele la Institutul de Inginerie și Transporturi din Moscova. Când a început războiul, a fost înrolat în trupele speciale de parașutiști și a participat la multe operații militare. Fostul parașutist și boxer, a devenit una dintre cele mai proeminente figuri în animația sovietică de după război. Pentru personajele pe care le-a creat, statul sovietic i-a decernat titlurile de artist emerit al RSFSR (1971), artist al poporului din RSFSR (1981) și i-a acordat Premiul URSS de Stat în 1982 pentru filmul de animație „Taina celei de-a treia planete” (1981).

Kachanov a văzut prima dată un film de animație în timpul războiului, era un film american despre avantajele autopilotajului. Înainte de demobilizarea sa din armată a decis că va lucra în animație. În 1946, s-a înscris la cursurile de la „Soyuzmultfilm” și a început activitatea ca animator în echipa lui Alexandr Ivanov. La studio, Kachanov a cunoscut multă lume bună, plină de entuziasm, veselă. Acest anturaj l-a determinat să uite de război și să se bucure de viață. Toți colegii își amintesc de el ca fiind o persoană naivă și simplă, chiar îl comparau cu un copil. Regizorul Gari Bardin spune că filmele lui Kachanov sunt în totalitate pentru copii, lipsite de orice fel de aluzii, iar „Varezhka” este un exemplu clasic. Pentru a face astfel de filme, trebuie să fii copil în suflet și să vezi lumea cu ochii acestuia. Iar Yurie Norshtein și-l amintește pe Kachanov drept o persoană care gândea foarte clar și productiv, care întotdeauna lăsa impresia siguranței pe sine<sup>14</sup>.

Se consideră că cheia succesului lui Kachanov constă în faptul că întotdeauna căuta partea haidoasă a lucrurilor serioase. Filmele sale sunt o adevărată artă fără compromis, ele nu se remarcă doar prin profesionalism, dar și prin sinceritate, bunătate și umor, sunt create cu dragoste față de muncă și personajele create, care sunt sensibile și fermecătoare, de la început până la sfârșit, indiferent dacă acestea sunt „pozitive” sau „negative”<sup>15</sup>.

Lev Atamanov este unul dintre pionierii animației sovietice, care și-a făcut studiile la prima școală de stat de cinema sub îndrumarea lui Lev Kuleshov, dar

<sup>13</sup> Ibidem (minutul 18:14).

<sup>14</sup> Kachanov. *Luchshii drug Cheburashki*, [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/29049](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/29049) (accesat 09.04.2015).

<sup>15</sup> „Nashy multfilmy”, <http://web.archive.org/web/20070831012206/http://books.interros.ru/index.php?book=mult&id=16&mode=print> (accesat 12.03.2015).



care a influențat și susținut noua generație de animatori. Își începe activitatea de regizor din 1931, însă, ca și ceilalți animatori, a fost nevoit să plece pe front. Din 1949 a început să lucreze la Studioul „Soiuzmultfilm”, unde începe să creeze filme după motivele basmelor ruse, armene, chineze, indiene. Printre cele mai recunoscute lucrări ale sale sunt „Florica purpurie” (1952), „Antilopa de aur” (1954), „Regina Zăpezii” (1957). În 1964 îi este oferit titlul de artist emerit al RSFSR, iar în 1978 – cel de artist al poporului din RSFSR.

Atamanov s-a născut și a crescut într-o familie de intelectuali armeni: anume părinții săi i-au educat gusturile, idealurile, modul de a gândi, credința în oameni. Tatăl său a învățat, apoi a predat la Institutul de Limbi Orientale „Lazarev” din Moscova. În timpul secolului XIX și începutul secolului XX absolvenții acestui institut au jucat un rol important în mișcarea de iluminare a intelectualității armenice și au colaborat cu multe dintre persoanele iluminate din Rusia. Atamanov, la rândul său, considera că „tata mi-a oferit foarte multe. Mi-a educat dragostea față de istorie și față de cultura Orientului, m-a familiarizat cu literatura armeană... Dar mama mi-a oferit, posibil și mai mult. A fost o persoană foarte cultă, deseori discutam și, fără să observ, îmi inspira convingeri morale și etice”<sup>16</sup>. Sora cea mai mare a lui Atamanov a fost dansatoare, ea i-a inspirat dragostea pentru arta coregrafică, fapt care o demonstrează și producerea filmului „Balerina pe corabie” (1969). În casa familiei Atamanov se adunau mulți prieteni: muzicanți, actori; părinții îl duceau la diferite spectacole. Pe parcurs, Atamanov a făcut cunoștință cu mulți alți oameni de la care, de asemenea, a învățat multe lucruri. După cum susține însuși animatorul, el învăța, lucra și iar învăța, în plus: „am trăit în marea noastră epocă, epoca revoluției, a planurilor cincinale, a Marelui Război pentru Apărare. Nu am fost ocolit de nimic”<sup>17</sup>. Și cu toate acestea, anume influența familiei sale și a atmosferei în care a crescut se pare că a stat la baza viziunilor și principiilor sale morale. În concluzie, putem spune că, deși Atamanov a crescut într-o societate totalitară, în vâltoarea perioadei staliniste, anume educația pe care a primit-o în familie a fost cea care a stat la baza a tot ceea ce a făcut ca regizor și ca simplu om, cu propria sa viziune asupra lumii.

Începând cu anii 1960, Atamanov a ocupat funcții înalte în organele de conducere ale Studioului „Soiuzmultfilm” și a oferit libertatea de care aveau nevoie animatorii pentru a făuri „epoca de aur” a animației sovietice. În acea perioadă el a fost președintele secției ce răspundea de creație și membru al Consiliului artistic, vicepreședinte al Secției de animație a Uniunii Cineaștilor din URSS. Într-un interviu, Lev Atamanov vorbește despre vocația de artist, despre scopul animației-

<sup>16</sup> Lev Atamanov, „Animatsia – eto vse chto ugodno plius eshe koe-cto”, *Kinovedcheskie zapiski*, 92, 2009, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1083/> (accesat 24.04.2015).

<sup>17</sup> Ibidem.



ei: „Scopul artei, în general, și al animației, în special, după mine, este să te ajute să te orientezi în viață. Să te ajute să te descurci în multitudinea de emoții, pasiuni, caractere, acțiuni, evenimente... Să te ajute să distingi adevărul de minciună și semiadevărul de semiminiună... Să ajute omului sincer și bun să lupte cu răul sau măcar să opună rezistență răului care există pe pământ: josnicia, aservirea, indiferența, cinismul. Să ajute pe toți și pe fiecare să devină mai bun și nobil”<sup>18</sup>. Despre vocația de artist, Atamanov spune că aceasta este de a „crea modelul de persoană”<sup>19</sup>. Din acest punct de vedere, viziunile sale despre scopul animației și al vocației de artist coincideau cu cele ale partidului, doar că Atamanov considera că, pe lângă postulatele încărcate ideologic ale modelelor de pionieri și octombrei, trebuie să se inculce copiilor și valori general-umane.

Cu toate că filmele lui Atamanov sunt regizate în diferite stiluri și genuri, pe toate le unesc așa-numitul „spirit al lui Atamanov” – atitudinea sa față de viață, care este una deschisă; implicit și creațiile sale sunt pline de viață. Faptul că a încercat diferite genuri se explică prin necesitatea de a încerca ceva nou, de a experimenta. Anume deschiderea lui Atamanov pentru lucruri noi în artă și educația care a primit-o în familie au fost garanții colaborării fructuoase dintre el și noua generație de animatori. Ultima peliculă a lui Atamanov, „Pisicul pe numele Gav” (1970-1980), transmite un mesaj uman universal: să fii tu însuși, să trăiești așa cum gândești, să crești bun la suflet și cinstit, și atunci totul va avea un final fericit. Acest mesaj este unul care a apărut și s-a dezvoltat fructuos în rândurile intelectualilor sovietici în perioada socialismului târziu.

Vadim Kurchevski este un alt nume cu care începe noua epocă a animației sovietice. În 1957 a venit la „Soiuzmultfilm”, unde a lucrat împreună cu Nicolai Serebriakov, Iosif Boyarski, Ivan Ivanov-Vano. A fost membru al Asociației Internaționale de Animație (Association Internationale du Film d’Animation) și al Consiliului artistic al Studioului „Soiuzmultfilm”. Fiind în căutarea propriului eu, Kurchevski vine cu noi idei în animația sovietică – îmbinarea elementelor clasice, arhaice și de avangardă, care îl califică drept novator al stilurilor și al decorurilor. După afirmația unor colegi de breaslă, „filmele lui sunt un etalon al epocii, după stil și spiritul epocii, devin documente ale acelor timpuri. Filmele lui ne ajută să stabilim nivelul spiritual al epocii”<sup>20</sup>.

Pentru Kurchevski, animația nu era o metodă de a explica copiilor ce e adevăr și ce e minciună sau ce e bine și ce e rău, dar era un mijloc de exprimare a

<sup>18</sup> Lev Atamanov, „Animatsia – eto vsego chto ugodno...”

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> „Soiuzmultfilm, skazki i byli. V shkole izyashnyh iskusstv”, ep. 5, „V sozvezdii Kurchevskogo” (minutul 08:34), <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2722525> (accesat 03.02.2015).

unui om de artă. Regizorul a recunoscut că „filmul de animație în cinema e ca și poezia într-o literatură mare. Noi și poeții avem un material comun de construcție – concizia, precizia, hiperbola, metafora, ritmul”<sup>21</sup>. Iar credința sa că în fiecare adult trăiește copilul din el l-a determinat să facă astfel de pelicule ca „Legenda despre Grieg” (1967), „Meșterul din Klamsi” (1972), „Peer Gynt” (1979) etc. În filmele sale, Kurchevski abordează temele veșnice ale existenței umane. Și atunci când reflectă problemele condiției umane, el pornește de la contextul timpului în care creează. Kurchevski a scris într-un articol că interesul său pentru temele condiției umane a fost determinat de lumea interioară a omului, care nu se schimbă de-a lungul timpurilor. El scria: „În ciuda fantasticelor realizări tehnice din secolul XX, omul are aceleași emoții față de Moarte, Naștere, Dragoste, Bine, Rău, Cunoaștere, la toate etapele de dezvoltare”<sup>22</sup>. Cu toate că a fost criticat de unii colegii de la Goskino pentru stilul său, iar pelicula „Meșterul din Klamsi” a adunat praf stând pe raft mai mulți ani de zile, aceste fapte nu l-au împiedicat pe regizor să primească titlul de artist emerit al RSFSR în anul 1978. Distincția oferită de statul sovietic lui Vadim Kurchevski recunoștea o realitate: că el a reușit să vină cu filme autentice, care au atras atenția și aprecierea criticilor internaționali<sup>23</sup>.

Recunoașterea internațională a meritelor oamenilor de artă din Uniunea Sovietică nu putea să lase indiferent partidul, care era obsedat de ideea întrecerii cu lumea occidentală. Ca urmare, chiar dacă în unele producții au existat niște lucruri ce nu tocmai coincideau cu linia partidului, se „trecea cu vederea” peste acestea, iar regizorul era distins cu titlul de artist emerit al statului sovietic, mai ales pentru faptul că acesta a dus faima țării peste hotare. În plus, filmele de animație sovietice din perioada studiată s-au bucurat de o mare popularitate atât în țară, cât și peste hotare. Spectatorii din întreaga lume erau fermecați de simplitatea și bunătatea personajelor, de coloritul limbajului ironic, de mesajul didactico-moralizator și de scenele care reflectau problemele cotidiene specifice atât lumii socialiste, cât și celei occidentale. Aceste filme au cucerit simpatia spectatorului de la mic la mare și de fiecare dată strângeau în fața televizoarelor toți membrii familiei. Instituțiile sovietice de stat nu au putut rămâne indiferente față de animatori, știind ce rol important ocupa animația în răspândirea ideilor

<sup>21</sup> Serghei Asenin (ed.), *Mudrosti vymysla* (Moscova: Iskusstvo, 1983), 105.

<sup>22</sup> Serghei Asenin (ed.), *Mudrosti vymysla* (Moscova: Iskusstvo, 1983), 105.

<sup>23</sup> Filmele lui Kurchevski au fost premiate la un șir de festivaluri internaționale: Al VI-lea Festival Internațional de Filme Documentare și Experimentale din Montevideo – a fost premiat filmul „Vreau să fiu curajos”, 1965; Festivalul Internațional de Animație din Oberhausen – „Legenda despre Grig”, 1967; Festivalul Internațional de Animație din Mamaia – Premiul „Pelicanul de Argint” pentru filmul „Frantishek”, 1968.



socialiste și în recunoașterea artei sovietice de către criticii internaționali. Iar succesul, în rândul populației, a anumitor filme de animație determina decizia instituțiilor sovietice de stat de a decora anumiți regizori.

Animatorii menționați sunt doar câteva nume de răsunet din animația sovietică, care au creat personajele preferate ale ultimei generații sovietice și post-sovietice. „Magicienii” din spatele ecranului au reușit să uimească copiii acelei perioade, dar și generația postsovietică, care nu poate să înțeleagă cum acești creatori au reușit să treacă de faimoasa cenzură sovietică unele filme de animație care, de fapt, conțineau o critică fină a realităților din statul sovietic și a unor afirmații susținute de Partidul Comunist. Cu toate că, după spusele animatorilor, Studioul „Soiuzmultfilm” avea un Consiliu artistic, unde lucrau „oameni inteligenți”, oameni care de obicei susțineau noul curs lansat în animație, iar „fiecare ședință a Consiliului era o sărbătoare”<sup>24</sup>. Totuși, unii animatori s-au confruntat cu instituțiile de cenzură.

Chiar și în Consiliul artistic apăreau dezbateri când venea vorba de aprobarea unui film care arăta în mod deschis neajunsurile societății sovietice sau care elogia valorile occidentale, pentru că urma cenzura instanțelor superioare. În cazul în care instanțele superioare constatau această abatere disciplinară, animatorul putea fi lipsit de dreptul să lucreze ca regizor pe o perioadă de 6 ani – așa cum a fost cazul lui Yuri Norshtein când a făcut filmul „Cea de-a douăzeci și cincea prima zi”<sup>25</sup> – sau era obligat să modifice conținutul, căci, în caz contrar, pelicula ajungea pe raft. Totodată, erau și situații când mesajul era bine voalat și scăpa din vederea cenzorilor sovietici, motiv pentru care astăzi ne bucurăm de un șir de filme de animație ce ne uimesc prin conținutul și mesajul liberal. Toate acestea se datorează animatorilor care au știut cum să mascheze adevăratul sens după niște detalii acceptabile pentru conducerea sovietică sau au apelat la unele șiretlicuri pentru a trece cenzura.

Regizorii sovietici, în căutare de mijloace de a se manifesta și a se dezvolta profesional, pun în anii 1960 bazele unei perioade a experimentelor și a stilurilor noi. Decorul și personajele realiste apar tot mai rar, cedând locul caricaturii, postulatele realismului socialist au fost înlocuite cu tendințele avangardiste, iar conținutul socialist al personajelor devine mai „democrat”. Fyodor Hitruk a menționat că în perioada postbelică „animația noastră s-a născut a doua oară. Cinematogra-

<sup>24</sup> „Soiuzmultfilm, skazki i byli. V shkole izyashnyh iskusstv”, ep. 1, „Starye steny” (minutul 17:03), <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2722525> (accesat 03.02.2015).

<sup>25</sup> „Soiuzmultfilm, skazki i byli. V shkole izyashnyh iskusstv”, ep. 8, „I zhyzni, i skazka, i liubovi” (minutul 14:30), <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2722525> (accesat 03.02.2015).

ful, care se credea doar unul de divertisment, a devenit unul intelectual”<sup>26</sup>. Esența acestui fenomen este legată de situația politică din perioada postbelică, de trezirea conștiinței naționale, de faptul că animația începe să reflecte momentele vieții cotidiene cu toate neajunsurile și problemele cu care se confrunta societatea și, nu în ultimul rând, de faptul că încep a fi ecranizate opere literare și populare. Toate acestea, au condiționat apariția noilor genuri și a posibilităților stilistice care au transformat animația sovietică din perioada brejnevistă într-o artă emoțională și intelectuală, care vine cu un mesaj filosofic.

Animatorii încercau să treacă peste modelele de gândire impuse de Partidul Comunist (cu toate că unii din ei erau membri ai partidului) și să spargă clișeele ideologice. Noile tendințe din animația sovietică pornesc de la moștenirea culturală acumulată în deceniile anterioare. Dezvoltarea și schimbarea animației au fost determinate de interacțiunea dintre tradiție și inovație. Noul întotdeauna apare în sistemul vechi, bazându-se pe tradiții. Rezultatul interacțiunii dintre tradiție și inovație a contribuit la apariția unor tendințe noi în animația sovietică din perioada „socialismului târziu”. Astfel, filmele „Istoria unei crime”, „Probleme mari”, „Muzicuța de sticlă”, „Povestea poveștilor” erau novatoare pentru perioada lor. Acestea au fost create după un model tipologic ce exprima o anumită concepție despre lume, care pornea de la idei sociopolitice, religioase, filosofico-estetice. Vectorul tendințelor poate fi urmărit în structura compozițională a filmului, în principiile de cooperare și organizare a elementelor vizuale ca parte a întregului, cuprinzând în sine caracteristicile acestuia<sup>27</sup>.

Anul 1962 este considerat un moment de cotitură în animația sovietică, deoarece anume atunci apar filmul lui Hitruk „Istoria unei crime” și cel al lui Igor Nikolaev și Victor Nikitin „Pace casei tale”, în care vor fi lansate aceste noi tendințe. În calitate de regizor al primului său film, Hitruk sfidase restricțiile existente, făcând drum pentru următoarele filme de animație avangardiste ale colegilor de la studio. Cu fiecare lucrare a sa, el deschidea noi uși și schimba traiectoria căutărilor. În filmele sale „Toptyzhka”, „Vacanța lui Bonifaciu”, „Omul în ramă”, „Film, film, film”, „Vinnie Pooh”, Hitruk a stabilit vectorul de dezvoltare a animației sovietice<sup>28</sup>.

În căutarea noilor stiluri și genuri s-au manifestat în mod clar atât veteranii Studioului „Soiuzmultifilm”, cât și artiștii care și-au început activitatea în anii 1950. În această perioadă se lansează regizorii Vladimir Pecari și Vladimir Popov cu filmul de animație „S-a întâmplat în această iarnă” (1968), Vyacheslav

<sup>26</sup> Fyodor Hitruk, „Multiplikatsiya, vremea, fantaziya”, *Sovetski ekran* 1, 1971, 14.

<sup>27</sup> Evgheni Margolit, *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnyye etapy stanovleniya i razvitiya* (Moscova: VZ-NUI, 1988), 51.

<sup>28</sup> Serghei Kapkov, *Entsiklopediya otechestvennoi multiplikatsii* (Moscova: Algoritm, 2006), 649.



Kotenochkin cu „Broscuța călătoare” (1965), „Mezha” (1967), Lev Milchin cu „Deșteptătorul” (1967), „Umbrela bunicii” (1969), Efim Gamburg cu „Pasiuni pentru spionaj” (1967), Andrei Hrzhanovsky cu „Trăia odată ca niciodată Koziavin” (1966), „Muzicuța de sticlă” (1968), Yuri Prytkov cu „Cîntecul șoricelului” (1967), „În țară lecțiilor neînvățate” (1969) și altele<sup>29</sup>.

În anii 1970 regizorii sovietici încep să producă filme-cicluri cu aceleași personaje: „Maugli”, Roman Davydov (1967-71), „Malysh și Karlson”, „Karlson s-a întors”, Boris Stepantsev (1968-70), „Umka”, „Umka își caută prieten”, Vladimir Pekari, Vladimir Popov, (1969-70), „Nu, pogodi!”, Vyacheslav Kotenochkin (1969-93), „Muzicanții din Bremen”, Inessa Kovalevskaia și „Pe urma muzicanților din Bremen”, Vasilie Livanov (1969-73), „Vinnie Pooh”, „Vinnie Pooh în ospetie”, „Vinnie Pooh și ziua grijilor”, Feodor Hitruk (1969-72), „Krokodil Ghena”, „Cheburashka”, „Shapoklyak”, „Cheburashka merge la școală”, Roman Kachanov (1969-83)<sup>30</sup>. Principalii eroi ai „serialelor” de desene animate din anii 1960-80 au ajuns parte indispensabilă a culturii comune pentru câteva generații sovietice, iar Cheburashka a devenit logo-ul Studioului „Soiuzmultfilm”.

În anii 1960, animația nu doar că atinge perioada maturității, dar începe să pătrundă în miezul actualității; regizorii încep să înțeleagă că pot transmite spectatorului preocupările personale de zi cu zi, că pot vorbi despre responsabilitatea omului față de societate – și aceasta doar prin limbajul artei și al poeziei. Cele mai bune filme de animație din anii 1964-1982 sunt adevărate progrese estetice. Acestea reflectă tensiunile sociale, meditează asupra prezentului și viitorului, asupra legilor morale – exerciții care luau forma unor declarații filosofice și confesionale. Animația sovietică din anii 1960 începe să observe și prezintă lumea prin „ochii copilului”. Prin urmare, apar filme de animație unde eroii pozitivi încearcă să ajute eroii negativi să facă distincție între valorile general-umane și cele greșite și, desigur, să treacă de partea Adevărului, a Frumosului, a Dragostei necondiționate, a Prieteniei și a Respectului. De rând cu valorile general-umane, se insuflă copiilor dragostea pentru Patrie, devotament față de idealurile socialiste.

Evenimentele din perioada brejnevistă au stat la baza parabolilor filosofico-poetice ale lui Hrzhanovsky. „Trăia odată ca niciodată Koziavin” abordează tema funcționarilor birocratici care îndeplinesc inconștient și întocmai toate ordinele venite de sus. „Muzicuța de sticlă” prezintă alegoric destinul oamenilor de artă, care aduceau orașului armonie, iar pentru aceasta conducerea orașului îi ucidea. Lărgirea cercului de teme tratate în animația sovietică a fost condiționată de varietatea soluțiilor grafice și tehnologice. În filmele de animație, culorile, fun-

<sup>29</sup> Gheorghe Borodin, *Kinostudiia Soiuzmultfilm. Kratki istoricheski obzor*, <http://new.souzmult.ru/about/history/full-article/> (accesat 20.05.2015).

<sup>30</sup> Ibidem.

dalul, textura materialului au început să lucreze altfel. Drept urmare, se creează impresia că studioul putea să facă orice. Nu exista nicio limită în genuri: parabolă filosofică, metafore sociale, tragicomedie, satiră, eseuri lirice, balade romantice. Se confirmă spusele lui Eisenstein că „animația este cea mai nesăbuită industrie a cinematografului”<sup>31</sup>.

Ca rezultat al boom-ului de genuri și stiluri, în animația sovietică apare *filmul de autor*<sup>32</sup> (*avtorskoe kino*). Fondatorii animației sovietice, Mihail Tsehanovski, Vladimir Starevich, Nicolai Hodotaev, Alexandr Ivanov, susțin că acest lucru apare după ce publicul a început să distingă nu numai genurile și numele eroilor din film, dar și individualitățile regizorului. Filmul de autor din anii 1964-82 erau filmele „care au absorbit un maxim de individualitate”. Odată cu dezvoltarea cinematografică, ideea de „de autor” era percepută ca apartenența filmului unui sau altui regizor, astfel, filmul de autor s-a transformat în filmul autorului.

În opinia lui Eisenstein, introducerea tehnologiei Disney în animația sovietică la începutul anilor 1950 a determinat pentru o perioadă caracterul și stilul filmului sovietic, lipsindu-l de individualitate, precum și de tradițiile folclorice și naționale<sup>33</sup>. Regizorul Ivan Ivanov-Vano își amintește că starea de protest a crescut „inițial întâmplător și involuntar, iar mai apoi în mod clar și distinct”<sup>34</sup>. Creșterea protestului a fost influențată de producerea filmelor „ca pe conveyer” și de faptul că administrația obliga regizorii să lucreze după anumite standarde stilistice și estetice. După cum menționează Ivan Ivanov-Vano<sup>35</sup>, Mihail Tsehanovski<sup>36</sup>, Fyodor Hitruk<sup>37</sup>, aceste circumstanțe constrâneau exprimarea creativității și a conștiinței artistice a individului, provocând protestul intern al autorului. Totuși, anume liberalizarea din sfera sociopolitică a creat acel anturaj nou care a permis nașterea genului film de autor.

Irina Izvolova scrie că „la mijlocul anilor 1950 a început să se maturizeze limbajul și viziunea asupra lumii reflectate în cinematografie. Prăbușirea «stilului mare» a generat mișcarea stilistică internă, care anterior se observa rar”<sup>38</sup>. Acest

<sup>31</sup> Serghei Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniya* (Moscova: Iskusstvo, 1966, vol. 5), 25.

<sup>32</sup> Filmul de autor – acest film este făcut în întregime de regizor. În filmele de genul acesta, ideea autorului ocupă locul principal. De obicei, aceste filme sunt intelectuale și pline de simboluri, ele propun auditoriului să mediteze asupra vieții, asupra comportamentului său și asupra celor ce se întâmplă în jur.

<sup>33</sup> Serghei Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniya* (Moscova: Iskusstvo, 1966, vol. 5), 81.

<sup>34</sup> Ivan Ivanov-Vano, *Kadr za kadrom* (Moscova: Iskusstvo, 1980), 239.

<sup>35</sup> Ibidem, 100.

<sup>36</sup> Serghei Asenin (ed.), *Mudrost' vymysla. Mastera multiplikatsii o sebe i o svoem iskusstve* (Moscova: Iskusstvo, 1983), 207.

<sup>37</sup> Feodor Hitruk, “Kuda idet multiplikatsiya”, *Iskusstvo kino*, nr. 9, 1977. 64-67.

<sup>38</sup> Irina Izvolova, *Drugoe prostranstvo. Kinematograf otpepli* (Moscova: Materik, 1996), 78-79.



proces este legat în mare parte de creșterea interesului față de om și de lumea sa interioară, de exprimarea poziției filosofico-estetice a regizorului, ceea ce a determinat dezvoltarea tendinței lirico-subiective. Actrița de film Ludmila Zaitseva remarca despre acea perioadă: „Eul artistului ocupa una dintre pozițiile centrale în sistemul expresiv al filmului”<sup>39</sup>.

Scriitorul și dramaturgul Alexandr Volkov menționează că „la începutul anilor 1960 în animația sovietică a început un proces continuu de actualizare a formelor plastice și a modelelor, artiștii exploatează intens și descoperă noi tehnici de concentrare a ideii în model [personajului], lucrează cu materiale și tehnici mai moderne”<sup>40</sup>. După părerea istoricului și teoreticianului artei și culturii Mihail Yampolski, „animația acelor ani a căutat să stăpânească limbajul jocului. Anii 1960-70 – perioada de după excluderea tehnicilor Disney – se caracterizează prin dominația imaginii lumii picturale și a desenelor individuale”<sup>41</sup>.

Următoarea etapă în dezvoltarea filmului de autor începe în anii 1970. Definit drept unul „liniștit” sau „stagnant” (*zastoinyi*), filmul de animație din perioada respectivă, în mare parte, ținea de evoluția formelor metaforice ale limbajului de televiziune. Filmele se fac având la bază principiile monologului intern, care au fost dezvoltate în lucrările lui Eisenstein<sup>42</sup>. Animația acestei perioade este încărcată cu parabole filosofice, și după cum observă și Iosif Boyarski, devine „intelectuală”<sup>43</sup>. Un alt factor care face ca animația să fie „intelectuală” este modelul comunicării „de la Eu la Eu”, unde are loc transmiterea mesajului de la „Eu” „celuilalt Eu”. Acest model al autocomunicării definește organizarea filmului de autor cu un text poetic, cu accent pe imagini fragmentaro-asociative, ceea ce devine una din tendințele animației sovietice din epocă<sup>44</sup>.

Paralel cu schimbarea direcțiilor artistice, are loc reinterpretarea trecutului. Tendințele anterioare nu dispar, dar ele participă alături de cele noi la crearea animației sovietice. În animația sovietică din anii 1960-80, noile tendințe și direcții nu se dezvoltă ca un proces continuu, ci apar paralel, influențându-se reciproc. Acest tip de evoluție determină tendința de eclecticism din procesul artistic. Ca urmare, devine posibilă excluderea stilului dominant, făcând posibilă infiltra-

<sup>39</sup> Ludmila Zaitseva, *Evolutsionirovanie obraznoi sistemy sovetskogo filma 60-80 godov* (Moscow: VGIK, 1991), 15.

<sup>40</sup> Alexandr Volkov, *Problemy razvitiya iskusstva sovremennoi multiplicatsii* (Moscow: Iskusstvo, 1970), 12.

<sup>41</sup> Mihail Yampolski, *Nabliudateli* (Moscow: Ad Marginem, 2000), 149.

<sup>42</sup> Serghei Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniya* (Moscow: Iskusstvo, 1964-1966, vol. 1-6).

<sup>43</sup> Iosif Boyarski, *Literaturnye kollazhi* (Moscow: Tverizdat, 1998).

<sup>44</sup> Maria Romashova, „Ot istorii animatsii k istorii detstva v SSSR: Postanovka problemy”, *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya* 3 (2011): 114-119, <http://histvestnik.psu.ru/PDF/20113/17.pdf> (accesat 27.01.2015).



rea noilor cursuri în animația sovietică, care pornesc de la referințele culturale imprevizibile<sup>45</sup>.

În genere, animația sovietică din perioada brejnevistă este caracterizată de tendințe ce pleacă de la modelul de gândire specific unui anumit context social-politic. Astfel, la începutul anilor 1960, în dezvoltarea artistică a animației apar direcțiile care neagă principiile estetice din perioada anterioară și stabilesc legăturile cu tradițiile culturale naționale. Animației sovietice din această perioadă îi este caracteristică întoarcerea nu doar la tradiții, prin manifestarea interesului față de teoriile rușilor și occidentalilor despre filosofia estetică, dar și întoarcerea la sursele populare, memoria națională și la moștenirea culturală a avangardei și simbolismului, pe fundalul negației și regândirii principiilor estetice ale perioadei anterioare. Această situație a contribuit la formarea unei direcții cu totul noi în stilul funcțional al animației. Direcția respectivă a înlocuit stilul Disney și „marele stil”. În conformitate cu noua direcție se dezvoltă liricul subiectiv și metaforismul<sup>46</sup>.

Formarea direcției respective apare ca urmare a contextului sociopolitic al epocii de „stagnare”. Metaforismul anilor 1970 devine un mijloc de a evita modificările făcute de cenzură și, desigur, o metodă de evadare în lumea individuală. Prin urmare, apare stilul fals, iluzoriu, lipsa unei direcții artistice omogene, contribuind la formarea stilurilor „individuale”. În același timp, metaforismul din anii 1970-80 se adresează trecutului național și arhetipului; în așa mod restructurarea globală a atitudinilor, începută în 1960, a adus la formarea următoarelor trăsături ale animației sovietice din perioada socialismului târziu: metamorfoza, viziunea metaforică a lumii, percepția ironico-paradoxală a realității și a trecutului, orientarea spre dinamică și transformare, variabilitatea, dorința de a înțelege semnificațiile ascunse. Noile tendințe lipsesc animația sovietică din perioada respectivă de claritate, de finisare, de logica relației cauză-efect, de consecvență<sup>47</sup>.

Dezvoltarea direcțiilor stilistice din anii 1960-80 este legată de renunțarea la canoanele estetice și la limbajul universal, ca rezultat al conștientizării multitudinilor de limbi din spațiul cultural și al interacțiunii reciproce, pe baza unor similitudini. Principala caracteristică a animației sovietice din epoca dată a devenit tendința împrumutului sau a reflexiei, ceea ce implică libera circulație a tradițiilor culturale din întreaga lume și încorporarea lor în practica modernă. Această tendință se bazează pe combinația a două principii care au apărut în această perioadă<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Natalya Krivulya, *Labirinty animatsii* (Moscova: VGIK, 2002), 72.

<sup>46</sup> Ibidem, 70.

<sup>47</sup> Ibidem, 73.

<sup>48</sup> Ibidem, 75.



Primul principiu este asociat cu trimiterea la straturile culturale și istorice din trecut și prezent, bazat pe parodie și ironie. Acest lucru a dus la conexiunea culturii „elitare” și a celei de „masă”, la pierderea sensului și a autenticității. La început această ironie, așa cum menționează Shklovsky, era o modalitate de a oglindi realitatea duală. Ironia nu era înțeleasă ca o „bătaie de joc”, ci ca o metodă de percepție simultană a două fenomene contradictorii sau ca o corelație simultană a aceluiași fenomen cu două sensuri semantice. Al doilea principiu este asociat cu orientarea mitologico-filosofică și formarea unui „nou sentimentalism”<sup>49</sup>.

Pentru animația sovietică din anii 1960-80 mai este specifică tendința de împrumut (citarea). De rînd cu toate principiile mișcării de avangardă, în anii 1970 se apelează la folclorul național și la arta mondială. De asemenea, regizorii împrumută dispozitive stilistice caracteristice jocului. La sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, filmele de animație, reflectând spațiul intertextual din cultură și arhetipul inconștientului colectiv, în baza trimiterilor, oferă opțiunea de parodie sau nostalgie. Compilarea intertextuală formează o structură complexă în animația sovietică din perioada socialismului târziu din cauza tehnicii de colaj și fragmentare<sup>50</sup>. Acest lucru se datorează interesului față de experimente, de căutarea noilor posibilități expresive ale limbajului în animație și de creșterea începutului jucăuș în arta acestei perioade.

Tendința tehnicii de colaj constă în formarea unui tot întreg din elemente diferite, din diferite tipuri și tehnici de animație, din utilizarea mai multor limbi vizuale și coduri semiotice, din includerea citatelor în textul filmului. Acest lucru duce la distrugerea atât a frontierelor externe, cât și a celor interne în structura filmelor de animație. Folosind o combinație de modele și de animații bazate pe ambiguitate și polisemie, colajul definește descompunerea structurii întregi a filmului. Această tendință este asociată cu schimbarea viziunii animatorilor. În centrul noului sistem artistic este percepția lumii ca haos, unde nu se respectă relațiile cauzale, ierarhia și conceptul de normă. Tendința de fragmentare este legată de includerea diferitelor tehnici, citate, scene. Tendința tehnicii de colaj definește structura construcției filmelor de animație după principiul liberei asocieri, ceea ce creează instabilitate. În filmele de animație care apelează la tehnica colajului se acordă o atenție deosebită detaliului în modelul artistic. În acest caz, se ajunge la distrugerea întregului și la apariția modelului în baza schimbului unei părți pe principiile adiacente, repetitive și de redundanță<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Natalya Krivulya, *Labirinty animatsii* (Moscova: VGIK, 2002), 75.

<sup>50</sup> Evghenii Margolit, *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya* (Moscova: VZNU, 1988), 92.

<sup>51</sup> Ibidem.

Construcția filmelor bazate pe citate, pe modele împrumutate și pe utilizarea codurilor multiple duce la dizolvarea autorului; acesta devine „ascuns” în spațiile măștilor din textele „străine”. Utilizarea citatelor este legată de nivelarea și pierderea individualității, înlocuind-o cu colectivul sau cu începutul eclectic. Eul autorului se pierde în structura filmului. Tipul monologic de expunere și punctul de vedere al autorului sunt înlocuite cu o construcție dialogică, adică cu discursul din spațiul intertextual. În așa mod, citarea și împrumutarea duc la infiltrarea sensului în filmele de animație, fără ca autorul să contribuie la crearea acestuia, iar structura eterogenă a filmului este prezentată ca o polisemie culturală<sup>52</sup>.

Pentru animația sovietică din perioada brejnevistă este specifică și schimbarea percepției despre om și condiția umană. De-a lungul anilor 1960-80 interesul față de om în animația sovietică s-a schimbat de la aspectul fizic până la procesele interne psihologice. În filmele de animație din anii 1960 interesul față de persoană poate fi urmărit în relația acesteia cu societatea și prin examinarea dialectică a gândurilor și a sentimentelor sale. Deja în anii 1970 se acordă atenție psihologiei subiectului, relației sale cu lumea internă și externă, cu micro și macrocosmosul. În filmele de animație din această perioadă, modelele de conștiință sunt proiectate în spațiu prin organizarea acesteia pe baza legilor psihologice și simbolice. Diferențele dintre lumea internă și externă sunt șterse treptat. În anii 1980, în reflectarea vieții umane se pune accent pe tot ce este arhaic, pe conștiința adormită, pe relația dintre individ și mitologie. Explorând spațiul memoriei și al conștiinței, omul încearcă să găsească originile sale, pentru a găsi idealul și stabilitatea pierdută. Interesul pentru conștiința subiectivă este asociat cu imaginea „atomizată” a lumii, formată din fragmente individuale. Acest lucru duce la înstrăinarea oamenilor și la prăbușirea Eului colectiv în părți separate. Conștiința umană devine similară cu textul, care combină codurile spațiului intertextual, începe a fi percepută ca un model de mozaicuri din citate. În filmele produse în anii 1960-70 lumea exterioară nu mai prezintă un interes atât de mare, precum cea interioară, iar conștiința evoluează după principiul de montare și al transformărilor optice. Iar în anii 1980, de rând cu aceste tehnici, predomina derapaje „fără de asamblare”, cauza acestui lucru fiind eroziunea limitelor dintre spații<sup>53</sup>.

Noile tendințe în animația sovietică din perioada brejnevistă și evoluția acestora pot fi considerate un indiciu al schimbării percepției despre artă și rolul ei la persoanele de creație. Pentru animatorii sovietici, filmele de animație erau un mijloc de relaționare între lumea internă a regizorului și cea externă a publicului. Substratul social al animatorilor – în viața cotidiană, erau liberali în atitudine,

<sup>52</sup> Ibidem, 94.

<sup>53</sup> Evghenii Margolit, *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya* (Moscow: VZNUI, 1988), 129.



aveau opinii critice la adresa sistemului, iar sistemul, într-o oarecare măsură, tolera regizorii dezinvolți. Animatorul sovietic a înțeles repede „regula jocului” și a început să-și regleze discursul astfel, încât să fie împăcat cu sine, să nu trăiască cu gândul că este un simplu detaliu dintr-o mașinărie complexă, dar în același timp să nu deranjeze prea tare puterea, ca să nu-și piardă privilegiile (salariu, funcție, publicații, locuință etc.). În acest context, jocul dintre libertate și interdicție ni se pare o exemplificare destul de reușită a „dependenței” animației sovietice de aparatul administrativ și interesele politice ale statului sovietic. De asemenea, observăm că momentele de cotitură prin care animatorii sovietici au trecut de-a lungul carierei, în funcție de provocările impuse de condițiile istorice de restricție (război, pierderea părinților/rudelor) sau de logica modernizatoare a statului (școlarizarea, recrutarea în armată) au determinat crearea unui anumit set de valori și atitudini al animatorilor și a mesajului transmis publicului. Cu siguranță, intelectualitatea artistică sovietică era produsul sistemului. Socializarea la nivelul mediului privat și conștientizarea faptului că statul care nu putea greși și era perfect era doar o iluzie întreținută de propaganda sistemului, au servit drept cauză pentru apariția și dezvoltarea unui mesaj alternativ celui oficial.

Animația sovietică din perioada socialismului târziu cunoaște o întoarcere la moștenirea culturală națională, se renunță la stilul Disney, se schimbă modul de axare a personajului față de lumea internă și cea externă (lumea internă începe să ocupe un loc tot mai mare). Filmul devine o interacțiune dialectică, trecutul determină prezentul, iar prezentul remodelează trecutul, cu alte cuvinte – se oferă dialogul dintre aceste perioade. Ca rezultat, are loc modelarea structurii filmului în baza referințelor, combinațiilor și citatelor, unde trecutul și prezentul se împletesc într-un singur text bazat pe experiențele ironice. Moștenirii culturale a desenelor animate din perioada brejnevistă nu-i sunt străine jocurile postmoderniste, dar aceasta se produce la un nou nivel – ca o dramă a conștiinței fragmentate, încercând să se reintegreze. Imaginea lumii din perioada socialismului târziu poate fi reconstituită ca un puzzle din filmele de animație.

Mesajul filmelor de animație din perioada brejnevistă a fost format de limbaj și societate, iar sinteza formelor artistice a oferit animatorilor o nouă direcție în dezvoltarea animației sovietice din perioada socialismului târziu. În aceste condiții a avut loc actualizarea animației sovietice prin mobilizarea resurselor ecranului. Relația dintre regizor și structura animației, dintre practici și sisteme este produsă și reprodusă în interacțiune cu cotidianul social. Noile genuri de filme de animație și posibilitățile nelimitate ale animației condiționează apariția genului film de autor, care nu exista înainte. Modelele și formele animației sovietice din anii 1960-1980 sunt expresia realităților sociale și istorice de atunci.