Archive of SID

مطالعات اوراسیای مرکزی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۷۷- ۱۹۷

بازتاب تحولات سیاسی و اجتماعی در سینمای شوروی و روسیه

زهرا محمدی*
استادیار زبان و ادبیات روسی، دانشگاه تهران
طاهره سلگی
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد مطالعات روسیه، دانشگاه تهران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۲۰ - تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۷/۲۶)

چکیده
این نوشتار ویژگی فیلم‌های دههٔ ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۰ سینمای روسیه را بررسی و تحلیل می‌کند. در دههٔ ۶۰ قرن بیستم، سینمای روسیه به جهان شناسانده شد و پیش از گذشته در مسیر پیشرفت قرار گرفت. سیاست‌های نرم فرهنگی دوران اُتتیپل[1] و وضعیت هنر و جامعه در عصر پرسترویکا، فیلم‌های دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ را به پدیده‌ای ویژه تبدیل کرد که بازتاب روشنی از روابط اجتماعی آن عصر است. آزادیِ ناگهان جاری‌شده در بستر هنر اتحاد شوروی - که در آستانهٔ فروپاشی بود - سینمای دههٔ ۱۹۹۰ را نیز تحت تأثیر قرار داد و بسیاری از نابسامانی‌های اجتماعی، عریان‌تر از همیشه به نمایش گذاشته شدند. دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم، سینمای روسیه میزبان فیلم‌هایی از جنس فیلم‌های سینمای هالیوود بود و تلاش کرد این راه را مصمم ادامه دهد. در این دهه، سینمای روسیه شاهد تصاویری بود که پیش از این به خود ندیده بود. با تغییر کارکرد هنر در دوران پساشوروی، رویکرد هنرمندان نیز تغییر کرد و سینما نیز در بسیاری موارد به گیشه می‌اندیشید. نسخهٔ روسی رؤیای آمریکایی در فیلم‌های گیشه‌ای روسیه دیده می‌شود؛ اما دغدغهٔ آسیب‌شناسی اجتماعی و ساختن یا بازگشت به هویت روسی، همچنان در برخی فیلم‌های روسیهٔ جدید قابل مشاهده است. سینمای معناگرای روسیه را می‌توان تأیید این مدعا دانست. حمایت‌های دولتی از فیلم‌های اقتباسی از آثار ادبی و رویدادها تاریخی، منجر به تولید فیلم‌های ماندگاری در این حوزه شده است. سینمای روسیه، دوران گذار خود را گذرانده است و انتظار می‌رود به‌زودی شاهد آثاری باشیم که ردپای هویت غیرروسی کمتر در آن‌ها دیده شود.

کلیدواژه‌ها
تحلیل محتوا، سینمای روسیه، فروپاشی اجتماعی، هویت فردی، هویت ملی.

*نوسینده مسئول
* E-mail: zahra_mohammadi@ut.ac.ir

1. Ottepel (The Khrushchev Thaw)

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

دیدگاه‌های بسیار متنوعی دربارهٔ چیستی سینما وجود دارد و تعریف‌های مختلفی نیز از سینما ارائه شده است. آندره بازن، نظریه‌پرداز سینما، در کتاب خود به نام «سینما چیست؟» می‌گوید: «سینما عینیت در زمان است؛ زیرا عنصر اولیه‌اش خودِ زندگی است» (Bazin, 2010: 14, 125). دیدگاه‌های مشابه دیگری نیز در این باره وجود دارد. همان‌گونه که نظریه‌پرداز فرانسوی پی‌یر سورلن گفته است: «سینما می‌تواند ویژگی‌های اجتماع خویش را به همگان معرفی کند؛ در حقیقت او معتقد است که سینما، آینهٔ جامعه است» (Sorlin, 2000). به دیگر سخن، سینما بخشی از واقعیت‌های بسط‌یافته در ذهن افراد را شکل می‌دهد. اثرگذاری سینما در ادراک محیطی افراد، به‌سبب ویژگی‌های منحصربه‌فرد این صنعت و قدرت اقناع بالای آن در شکل‌دهی به «درک محیط» و تبدیل آن به «فرهنگ همگانی» در جامعه بسیار چشمگیر است (Mottaghi and Ghareh Beygi, 2014: 29) به گفتهٔ نیکولز، هنگامی که ما با فیلم‌های برآمده از فرهنگی ناآشنا روبه‌رو می‌شویم به احتمال زیاد، تنها به بحث دربارهٔ سبک و درونمایه و مؤلف و فرهنگ ملی آن‌ها بسنده می‌کنیم، بی‌آنکه از خود بپرسیم در چه زمینه و فضایی به درک این آثار راه برده‌ایم (Nichols, 2010: 295)؛ بنابراین، شاید بتوان گفت شناخت نسبی یک جامعه از راه شناخت سینمای کشورِ مورد نظر امکان‌پذیر است و گاه حتی شیوهٔ قابل اتکایی برای سفر در تاریخ است. پیشینهٔ تاریخی روسیه و رشد فرهنگی و هنریِ پرشتاب آن از قرن هفدهم و در نتیجهٔ تلاش‌های کاترین دوم و پترکبیر، این انتظار را ایجاد می‌کند که سینمای روسیه نیز هم‌تراز با هنرهایی مانند موسیقی، نقاشی، باله و ... به جایگاه جهانی رسیده باشد. وجود نام‌های ماندگاری چون آیزنشتاین و تارکوفسکی نیز این انتظار را دوچندان می‌کند؛ اما حقیقت این است که جایگاه دهه‌های اخیر روسیه در سینمای جهان چندان جایگاه رفیعی نیست؛ حتی با وجود کارگردانانی چون ریزانف، میخالکوف و باندارچوک. سینما هم پدیده‌ای اجتماعی و هم پدیده‌ای زیبایی‌شناختی است و این دو جنبه در هم تنیده شده‌اند؛ چرا که ویژگی اجتماعی سینما، هنر و تأثیرهای هنری آن می‌تواند جامعه را متأثر سازد. پس برای نفوذ به درون پوستهٔ یک جامعه، به غیر از کار میدانی مردم‌شناختی، تماشای فیلم‌هایی که برای بازار داخلی یک جامعه ساخته شده‌اند بهترین وسیله است. «سینما از نهادهای اجتماعی اساسی جامعه و از زنده‌ترین شکل‌های هنری عصر ماست» (Ravadrad, 2000: 42). عصری که در آن و در سینما و فیلم‌های آن با مؤلفه‌های قابل تأملی روبه‌رو می‌شویم؛ مؤلفه‌هایی مانند فرهنگ، سیاست، اجتماع و هویت. به گفتهٔ آرلووا هویت مفهومی است که به‌واسطهٔ تمایزها شکل می‌گیرد. ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و شناخت خود در شرایط گوناگون و تعامل این دو عنصر در کنار یکدیگر مفهومی از هویت را می‌سازد (Орлова, 2010: 119). موضوع هویت ملی از مسائلی است که همواره برای روسیه اهمیت

www.SID.ir

Archive of SID

داشته و تاکنون اهمیت خود را از دست نداده است. شاید بتوان گفت این مسئله در اوایل قرن هجدهم در روزگاری که پترکبیر زمام امور را در دست داشت، نقش مهم‌تری را به خود اختصاص داده است. با توجه به اینکه پتر افکار و اندیشه‌ای اروپایی داشت و تلاش می‌کرد تا همانند اروپایی‌ها مبنا و جایگاهی ویژه از کشور خود ارائه دهد؛ مسئلهٔ هویت ملی برای روسیه به مشکلی مهم تبدیل شد. چرا که پترکبیر روسیه را تبدیل به یک کشور اروپایی کرد؛ اما سنت‌ها و نگرش مردم روسیه شرقی بود و روسیه برای همیشه میان این دو جهت یعنی شرق و غرب گرفتار شد.

این مسئله برای روسیه مهم است؛ زیرا احساسِ داشتن هویت ملی به روس‌های اسلاو کمک می‌کند تا جایگاه، موقعیت و نقش خود را در دنیای امروز اثبات کنند. اما اگر کمی به قبل از قرن هجدهم بازگردیم؛ یعنی در اواخر قرن هفدهم بر اساس اسناد تاریخی در می‌یابیم که امپراتوری روسیه به‌دلیل کشورگشایی تزارها به یک امپراتوری چندملیتی تبدیل شد. امپراتوری چندملیتی که دیگر نمی‌توانست بر مبنای مذهب، جغرافیا و یا حکومت استوار باشد. از سوی دیگر، دو جریان اسلاوگرایی و سوسیالیسم مانع گسترش ملی‌گرایی و شکل‌گیری هویت ملی شدند (Karami, 2006: 6). مجموعه‌ای از عامل‌ها سبب شدند که روسیه تا سال ۱۹۹۸ هرگز یک هویت ملی یا بهتر است بگوییم یک دولت ملی نداشته باشد. در واقع، پیش از سال ۱۹۱۷ روسیه امپراتوری چندملیتی بود که هویت آن بیشتر وابسته به مذهب و قدرت شخص تزار بود؛ اما عامل‌هایی ثابت سبب شد تا این سردرگمی در روسیه باقی بماند؛ وضعیت جغرافیایی روسیه، گرایش به شرق و داشتن سنت‌های شرقی سبب بروز بحران هویتی در این سرزمین شد. وضعیت مذهبی روسیه، تحول‌های بیزانسی، ارتدکس و تقابلش با کاتولیک‌ها از عامل‌های دیگر هستند. دو عامل مهم دیگر، وجود رنسانس شرقی در فرهنگ و گسترش مطالعات شرقی در نظام آکادمیک روسیه بود. از نتایج اصلاحات پتر، ایجاد شکاف در جامعهٔ روسیه بود. در روسیه تفرقهٔ مذهبی با جدایی و شکاف‌های طبقاتی همراه شد، این رویدادها سبب بروز بحران هویتی در روسیه شد (Karami, 2003: 39).

با توجه به موضوع نوشتار و پرداختن به سینمای اتحاد شوروی و روسیه این پرسش مطرح است که آیا دگرگونی‌های سیاسی و حکومت رهبران در هر دهه، در سینمای اتحاد شوروی و روسیه اثرگذار بوده است؟ تحولات سیاسی و اجتماعی در هر دهه چه تأثیری در فرهنگ و هنر از جمله هنر سینما داشته است؟ فرضیهٔ نوشتار این است که سینمای اتحاد شوروی و روسیه با توجه به سیاست‌های حاکم، هنر و فرهنگ سینماییِ خود را عرضه کرده است. روش این نوشتار اسنادی است که در آن فیلم‌ها به‌عنوان سند بررسی می‌شوند. متغیرها با روش توصیفی – تحلیلی و از راه مطالعات کتابخانه‌ای بررسی شده‌اند. برای شناخت بهتر سینمای

www.SID.ir

Archive of SID

دهه‌های ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۰، فیلم‌های برجستهٔ این دوران که به هدف نوشتار یاری می‌رسانند تحلیل شده‌اند. تحلیل محتوایی و نشانه‌شناختی فیلم‌های این دوره بررسی شده تا از این راه نتیجهٔ بهتر و قابل استنادتری به‌دست آید. چارچوب نظری نوشتار بر مبنای نظریهٔ پی‌یرسورلن که سینما آینهٔ جامعه است شکل گرفته است.

با مطالعهٔ تحلیلی که از راه مقایسهٔ فیلم‌های سینمایی دهه‌های ۱۹۷۰ تا ۲۰۱۰ انجام شد، چنین به‌نظر می‌آید که محتوای اصلی بیشتر فیلم‌های این دوره دستخوش تحولات سیاسی و اجتماعی قرار گرفته است. در مطالعات مربوط به حوزهٔ سیاست و روابط بین‌الملل بررسی مباحث کشورها اعم از تاریخچه، ساختار سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و نیز فرایندهای مسلط و مستقر در آن‌ها اهمیت خاصی دارد (Shiraev, 2013: 19). فرهنگ و شناخت سینمای روسیه بخشی از فرهنگ خارج از تاریخچه و اجتماع نیست. در این نوشتار تلاش می‌کنیم جایگاه انسان شورویایی در سینمای اتحاد شوروی، میزان ورود عناصر زندگی روسی به سینمای روسیه و سطح بازتاب هویت ملی در این سینما را بررسی کنیم تا دریابیم که جامعه در سینما چگونه تجلی یافته است.

نگاهی به تاریخ سینمای روسیه

سینما از دههٔ ۱۹۹۰ به روسیه وارد شد. اولین فیلم‌های مستند در سال ۱۸۹۶ به نمایش درآمدند. بنیان‌گذار تولید فیلم در روسیه خانژانکُف[1] بود. آغاز ساخت سینمای هنری و تولید فیلم در مسکو در همین دوران بود. فیلم‌ها در این دوران، بی‌صدا و سیاه و سفید نمایش داده می‌شدند. «بی‌بی پیک»[2] اثر پوشکین و «پدر سرگی»[3] اثر تالستوی از فیلم‌های اقتباسیِ روسی بودند که به کارگردانی پراتازانوف[4] در سال‌های ۱۹۱۶ و ۱۹۱۸ روی پرده رفتند. هنگامی که سخن از هنر در سینمای روسیه و سینمای هنری روسیه به میان می‌آید، نخستین نام، آیزنشتاین[5] است که سینمای روسیه را به سطحی جدید برد. او کارش را با شاگردی در کنار میرهولد[6] و با کارگردانی تئاتر آغاز کرد. چرا که باور داشت تئاتر بهترین راه است برای درک مفاهیم زندگی که در فیلم‌ها به تصویر کشیده می‌شوند. «رزمناو پاتیومکین»[7] و «اعتصاب»[8] به نویسندگی آیزنشتاین به رشد هنری

1. Александр Алексеевич Ханжонков, 1877-1945
2. Пиковая дама
3. Отец Сергий
4. Яков Александрович Протазанов, 1881-1945
5. Сергей Михайлович Эйзенштейн, 1898-1948
6. Карл Казимир Теодор Мейерхольд, 1874-1940
7. Броненосец Потёмкин
8. Стачка

www.SID.ir

Archive of SID

سینمای روسیه کمک بسیاری کردند (Вишняков, 2012: 57). به گفتهٔ آندره بازن: «فیلم‌های ایزنشتاین، پادوفکین و داوژنکو فیلم‌هایی انقلابی، هم در هنر و هم در سیاست بودند. آن‌ها از همان آغاز در پی واقع‌گرایی بودند. فیلم پاتیومکین مرحلهٔ تازه‌ای از تقابل دیرپای میان واقع‌گرایی و زیبایی‌باوری را آغاز کرده است» (Bazin, 2010: .129) تا بیست سال پیش از ساخت پاتیومکین، فیلم‌های اتحاد شوروی در میان کشورهای تولیدکنندهٔ فیلم به مکان آخر نزول کردند؛ زیرا از محتوای واقعی الهام نمی‌گرفتند. در حقیقت پاتیومکین دنیای سینما را به‌شکل کامل دگرگون کرد، نه تنها به‌دلیل پیام سیاسی‌اش یا حتی به‌دلیل جایگزین‌کردن مکان‌های واقعی به‌جای دکورهای گچی استودیو و جمعیت گمنام به‌جای ستاره‌های مشهور، بلکه به این دلیل که ایزنشتاین نظریه‌پرداز بود، با بهترین فیلم‌برداران عصر خود کار می‌کرد و روشن‌ترین اندیشه‌ها را در اطراف خود گرد آورده بود. فیلم‌های واقع‌گرای روسیه بیشتر از تمامی دکورها و اجراها و نورپردازی و تأویل‌های هنریِ هنرمندانه‌ترین آثار مکتوب بیانگراییِ آلمان، ظرایف و رموز زیبایی‌شناختی داشتند (Bazin, 2010: 135).

در دههٔ ۱۹۳۰ در دوران اتحاد شوروی پیشرفت درخور توجهی در زمینهٔ تجهیزات فیلم‌های داخلی و تولید فیلم‌های جدید ایجاد شد؛ فیلم‌ها آرام‌آرام به‌سمت سینمای جدید در حرکت بودند. رویدادهای مربوط به انقلاب، جنگ داخلی و جنگ جهانی دوم و زندگی روزمرهٔ مردم روزگار اتحاد شوروی در فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹٤۰ منعکس شده است. در این دوران استادانی مانند: کارمِن،[1] وِرتوف[2] و تیسه[3] از کسانی بودند که اخبار روز را از راه فیلم به مردم ارائه می‌دادند. همین مسئله سبب درخشش سینما و بالارفتن سطح درک مردم از روزگار آن دوران می‌شد (Вишняков, 2012: 57) . در سبک فراواقع‌گرایی، فیلم‌هایی به کارگردانی پودوفکین،[4] روم،[5] آیزنشتاین[6] و کازینتسف[7] و با سبک فیلمبرداری متفاوتِ این افراد تولید شد که محبوبیت سینما در میان تودهٔ مردم را افزایش داد. فیلم‌های کمدی نیز طرفداران زیادی داشتند. برای نمونه، از پربیننده‌ترین فیلم‌های دههٔ ۱۹۳۰، فیلم «کودکان خوشحال»[8] تولید سال ۱۹۳٤ به کارگردانی گریگوری الکساندروف بود.

1. Кармен Р.Л.
2. Дзига Вертов
3. Тиссэ Э.К.
4. В. Пудовкин
5. М.Ромм
6. Э. Эйзенштейн
7. Г.Козинцев
8. Весёлые ребята

www.SID.ir

Archive of SID

جنگ بزرگ میهنی (جنگ جهانی دوم) (۱۹٤۱-۱۹٤٥) بر فیلم‌های دههٔ ۱۹۵۰ تأثیر چشمگیری داشت. در همین دوره چوخرای[1] و گراسیموف[2] موفق به گرفتن جوایزِ جشنواره‌های بین‌المللی شدند. فیلم‌های «چهل و یکمین»،[3] «تصنیفی از یک سرباز»[4] و «آسمانِ «آسمان پاک»[5] از آثار مشهور چوخرای هستند که توانستند در جشنواره‌های بین‌المللی کن، اسکار و جشنوارهٔ بین‌المللی مسکو جوایزی را از آن خود کنند. فیلم‌های «چینیِ آزاد»[6] و « در نزدیکی دریاچه»[7] نیز از آثار گراسیموف هستند که توانستند جایزهٔ استالین و جایزهٔ دولتی اتحاد شوروی را از آن خود کنند. توجه ویژهٔ شخص استالین به پیشرفت و گسترش هنرهای مختلف، از جمله سینما نیز در رشد سینما بسیار مؤثر بود.

در نیمهٔ دوم قرن بیستم، نظام سیاسی اتحاد شوروی دستخوش تحول شد. تا پیش از این سیاست‌های دولت در سینمای روسیه رخ‌نمایی می‌کرد و با فرهنگ و هنر و به‌ویژه هنر سینما و ادبیات درآمیخته بود. از جمله می‌توان به فرمان اتحاد شوروی در سال ۱۹۲۰ اشاره کرد مبنی بر اینکه معیار اساسی برای ارزیابی کیفیت هنری فیلم‌ها این است، به‌شکلی عرضه شوند که از سوی توده‌های میلیونی قابل درک باشند (Huaco, 1982: 137).

لنین و استالین به‌خوبی بر ارزش تبلیغی و آموزشی سینما آگاه بودند. این به‌ویژه در مورد فیلم بی‌صدا صادق است. اشاره به فیلم‌های ایزنشتاین و پودوفکین و داوژنکو که تولیدکنندهٔ فیلم‌هایی انقلابی بودند، هم در هنر و هم در سیاست (Bazin, 2010: 129) که رسانهٔ دیداری ایده‌الی برای آموزش توده‌هایی بود که بخش مهم آن‌ها بی‌سواد بودند و به گویش‌های مختلف سخن می‌گفتند. در همین دوره بود که نشست‌های نمایش فیلم برگزار می‌شد. هدف از نشست‌های نمایش فیلم، تحکیم قدرت کمونیست‌ها بر جمهوری‌های اتحاد شوروی از راه شرح مبارزهٔ قهرمانانهٔ پرولتاریایی بود که دشواری‌ها را شیرین و پیروزی در جنگ داخلی را به‌دلیل آرمان انقلابی واجب می‌ساخت. چند سال بعد، در سال ۱۹۲۸ کنگرهٔ حزب کمونیست دربارهٔ مسائل سینما، فرمانی صادر کرد که بنا بر آن فیلم‌ها می‌بایست از فرمالیزم ناب دوری می‌کردند و به محتوا می‌پرداختند. آن موج تجربه‌گری که سینمای اتحاد شوروی را به پیشاهنگی زیبایی‌شناختی سینمای جهان رسانده بود، جای خود را به احکام واقع‌گرایی سوسیالیستی داد، یعنی به بازنمایی زندگی به‌صورتی که خواهد بود (Hayward, 2009: 173, 174).

1. Григорий Наумович Чухрай, 1921-2001
2. Сергей Аполлинариевич Герасимов, 1906-1985
3. Сорок первый, 1956
4. Баллада о солдате, 1959
5. Чистое небо, 1961
6. Освобождённый Китай, 1950
7. У озера, 1969

www.SID.ir

Archive of SID

هنر در این دوره رشد چشمگیری داشت. به‌گونه‌ای که دستاوردهای برجسته‌ای در توسعهٔ سینمای اتحاد شوروی به‌وجود آمد. هنر نقاشی، خلق زیباترین آثار ادبی و تجهیزات فنی سینما و سبک فیلم‌سازی و نوآوری‌های فیلم‌سازان بزرگ دوران اتحاد شوروی بسیار قابل توجه بود» (Большаков, 1952: 3, 4)؛ اما با روی‌کارآمدن خروشف و سیاست استالین‌زداییِ او، که در ظاهر نویدبخش فضای باز سیاسی و فرهنگی و فرصت تنفس برای هنر بود، سینمای روسیه به محتوای تازه‌ای می‌اندیشید. ولی امیدها به سیاست نرم فرهنگی و اُتتیپِل چندان دیری نپایید و روشن شد که اگر استالین نیست؛ اما سایهٔ او همچنان باقی است و مسئولیت‌های مهم در حوزهٔ هنر، همچنان بر عهدهٔ دست‌نشاندگان استالین است. البته نباید از نظر دور داشت که تمرکز اصلی خروشف به هیچ وجه ایجاد فضای باز سیاسی در جامعهٔ اتحاد شوروی نبود. مسئلهٔ اصلی، عادی‌سازی نسبی روابط اتحاد شوروی با دیگر کشورها و پیشرفت علمی کشور بود و سینما، همچنان سینمای اتحاد شوروی باقی ماند.

در سال ۱۹٦٤، برژنف به قدرت رسید و عصر نواستالین‌گرایی آغاز شد و تقریباً بیست سال به طول انجامید. از سال ۱۹۸۵ با ورود گارباچف دورهٔ پرسترویکا آغاز شد و این دوره تا سال ۱۹۹۱ ادامه داشت. در هر یک از این دوره‌ها، سینما به بخشی از زندگی جامعه می‌پرداخت که دغدغهٔ بیشتری نسبت به آن وجود داشت. اقدام مهمی که بعد از سال ۱۹۵۳ صورت گرفت و می‌توان گفت بر گسترش هنر در اتحاد شوروی تأثیرگذار بود، بازنگری وزارت فرهنگ اتحاد شوروی و تشکیل کمیته‌های جداگانه برای حوزه‌های هنری مختلف مانند سینما، رادیو، صنعت چاپ، نشر کتاب و... بود.

در دههٔ ۱۹٦۰ تا ۱۹۸۰ نظارت ایدئولوژیک بر فعالیت‌های نویسندگان، هنرمندان، فیلم‌سازان و آهنگسازان شدیدتر شد. در این سال‌ها، وزارت فرهنگ شیوهٔ مهندسی فرهنگی را در پیش گرفته بود و بر آن بود که از فرم‌های قدیمی فاصله بگیرد؛ در نتیجه در گام نخست، مطالعاتی پویا و ثمربخش دربارهٔ نیازهای فرهنگی مردم انجام داد. برنامه‌ریزی در جهت سیاست‌های فرهنگی یکپارچه و دعوت روشنفکران هنری در این عرصه برای بهبود وضعیت فرهنگ و هنر نیز از دیگر اقدام‌های فرهنگی دولت در این سال‌ها بود (Минкультуры России, 1953)؛ اما این تغییرهای و اصلاحات تنها در جهت پیشبرد هدف‌های حکومت وقت بود؛ بنابراین برای هنر و به‌ویژه هنر سینما آزادی به‌دست نیامده بود. در حوزهٔ سینما و فیلم در دههٔ ۱۹٦۰ آن‌قدر محدودیت وجود داشت که اصطلاح‌هایی به نام «سینمای بسته» و یا «خفقان سینما» به‌وجود آمد. فیلم‌های گِرمان[1] و موراتووا[2] با ممیزی‌های سخت‌گیرانه روبه‌رو بودند و

1. А.Ю. Герман
2. К.Муратова

www.SID.ir

Archive of SID

فیلم‌های آندری تارکوفسکی[1]، از جمله آندری روبلیف[2]، سولاریس[3]، آینه[4] و استالکر[5] در دههٔ ۱۹۷۰ نیز از این سانسورها در امان نماندند. فیلم‌های این دو دهه درون‌مایه‌هایی با مفهوم خیر و شر، ایمان و کفر، مباحث عمیق فلسفی، ذات انسان، درونیات انسان و حقیقت زندگی داشتند. این مفاهیم، به باور متولیان فرهنگی، برای طرح در سینما مجاز بودند؛ اما باید چارچوب‌های لازم را رعایت می‌کردند. در دههٔ ۱۹۸۰ به‌دلیل لغو بیشتر ممیزی‌ها، سینما امکان تجربه‌های نوینی را به‌دست آورد. از وضعیت خفقان بیرون آمد. دههٔ ۱۹۹۰ نیز آغاز تحولی اساسی بود که به ظهور سینمای جدید روسیه انجامید. آزادی مطلق به هنر و سینما داده شد و فیلم‌ها، صحنه‌هایی از جنبه‌های منفی زندگی را به مخاطب با زبانی متفاوت به نمایش می‌گذاشتند. آغاز موج نو[6] در سینمای روسیه در دههٔ ۱۹۹۰ به سینمایی جوان و پرهیاهو تبدیل شد (Вишняков, 2012: 58).

در دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم، سینمای روسیه آزادیِ بی‌حدومرزی را به‌دست آورده بود. فعالیت فیلم‌سازان در حوزهٔ فیلم‌سازی بسیار بیشتر شده بود. در سال ۲۰۰۱ تعداد ۵۳ فیلم تولید شد، در هر سال تعداد فیلم‌های تولیدشده بیشتر شد تا اینکه در سال ۲۰۱۰ به ۱٦۰ عنوان رسید. در این دهه شاهد ظهور فیلم‌هایی به سبک فیلم‌های هالیوودی و گاه حتی با محتوای تکراری، اقتباسی و غیربومی هستیم. در سال ۲۰۰٤ فیلمی به نام «هنگامهٔ روز»[7] با حمایت کانالِ یک روسیه موفق شد که یکی از روشن‌ترین نمونه‌های کپی‌برداری از فیلم‌های هالیوودی شود. در این فیلم نشانه‌ها، نشانه‌ای است که در فیلم‌های هالیوودی مشاهده می‌شود. این فیلم سرآغاز تولید فیلم‌هایی به سبک فیلم‌های هالیوودی شد (Федоров, 2002). با توجه به آنچه بیان شد دربارهٔ تاریخ سینمای روسیه، پاسخ به این پرسش و فرضیه که روشن می‌شود آیا تحول‌های سیاسی در فرهنگ و هنر سینمای روسیه اثرگذار بوده است. به‌دلیل اثرگذاری فرهنگ و هنر و به‌ویژه هنر سینما در افکار عمومی، دولت‌مردان اتحاد شوروی توجه ویژه‌ای به هنر داشتند. این موضوع سبب شد که سینمای اتحاد شوروی و روسیه، سینمایی دولتی‌پسند شود. بدین صورت، هنر و فرهنگ سینمایی، سینمای اتحاد شوروی در فضایی کنترل و محبوس‌شده به نمایش درمی‌آمد.

1. Андрей Арсеньевич Тарковский, 1932-1986
2. Андрей Рублёв
3. Солярис
4. Зеркало
5. Сталкер
6. Новой волны
7. Дневной дозор

www.SID.ir

Archive of SID

ویژگی‌های سینمای دهۀ ۱۹۷۰

برای درک سیر تحول سینما در دهۀ ۱۹۷۰ که دهۀ درخشش هنر در سراسر جهان است، باید ابتدا به زمینه‌های به‌وجود آمده در دهۀ ۱۹٦۰ نگاهی داشت. سینمای دهۀ ۱۹٦۰ سینمایی بود که فقط اجازه داشت فیلم‌هایی را بر روی پردۀ ببرد که به خواست و میل نهادهای حکومتی باشد. به‌کارگیری قدرت دولت از مؤلفه‌هایی است که در فیلم‌های دهۀ ۱۹٦۰ به روشنی مشاهده می‌شود؛ زیرا اگر چیزی جز این بود، یا باید به سانسورهای محتوایی تن می‌داد یا با مخالفت‌های سرکوب‌گرانۀ دولت روبه‌رو می‌شد. از کسانی که آثارش در محدودیت شدیدی قرار گرفت، آندری تارکوفسکی بود که با فیلمی همچون آندری روبلیف، قصد داشت رذالت‌های انسانی یا به‌نوعی تاریخ روسیه را تحقیر کند (Чурюканова, 2001)؛ بنابراین می‌توان گفت: سینمای دهۀ ۱۹٦۰ نوعی سینمای فرمایشی و حکومتی بود.

پس از مرگ استالین و بازشدن اندک فضای سیاسی و فرارسیدن دوران اُتتیپل، در سینمای دهۀ ۱۹۷۰، اندکی محدودیت‌ها رو به کاهش رفت و هنرمندان فضای هنر را با محدودیت‌هایی کمتر از پیش تجربه کردند. هرچند این آزادی در همۀ حوزه‌های هنر تجلی کامل نیافت؛ اما سینما از آن بهره کافی برد. دهۀ ۱۹۷۰، ارائه‌دهندۀ فیلم‌هایی با محتوایی نو و عمیق به مخاطب بود. در این دهه، آثار گرایش به غرب و سبک زندگی متفاوت از انسان شورویایی در فیلم‌ها دیده می‌شود. خانواده و ارزش‌های مرتبط با آن، نگرش به غرب، رهاکردن سنت‌ها، تلاش مردم روسیه برای رسیدن به زندگی آرمانی پس از گذشت جنگ، مرگ استالین، فقر و سکوت از مؤلفه‌هایی هستند که فضای فیلم‌های این دهه را به خود اختصاص داده‌اند. پس از آغاز اُتتیپل و تأثیر آن در هنر و به‌ویژه سینما، فضای نمایشی واقع‌گرایی سوسیالیستی در فیلم‌ها از بین رفت. محدودیت‌ها همچنان ادامه داشت؛ اما بسیاری از فیلم‌ها و آثار هنرمندانی همچون آندری تارکوفسکی که در دهۀ ۱۹٦۰ با ممنوعیت شدید روبه‌رو شده بودند به آزادی نسبی دست یافتند. می‌توان گفت برای مخاطب اندکی آرامش‌بخش بود. به همین دلیل، فیلم‌های دهۀ ۱۹۷۰ توانستند مخاطبان جدی پیدا کنند (Назаренко, 2005). «می‌می‌نو»،[1] «سپیده‌دم اینجا آرام است»[2] و «رمان عاشقانه»[3] فیلم‌هایی هستند که می‌توانند در جهت شناخت هر چه بیشتر سینمای این دهه ما را یاری کند. این فیلم‌ها با خلق محتوایی جدید توانستند مخاطب را از فضای ملتهب دهۀ ۱۹٦۰ دور کنند.

در ادامه با تحلیل فیلم «می‌می‌نو» نتیجۀ سال ۱۹۷۷، تلاش می‌کنیم برخی ویژگی‌های سینمای دهۀ ۱۹۷۰ را توضیح دهیم:

1. Мимино, 1977
2. А зори здесь тихие, 1972
3. Служебный роман, 1977

www.SID.ir

Archive of SID

این فیلم روایت‌گر زندگی خلبان گرجی به نام والیکو است. والیکو خلبان محلی است که در روستای خود با هلیکوپتر فرسوده‌اش مردم و گاهی حیوانات روستا را جابه‌جا می‌کند. او روزی یکی از دوستان قدیمی خود را می‌بیند که خلبان خطوط هواپیمایی بین‌المللی است. با دیدن دوست قدیمی و دو مهماندار زنِ جوان و زیبایی که در کنار او بودند، والیکو تصمیم می‌گیرد به مسکو برود تا بتواند زندگی شهری و متفاوتی را برای خود رقم بزند و با یکی از مهماندارهایی که همکار دوست خلبانش بودند، قرار ملاقات بگذارد.

در مسکو با رانندهٔ کامیونی به نام خاچیکیان آشنا می‌شود. والیکو با رفتن به رستوران‌ها و کافه‌ها تمام پول خود را از دست می‌دهد. به‌رغم آغاز نه چندان خوبِ رابطه با خاچیکیان، این مرد ارمنی تصمیم می‌گیرد برای کمک به والیکو لاستیک‌های یدکش را بفروشد. زمانی که والیکو برای فروش لاستیک تلاش می‌کرد، با دشمن قدیمی خود روبه‌رو می‌شود. مردی که روزگاری قرار بوده با خواهر والیکو ازدواج کند؛ ولی او را در حالی که باردار بوده، رها کرده است و اکنون در مسکو با زن دیگری زندگی می‌کند. درگیری فیزیکی با آن مرد، برگزاری دادگاه علیه والیکو و جریمهٔ نقدی او، به تصمیم والیکو برای بازگشت به روستای خود منجر می‌شود. اما در فرودگاه، اتفاقی مردی را می‌بیند که از سربازان جنگ بوده است و والیکو را با فرزند یکی از هم‌رزمانش در جنگ اشتباه می‌گیرد؛ هر چند سرباز پیشین جنگ متوجه می‌شود که والیکو پسر دوست او نیست؛ اما باز هم به او کمک می‌کند به آرزویش برسد و در یکی از خطوط هوایی بین‌المللی به کار مشغول شود. اما پس از مدتی والیکو درمی‌یابد که نمی‌تواند در جایی جز روستای خود از زندگی‌اش رضایت کامل داشته باشد و دوباره به خلبانی با هلیکوپتر قدیمی‌اش باز می‌گردد.

این فیلم تجلی یکی از ویژگی‌های بارز سینمای دههٔ ۱۹۷۰، یعنی دغدغهٔ اصالت انسانیِ مردم اتحاد شوروی است. مؤلفهٔ بازگشت به اصل و ریشه به‌ندرت در فیلم‌های دهه‌های ۱۹۸۰ به بعد مشاهده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت دههٔ ۱۹۷۰ در ادامهٔ سنت دههٔ ۱۹٦۰، دهه‌ای طلایی برای معرفی هویت فردی و اصالت است. سفرِ والیکو سرانجام به یاد او می‌آورد که بهای سنگینی برای متفاوت‌بودن و خودنبودن پرداخته است و این وضعیت در تقابل با دیدگاه بازمانده جنگ است که همراه با هم‌رزمانش بهای سنگینی برای خودماندن (روس باقی‌ماندن) پرداختند. والیکو از هویت خویش گریخته بود و مردی او را به آرزویش رساند که به هویت خود افتخار می‌کرد و حتی پوشش ساده او باور به آنچه بود را بیشتر نمایان می‌کرد.

نتایج تلاش حکومت اتحاد شوروی برای ایجاد هویت یکسان و معرفی الگوی انسان شورویایی در این فیلم نشان داده شده است. هیچ تغییر ظاهری که ویژگی‌های ملی و فردی و قومی افراد را نشانه گرفته باشد، ماندگار نخواهد بود. والیکو اثبات این ادعاست. خلبان خطوط بین‌المللی می‌شود، لباس‌های متناسب با زندگی در مسکو و اروپای غربی می‌پوشد، اما ناآرام

www.SID.ir

Archive of SID

است و تنها خیال دشت‌های پهناور و کوه‌های بلند سرزمینش، لحظاتی کوتاه، برایش آرامش به ارمغان می‌آورند. هم در فیلم می‌می‌نو و هم در فیلم سپیده‌دم اینجا آرام است (که به‌صورت اختصاصی به موضوع جنگ جهانی دوم پرداخته است)، جنگ از عناصر مهم هویت ملی مطرح می‌شود. شرکت‌کنندگان در جنگ، در وهلهٔ نخست با چهرهٔ انسانی و مهربانانه‌شان در فیلم‌ها معرفی می‌شوند و با اشاره‌هایی ظریف می‌توان دریافت که این انسان مهربان، رزمنده‌ای بسیار شجاع نیز بوده است. حضور زنان در جامعه و تأثیرگذاری انکارناپذیر آن‌ها بر سرنوشت سرزمین خود، در فیلم‌های دههٔ ۱۹۷۰ نمایش داده می‌شوند. وکیلی که والیکو را از حکم زندان رهایی می‌بخشد، یک زن است و یک مادر جوان که با وجود تازه‌کاربودن، وظیفهٔ خود را بسیار درخشان انجام می‌دهد. در فیلم «سپیده‌دم اینجا آرام است» نیز زنان شرکت‌کننده در جنگ که تمام لذت‌ها و علاقه‌های طبیعی و انسانی‌شان را برای دفاع از سرزمینشان رها می‌کنند، قهرمانانی جاودانی معرفی شده‌اند. دیگر مؤلفهٔ مشترک فیلم‌های دههٔ ۱۹۷۰، نمایش تلاش مردم اتحاد شوروی برای روی‌آوردن به زندگی جدید و نوگرایی در چارچوب‌های اتحاد شوروی است. جامعه، از گریزناپذیری تغییر، آگاه است و در همان حال بیمناک است که نوگرایی او را از اصالت دور کند.

ویژگی‌های سینمای دههٔ ۱۹۸۰

با توجه به تحول‌های دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بستر متفاوتی برای سینمای دههٔ ۱۹۸۰ روسیه ایجاد شد. موج صنعتی‌سازی و پرسترویکا در دههٔ ۱۹۸۰ و ادامهٔ سیطرهٔ سیستم ممیزی، سینمای دههٔ ۱۹۸۰ روسیه را به سینمایی سنتی و صنعتی تبدیل کرد. سنت آنجا تجلی یافت که فیلم‌سازان دههٔ ۱۹۸۰ همچنان برای حفظ پیشینهٔ جامعه به‌عنوان انسان شورویایی، گرامیداشت خانواده و سنت‌های مرتبط با آن و هم‌زمان‌بودن سادگی و آرامش تلاش می‌کردند. این تلاش در فیلم‌های «یک روز پس از گذشت بیست سال»، «ایستگاهی برای دو نفر» و «عشق و کبوتر» دیده می‌شود. سینمای دههٔ ۱۹۸۰، متناسب با تغییرهایی که در جامعه رخ داد، سینمایی صنعتی است که در آن تلاش شده است تا صنعتی‌شدن برای رسیدن به نوگرایی تقدیس و ستایش شود. گرایش به غرب و تلاش برای رسیدن به فرهنگ غربی نیز از دیگر مؤلفه‌هایی است که در فیلم‌های این دهه مشاهده می‌شود. در فیلم‌هایی مانند «زیباترین و جذاب‌ترین»، «مسکو اشک‌ها را باور ندارد» و «ما اهل جازیم» این مؤلفه‌ها مشاهده می‌شود. در این فیلم‌ها گرایش به فرهنگ غربی (به‌ویژه فرهنگ کشورهایی مانند فرانسه و ایتالیا) و تلاش برای رسیدن به آرمان‌شهری – غیر از اتحاد شوروی – دیده می‌شود. در فیلم «زیباترین و جذاب‌ترین»، این آرمان‌شهر، همان دنیایی است که از طرف زن نوگرا سعی می‌شود به دختر سنتی نمایش داده شود. صحبت‌کردن به زبان فرانسه و ایتالیایی از نکته‌هایی است که در این داستان اهمیت دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

در فیلم «مسکو اشک‌ها را باور ندارد»، نیز سیر صنعتی‌شدن جامعهٔ روسیه به‌روشنی در داستان مشاهده می‌شود. دختران جوان داستان تلاش می‌کنند به زنانی نوگرا و مستقل تبدیل شوند که حاکمیت به حضور آن‌ها در جامعه نیاز دارد. چنین زنانی سرانجام می‌توانند عرصهٔ خصوصی زندگی‌شان را نیز سامان دهند.

پرسترویکا، تحولی جدید در اتحاد شوروی ایجاد کرد، سینما نیز این تحول را به خود دید. فیلم‌های «روسی نعش‌کش»، «تاکسی‌بلوز» و «دامینوس» توانستند در جشنواره‌های بزرگ و کوچک بین‌المللی اظهار وجود کنند (Федоров, 2002). با تحلیل فیلم «زیباترین و جذاب‌ترین» می‌توان مؤلفه‌های سینمای دههٔ ۱۹۸۰ روسیه را شناخت. این فیلم در مورد زندگی دختر جوانی است که می‌خواهد برای رسیدن به یک ازدواج موفق تغییر کند. نادیا به‌عنوان مهندس در شرکتی صنعتی کار می‌کند. او سی‌ساله، مجرد و دختری با تفکر و پوشش سنتی است. هر روز پس از پایان ساعت کاری، تنیس بازی می‌کند. در زمین تنیس با مرد میان‌سالی به نام گِنادی هم‌تیم می‌شود. تا اینکه یک روز در راه بازگشت به منزل در اتوبوس سوسانا دوست دوران دبیرستانش را می‌بیند. سوسانا جامعه‌شناس است. او با پوششی نو و غربی موفق می‌شود نادیا را جذب کند که در تفکرهای ساده و سنتی خویش غرق شده است. سوسانا وقتی متوجه می‌شود که نادیا هنوز ازدواج نکرده است، تصمیم می‌گیرد راه و روش پیداکردن شوهری مناسب را به او آموزش دهد. سوسانا تغییر پوشش، نوع صحبت‌کردن و نوع تعامل با دیگران را رمز موفقیت خود می‌داند و با اصرار موفق می‌شود نادیا را در این مسیر با خود همگام کند. نادیا در محل کارش مردی را برای ازدواج انتخاب می‌کند که ظاهری متفاوت از دیگران دارد؛ اما انتخاب او ناموفق از آب در می‌آید و سرانجام با هم‌تیم خود یعنی گِنادی ازدواج می‌کند.

فیلم زیباترین و جذاب‌ترین روایت‌گر نوعی اندیشه در میان زنان است که با هدف‌های حکومت در حرکت به‌سوی پیشرفت همگام شده‌اند و شهروند موفق و اجتماعی اتحاد شوروی بودن، مهم‌ترین وظیفهٔ انسانی آن‌هاست. نوشدگی، جایگاه قهرمان به‌عنوان یک زن را تبیین می‌کند، نه سنت و عرف اجتماعی اتحاد شوروی. شهروندان شوروی در این فیلم، مظاهر فرهنگ غیرروسی را با آغوش باز پذیرفته‌اند تا بتوانند شهروند جهان باشند. نادیا رؤیایی مه‌آلود از نوشدن در سر دارد و به‌دنبال انتخاب مردی است که امروزی باشد، نه سنتی. به همین دلیل در میان همکارانش مردی را انتخاب می‌کند که به موسیقی جاز گوش می‌دهد، نوع پوشش و مدل موهایش با دیگران فرق دارد، کمتر با دیگران در تعامل است و با هدست[1] در

1. Headset

www.SID.ir

Archive of SID

دنیای خود سیر می‌کند؛ اما وقتی نادیا متوجه می‌شود که مرد جوان کوچک‌ترین توجهی به او ندارد، ناامید از همهٔ تلاش‌های خود، سعی می‌کند اعتماد به نفس خود را باز یابد. با مشاوره‌های سوسانا پیوسته این جمله را با خود تکرار می‌کند که «من زیباترین و جذاب‌ترین هستم». اما حتی این جمله – که نشان از حرکت به‌سمت فردیت و توجه ویژه به‌خود دارد – باور نادیا به خودش را تقویت نمی‌کند. سرانجام، نادیا با گنادی همراه می‌شود، مردی ساده با پوششی سنتی. این انتخاب، نشان‌دهندهٔ گرایش روح روسی به زندگی از نوع شورویایی در درون جامعهٔ دههٔ ۱۹۸۰ و آرزوی نوبودن که از دل جامعه زبانه می‌کشیده است.

احیای هویت از موضوع‌های مهمی است که در دههٔ ۱۹۸۰ فیلم‌سازان به آن توجه کردند. دلیل این توجه، حضور پررنگ مظاهر زندگی غیرشوروی در میان روس‌هاست. به‌وجودآمدن طبقهٔ آقازاده‌های حزب کمونیست، تجمل به سبک جوامع غیرسوسیالیستی را در اتحاد شوروی رواج می‌داد. به زبان خارجی سخن گفتن، نشانهٔ نوشدگی بود و هنر غربی، هنر مطلوب. بازگشت غیرمنتظره به سنت‌ها در دههٔ ۱۹۸۰، انتخاب مردمی است که یک دهه بعد، همهٔ ساختارهای اجتماعی را در هم می‌شکنند.

سینمای دههٔ ۱۹۹۰

تغییرهای اقتصادی دولت جدید در دههٔ ۱۹۹۰ کلید گشایش مشکلات سرمایه‌گذاری در صنعت سینما بود. در این دهه، شمار زیادی از فیلم‌های جدید خارجی اکران شدند. سینما در این دوره رنگ و بوی تجاری به خود گرفت. ۱۷۲ عنوان فیلم داخلی تولید شد که بخشی از سرمایهٔ آن‌ها به حساب شرکت‌های خصوصی، بانک‌ها، سرمایه‌گذاران اجتماعی و سایر شرکت‌ها واریز شد (Федоров, 2002)؛ اما دیری نپایید که این تولیدها رو به کاهش رفت و فرهنگ وارداتی از راه فیلم‌های خارجی توانست جایگاه ویژه‌ای را در میان مخاطبان روس بیابد. در این دهه کارگردانانی مانند ریزانوف، تادارووسکی، دانِلیا و میخالکوف (نیکیتا) توانستند با فیلم‌هایی مانند: بهشت موعود، سرزمینِ ناشنوایان، پاسپورت و خسته‌شدگان از خورشید، جوایز جشنواره‌های داخلی و خارجی را از آن خود کنند.

عامل‌هایی مانند تغییر و تحول در نظام سیاسی کشور، اولویت‌یافتن مسائل اقتصادی و معیشتی و لغو تمام سانسورها، ایده‌های نوین بسیاری به سینما تزریق کرد که لزوماً به پیشرفت سینمای روسیه نینجامیدند. فیلم‌های آمریکایی و فیلم‌های روسی اشباع‌شده از فرهنگ آمریکایی، گیشهٔ سینماهای روسیه را از آن خود کرده بودند. به‌تدریج، فیلم‌هایی با محتوایِ ناامیدکننده، التهاب‌آور و هرج‌ومرج‌گرا تولید شد. به‌وجودآمدن ابهام، سردرگمی، فروپاشیِ پایه‌های اصیل زندگی (یعنی وطن، جامعه، خانواده، پدر و مادر) و بحران هویتی از مؤلفه‌هایی هستند که در این دهه مخاطب شاهد آن‌ها است. دههٔ ۱۹۹۰، به‌دلیل رخدادهای سیاسی،

www.SID.ir

Archive of SID

اقتصادی و فرهنگی مهمی که تجربه کرد، آزادیِ مطلقی به‌دست آورد که بازتاب و آثار آن در فیلم‌های این دوره دیده می‌شود. در این دهه، ارزش‌های اجتماعی و معیارهای اخلاقی تعریف دیگری از خود ارائه دادند. این تعریف‌ها شامل: سکوتی از نسل‌های پیش بود، هیاهویی در نسلِ جدید و سرانجام از میان‌رفتن آداب‌وسنت‌هایی که روزگاری قابل احترام و بخشی از اصالت کشور بود. فیلم سینمایی «تک‌تیرانداز» محصول سال ۱۹۹۹ در جای خود می‌تواند مهر تأییدی بر این گفتار باشد. فیلم، روایت‌گر زندگی دختر نوجوانی است که با پدربزرگش زندگی می‌کند. پدربزرگ که مرد روزهای جنگ بوده است، غیرت و تعصب ویژه‌ای نسبت به نوه‌اش دارد. نوه‌ای که بدون احساس تکیه‌گاهی همچون پدر و بدون داشتن مهرمادری، تنها دل در گرو محبت و عاطفهٔ پدربزرگش نهاده است. او خوشحال از اینکه این آزادی را دارد که با داشتن هرگونه پوششی به خیابان برود و گذران زندگی می‌کند. اما دیری نمی‌پاید که پوشش نامناسب دختر نوجوان، برایش دردسر می‌شود. سه پسر جوان با دسیسه او را به منزل دعوت و با زور و خشونت به دختر نوجوان تجاوز می‌کنند. پدربزرگ پس از فهمیدن ماجرا، همهٔ عزمش را جزم می‌کند و از سه پسر و بی‌عدالتی که در قضاوت حکومت است، انتقام می‌گیرد. در این فیلم شاهد سقوط نسل‌هایی هستیم که هر کدام به‌نوعی قربانی شده‌اند: مادر دختر جوان که پیشتر به ناچار در محدودیت‌های ایدئولوژیک زندگی می‌کرده است. اینک از فرصتِ آزادی استفاده و خانواده را رها می‌کند و وقت خود را در کنار مردان دیگر می‌گذراند. دختر نوجوان، قربانی خواسته‌های مادرش می‌شود. مادر، زمانی که از این اتفاق مطلع می‌شود، بی‌تفاوت به ماجرا، می‌گوید: خُب. سرانجام یک روزی باید این اتفاق می‌افتاد. دختر نوجوان قربانیِ بی‌مسئولیتی و بی‌تعهدی مادری شد که هرگز حضور او را حس نکرد. سرانجام سه پسر جوان، قربانی محدودیت‌هایی هستند که نسل پیشین تجربه کرده‌اند و مجالی برای اخلاق‌مداربودن نداشته‌اند و به فرزندانشان نیز نیاموخته‌اند. قربانی خاموش ماجرا، پدربزرگ که تنها اسطورهٔ باقی‌مانده از جنگ است.

پی‌یر سورلن معتقد است که سینما آینهٔ جامعه است. او در نظریهٔ خود ثابت کرده است که چگونه با مطالعهٔ سینما می‌توان به ویژگی‌های جامعه در دوره‌های معین پی برد. نظریهٔ آینه در سینما نسخهٔ مشابهی از نظریهٔ بازتاب هنر است. در اینجا نیز عقیده بر این است که جامعه در آینهٔ سینما بازتاب می‌شود؛ اما این بازتاب ساده و عین واقعیت نیست؛ بلکه از واقعیت متأثر خواهد شد (Sorlin, 2000) سیاست و برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی بر جامعه و نیز جامعهٔ سینما اثرگذار است (Ravadrad, 1999: 118)؛ بنابراین تأثیر شرایط اجتماعی بر سینما و نحوهٔ بازتاب این تأثیرها در فیلم می‌تواند از مؤلفه‌های مهم شناخت ویژگی‌های سینما در دهه‌های مختلف باشد. با درنظرگرفتن همهٔ تحول‌ها و دگرگونی‌هایی که از دههٔ ۱۹۶۰تا پایان دههٔ

www.SID.ir

Archive of SID

۱۹۸۰ بر سینمای روسیه گذشته است؛ به‌نظر می‌رسد شناخت سینمای دهۀ ۱۹۹۰چندان کار دشواری نباشد و دور از پیش‌بینی نیست که چه تحول‌هایی در هنرِ سینمای این کشور رخ داده است.

سینمای روسیه در دهۀ ۱۹۹۰، آزادی را به‌شکل باوری‌ناپذیری تجربه کرد؛ این میزان از آزادی و دگرگونی‌هایی که در حوزۀ سیاست، اقتصاد و فرهنگ رخ داده بود، سبب تغییرهای ژرفی در فیلم‌های این دهه شد. در دو دهۀ پیشین، فیلم‌هایی برای تحقق هدف‌های حاکمیت ساخته می‌شد و فیلمساز مستقل به معنای امروزی آن وجود نداشت. تولید فیلم‌هایی مانند «سرزمین ناشنوایان»، «دزد»، «تک‌تیرانداز» و «برادر»، نمونه‌های بهره‌برداری هوشمندانه از آزادی دهۀ ۱۹۹۰هستند که نابسامانی‌های اجتماعی را به زیبایی و هنرمندانه نمایش می‌دهند. سینما در این دوره میزبان تصاویری بود که تا پیش از این تجربه نکرده بود.

فیلم «دزد» نقد هنری سنگینی بر دوران استالین است. این فیلم داستان زن جوانی به نام کاتیا است که با پسر شش‌ساله‌اش سانیا زندگی می‌کند. همسر کاتیا در جنگ کشته شده است. در سفر کاتیا و پسرش به شهری دیگر، کاتیا با مردی به نام تالیان آشنا می‌شود. تالیان با فریبکاری موفق می‌شود نظر کاتیا و فرزندش را به خود جلب کند. تالیان خود را یک افسر نظامی معرفی می‌کند. پس از مدتی کاتیا متوجه می‌شود که تالیان نه تنها افسر نظامی نیست؛ بلکه دزد است. کاتیا که باردار شده است بر اثر سقط جنین جان خود را از دست می‌دهد و سانیا تنها می‌شود. سانیا سال‌ها در آرزوی داشتن پدری مهربان زندگی می‌کند و هرگز به آرزوی خود نمی‌رسد. این فیلم که محصول سال ۱۹۹۷ است، روایتگر جست‌وجو و امید بی‌ثمر انسان شورویایی برای یافتن حامی و پدری مهربان است. سانیا، تالیان را پدر خود می‌داند و از او ناامید می‌شود. تالیان خالکوبی استالین را بر بدن دارد و استالین را پدر معنوی خود می‌خواند. تالیان، استالین است، با شخصیتی بسیار شبیه به استالین. آیزایا برلین استالین را این‌گونه توصیف می‌کند: استالین عضو نیمچه باسواد اقلیتی ستمدیده بود، پر از کینه به افراد برتر و پُر از انتقام (Berlin, 2012: 251). سرانجام سانیا، سال‌ها بعد با کینه‌ای عمیق که از پدر قلابی و ستمگرش داشت، او را با اسلحه نشانه گرفت.

در کتاب سینما و ژئوپلیتیک چنین می‌خوانیم: «تمثیل»، «اسطوره‌شناسی» و «روان‌شناسی» (منظور روان‌شناسی شخصیت مورد نظر است) روندی است که در آن فیلم‌ساز می‌کوشد تا چگونگی جاسازی و اثرگذاری یک کاراکتر یا محیط یا مؤلفۀ مورد نظر خویش را در ذهن مخاطبان بررسی و پیاده کند. به دیگر سخن، فیلم‌سازان و دست‌اندرکاران سینما با تمثیل‌سازی می‌کوشند تا با آمیختن درون‌مایه‌های یک فیلم (سناریو، شخصیت‌ها، ایده‌ها و ...) تأثیر ذهنی و فکری بر مخاطبان را ژرف‌تر کنند. روان‌شناسی در پی ایجاد چگونگی و اثرگذاری عمیق‌تر و واکاوی ابعاد روانی- احساسی است. سرانجام اسطوره‌شناسی در فیلم در پی تبدیل یک مکان

www.SID.ir

Archive of SID

معمولی به یک مکان دیگر یا یک فرد معمولی به فردی صاحب‌نام با بار عـاطفی و اسـطوره‌ای است (Mottaghi and Ghareh Beygi, 2014: 25).

تالیان که فردی معمولی است، در داستان به‌عنوان اسطوره‌ای از استالین ایفای نقش می‌کنـد. تالیان توانست از نظر روانی و احساسی در فکر و اندیشهٔ کاتیا نفوذ کند (زن و مادر را می‌توان نمادی از وطن و سرزمین دانست). کاتیا که به‌عنوان نمادی از سرزمینش ایفای نقـش مـی‌کنـد، به ناگزیر سرسپردهٔ تالیان می‌شود؛ اما پس از مدت کوتاهی، تالیان که به‌ظاهر عاشق کاتیـا بـود، سبب مرگ او می‌شود؛ همان‌گونه که استالین سرزمینش را به‌سوی نابودی پیش برد.

در تصویری دیگر می‌بینیم که چشمان سانیا از نمای نزدیک فیلم‌بـرداری شـده اسـت؛ ایـن نوع فیلم‌برداری از چشم در نمای نزدیک، استعاره‌ای اسـت از آگـاهی، ضـمیر یـا وجـدان کـه اندیشه‌ای را از نظر اخلاقی ارزیابی می‌کند (Lotman, 2013: 133). این، اشارهٔ روشنی است به این موضوع که استالین و تالیان نتوانستند نسل پس از خود را فریب دهند.

سینمای دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم

سینمای قرن بیست‌ویکم، مسیر سینمای دههٔ ۱۹۹۰ را ادامه می‌دهد، بـا ایـن تفـاوت کـه تـأثیر هالیوود بر سینمای روسیه، در این دهه به اوج خود رسیده است. تولید فـیلم در دهـهٔ نخسـت قرن بیست‌ویکم، افزایش چشمگیر داشته است. در سال ۲۰۰۱، ۵۳ عنوان فـیلم تولیـد شـد؛ از میان فیلم‌سازان روس، الکساندر ساکوروف و فئودور بانـدارچوک توانسـتند جـوایزی را از آن خود کنند. در سال ۲۰۰۲، تولید فیلم به ٦۱ عنوان و در سال ۲۰۰۳ به ۷۵ عنوان رسید. از میـان ۸۳ فیلم تولیدشده در سال ۲۰۰٤، سهم چشمگیری از آن فیلم‌هایی بـا جلـوه‌هـای ویـژهٔ زیـاد، سناریوی مشابه فیلم‌های هالیوودی و با فاصلهٔ محتوایی و تکنیکی فراوان از فیلم‌های شـوروی است. بِکمامبتوف، کارگردان نامدار سینما و تلویزیون با حمایت کانال یـکِ تلویزیـون روسـیه، فیلم شبه هالیوودی هنگامهٔ روز را به روی پرده برد و موفـق شـد جـایزهٔ عقـاب طلایـی را در جشنوارهٔ فیلم مسکو برای بهترین مونتاژ و بهترین صدابرداری از آن خود کنـد. البتـه بـرخلاف انتظار سازندگان، نمایش این فیلم در غرب با استقبال بسیار کم مخاطبان روبه‌رو شـد. در سـال ۲۰۰۵، ۸۲ عنوان فیلم تولید شد. در این دهه فیلم‌سازان جوانی ماننـد فئـودور بانـدارچوک بـه صحنه وارد شده بودند که توجه ویژه‌ای به جذب مخاطب حداکثری داشتند. «گروهان نهـم» از فیلم‌های برجسته‌ای است که باندارچوک ساخت. سال ۲۰۰٦ سرآغازی بود برای تولیـد بیشـترِ فیلم‌هایی با محتوای معنوی، فیلم «جزیره» ساختهٔ پاول لونگین از برجسته‌ترین آثاری است کـه توانست جوایز بسیاری را در جشنواره‌هـای مختلـف از آن خـود کنـد. در سـال ۲۰۰۹ همـین کارگردان فیلم «تزار» دربارهٔ زندگی ایوان مخوف را ساخت. در پی اکران این فیلم، بحـث‌هـای

www.SID.ir

Archive of SID

مفصلی در مقایسهٔ فیلم تزار و فیلم ایوان مخوف (۱۹۴۳) به کارگردانی آیزنشتاین در محافل سینمایی و تاریخی روسیه درگرفت.

بحران اقتصادی تولید فیلم را در سال‌های ۲۰۰۷ تا ۲۰۰۹ با چالش‌های جدی روبه‌رو کرد؛ اما در همین سال‌ها فیلم‌های قابل توجه و برجسته‌ای تولید شدند. فیلم‌هایی مانند: استیلیاگی، دوازده، اخراج، تزار، آنا کارنینا، مردان دربارهٔ چه حرف می‌زنند؟ خانه و طنز سرنوشت‌دو از فیلم‌هایی هستند که محتوای نوین، بدیع و مهم از نظر هویت ملی را مطرح می‌کردند. در سال ۲۰۱۰، با عبور از بحران اقتصادی، سینما توانست جانی دوباره به‌دست بیاورد، تعداد ۱۶۰ فیلم تولید شد. اکران فیلم‌های خارجی در این سال بسیار شایان توجه بود. گرایش به‌سمت تولید فیلم‌هایی به سبک هالیوودی، دیگر عادی شده بود. سال ۲۰۱۰ سرآغاز سینمایی آشفته‌حال برای دههٔ پس از خود بود (Федоров, 2002). می‌توان گفت سینمای سال ۲۰۱۰، سینمایی آنارشیستی و چالش‌برانگیز برای تاریخ، هویت و سنت‌های روسی بود.

فیلم «استیلیاگی» که سرشار از صحنه‌هایی است که مخاطب شوروی هرگز با آن روبه‌رو نشده بود، توانسته با دقت و ظرافت نقد واقع‌بینانه‌ای به فشارهای غیرمنطقی حکومت اتحاد شوروی و به‌بندکشیدن آزادی‌های فردی در این دوره داشته باشد. داستان، روایت‌گر زندگی فردی است به نام مِلس (نامی که در دوران اتحاد شوروی و با کنار هم قراردادن حروف ابتدای نام مارکس، اِنگلس، لنین و استالین ساخته شده) که در شاخهٔ جوانان حزب کمونیست برای حفظ و امنیت جامعه فعالیت می‌کند. مسئول حزب دختر جوانی به نام کاتیا است که به باورهای حزبی‌اش پایبند است و آرمان‌های اتحاد شوروی را برترین آرمان‌های بشری می‌داند. در عین حال، کاتیا به مِلس علاقه‌مند است. در جبههٔ مقابل این جوانان ارزشی، جوانانی هستند که لقب استیلیاگی (مُدگراها) به آن‌ها داده شده است و علاقه‌مند به برگزاری مهمانی، خوشگذرانی، پوشیدن لباس‌های غربی و شنیدن موسیقی جاز هستند. دختران و پسران جوانی که از تفکرهای نسل پیش از خود بیزارند و می‌خواهند شیوهٔ تازه‌ای برای زندگی در پیش گیرند، شیوه‌ای متفاوت از سبک زندگی یک انسان شورویایی. وظیفه مِلس و دیگر رفقا در حزب این است که مانع این افراد شوند.

یک شب در یورش به بزمی جوانانه، مِلس به دختری به نام پُولزا علاقه‌مند می‌شود. او به‌دلیل علاقه به پولزا، تصمیم می‌گیرد تغییر کند و استیلیاگی شود. پس از این تغییر، مِلس با سرکوب اعضای حزب و دوستان و اطرافیانش روبه‌رو می‌شود؛ اما او دیگر تصمیم خود را گرفته بود و انتخابش برای همیشه شرکت در جشن‌ها و مهمانی‌هایی بود که رنگ‌وبوی غربی و آمریکایی داشتند. مِلس و پولزا با یکدیگر دوست می‌شوند و زمانی زندگی مشترک خود را آغاز می‌کنند که پولزا باردار شده است. هر دو از اینکه فرزندی در راه است خوشحال هستند. فرزند پولزا به‌دنیا می‌آید و مِلس با درک این موضوع که نوزاد سیاه‌پوستی که به‌دنیا آمده است،

www.SID.ir

Archive of SID

فرزند او نیست، به زندگی‌اش با پولزا در کنار کودک سیاه پوست ادامه می‌دهد. کودکی که نتیجهٔ ارتباط کنجکاوانهٔ پولزا با یک سیاه‌پوست آمریکایی است. از برجسته‌ترین نشانه‌های فیلم استیلیاگی، مرز و تفاوت میان دو نسل و فاصلهٔ دیدگاه انسان شوروی و انسان روسیهٔ نوین است. نسلی که با تفکرهای استالینی بزرگ شده است و نسلِ جدیدی که نمی‌خواهد جبر و تفکرهای استالین را بپذیرد. یکی دیگر از نشانه‌های بارز، استفادهٔ حریصانه و اغراق‌آمیز جوانان از آلات موسیقی، کلاه و بارانی آمریکایی است که گویی ارتباط آن‌ها با جهان آزاد را برقرار می‌کند.

از دیگر نمونه‌های برجستهٔ این دوره که نشانگرِ فساد دولتی و تزلزل بنیان خانواده است، داستان فیلمِ «اسب‌های پیر» (اسب‌های قدیمی) محصول سال ۲۰۰۰، روایت‌گر زندگی چهار دوست است که به حرفهٔ رقاصی و خوانندگی مشغول هستند. البته تا پیش از فروپاشی اتحاد شوروی، لیوبوف مادری است که فرزند جوانش را در جنگ از دست داده است. الیزابت زن زیبا و جذابی است که در به‌دام‌انداختن مردان تخصص و مهارت دارد. آنا زنی اهل مطالعه و تحصیل‌کرده است که معشوقه‌ای در ارتش دارد که به نام ژنرال از او یاد می‌کنند و ماشا که معشوقه‌اش کارگردان تئاتر است. آن‌ها روزگار خوشی داشتند؛ اما پس از فروپاشی، زندگی آن‌ها دچار تغییر و تحول‌هایی می‌شود. وضع معیشت آن‌ها به‌قدری نامناسب می‌شود که هر کدام مجبور می‌شوند به کارهای کاذب و تحقیرآمیز مشغول شوند.

لیوبوف تنها داراییش را در اختیار دوستانش نیز قرار می‌دهد و هر چهار نفر با یکدیگر زندگی می‌کنند. تا اینکه روزی تاجری به نام خامینکو به‌زور و با نیرنگ خانه را از لیوبوف می‌خرد، حتی یک روبل هم بابت خانه به لیوبوف نمی‌دهد. دوستان لیوبوف که از ماجرا مطلع می‌شوند تصمیم می‌گیرند از خامینکو انتقام بگیرند و خانه را دوباره پس بگیرند.

الیزابت در قالب یک زن آلمانیِ جذاب و زیبا نزد خامینکو می‌رود و با او ارتباط برقرار می‌کند. از همین ارتباط سوء استفاده می‌کند و در حالت خواب و بیداری موفق می‌شود تا سند خانه را دوباره از او پس بگیرند. در این مسیر ژنرال و کارگردان تئاتر به آن‌ها خیلی کمک کردند.

این داستان باردیگر روایت‌گر بی‌عدالتی‌هایی است که در جامعه حاکم شده است. این بی‌عدالتی تنها شامل افراد تهیدست و بی‌پناهی می‌شود که صدای تنهایی‌شان را کسی نمی‌شنود. فیلم ژانری کمدی و موزیکال دارد؛ اما کمدی که مفهومی تلخ را دگربار برای مخاطب یادآور می‌شود. در این فیلم نشانه‌های غرب‌زدگی، بی‌عدالتی، بی‌هویتی و جایگاه داشتن یا جایگاه نداشتن خانواده، زن و ترسیمی از جامعهٔ پس از فروپاشی به روشنی به تصویر درآمده است.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

سینمای روسیه به‌رغم ظرفیت‌های فراوانی که داشته، هیچگاه بـه یـک سـینمای جهـانی تبـدیل نشده است. در فعال‌ترین دهه‌های حیات سینمای روسـیه، سـیطرهٔ حکومـت اتحـاد شـوروی، دغدغهٔ اصلی سینما را تبلیغ یا در بهترین حالت نمایش صادقانهٔ انسان شـورویایی مـی‌دانسـت. دولتی‌سازی هنر که از زمان استالین آغاز شد، تأثیر مهمی بر سینما بـه‌عنـوان یکـی از هنرهـای مهم و تأثیرگذار داشت. حکومت، سلسله انتظارهایی را برای هنرمندان تعریف کـرد کـه در آن لازم بود، هنر در خدمت ساخت چهره‌ای آرمانی از انسان آرمانی شوروی باشد. به همین دلیل، فیلم‌های دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در تأثیر سیاست‌های استالینی، در پی آرمان‌گرایی و ایـدئال‌سـازی انسان شوروی است که در جامعهٔ آرمـانی شـوروی و کمونیسـتی زنـدگی مـی‌کنـد و فقـط در خدمت جامعه است. اما بعد از دههٔ ۱۹۶۰ و به‌کـارگرفتن فضـای بـه‌نسـبت آزاد بـرای هنـر و ادبیات و در پی سیاست استالین‌زداییِ خروشف، فرصت تنفس و آزادی نه‌چنـدان مناسـبی بـه سینما داده شد و نتیجهٔ آن تولید فیلم‌هایی در دهـهٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بـود کـه بـا بـه‌دسـت‌آوردن جوایز بین‌المللی توانستند سینمای روسیه را به جهان معرفی کنند.

هر چند هنوز هم، دغدغهٔ فیلم‌های دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ انسان شوروی است؛ اما این انسـان به فردیت خود نیز توجـه دارد. قهرمانـان فـیلم‌هـای دهـهٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ جهـان درونـی پیـدا می‌کنند؛ در حالی‌که مخاطـب در دهـهٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ شـاهد قهرمانـان ماشـینی اسـت کـه در خدمت پیشرفت جامعه هستند. نمونهٔ قهرمانان دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ را مـی‌تـوان در فـیلم‌هـایی مانند: می‌می‌نو، مسکو اشک‌ها را باور نمی‌کند و زیباترین و جذاب‌ترین مشاهده کـرد. ایـن دو دهه، دوران درخشش سینمای اتحاد شوروی بود. با ورود بـه دهـهٔ ۱۹۹۰، آزادی غیرمنتظـره و بی‌حدوحصری به جامعهٔ روسیه داده شد. فضای ادبی، اجتماعی و هنری روسیه بـرای پـذیرش و بهره‌برداری از این اندازه آزادی با چالش‌هایی روبه‌رو شد؛ امـا سـینمای تلـخ و عریـان دورهٔ پرسترویکا که به اتهام سیاه‌نمایی مورد انتقاد قرار می‌گرفت فیلم‌هایی را در تاریخ هنـر روسـیه ثبت کرد، مانند: برادر، سرزمین ناشنوایان، تک‌تیرانداز و دزد. ایـن فـیلم‌هـا بازتـاب روشـنی از جامعهٔ در آستانهٔ فروپاشی و پس از فروپاشی هستند.

با تغییر کارکرد هنر در دوران پساشوروی، رویکرد هنرمندان نیز تغییر کرده و سینما نیـز در بسیاری موارد به گیشهٔ اندیشیده است. نسخهٔ روسی رؤیای آمریکـایی در فـیلم‌هـای گیشـه‌ای روسیه دیده می‌شود. اما دغدغهٔ آسیب‌شناسی اجتماعی و ساختن یا بازگشت به هویت روسـی، همچنان در برخی فیلم‌های روسیهٔ جدید دیده می‌شود. سینمای معنـاگرای روسـیه، تأییـد ایـن مدعاست. حمایت‌های دولتی از فیلم‌های اقتباسی از آثار ادبـی و رویـدادها تـاریخی بـه تولیـد فیلم‌های ماندگاری در این حوزه منجر شده است. سینمای روسـیه، دوران گـذار خـود را طـی

www.SID.ir

Archive of SID

کرده است و انتظار می‌رود به‌زودی شاهد آثاری باشیم که ردپـای هویـت غیرروسـی کمتـر در آن‌ها دیده شود.

References

A) Persian

1. Bazin, Andre (2010**)**, **What is Cinema?**, Tehran: Hermes.
2. Berlin, Isaiah (2012), **The Soviet Mind: Russain Culture under Communism**, Tehran: Mahi.
3. Hayward, Suzan (2009), **Key Concepts in Cinema Studies**, Zanjan: Hezare Sevvom.
4. Huaco, George A. (1982), **Sociology of Cinema**, Tehran: Ayeneh.
5. Karami, Jahangir (2003), "National Identification and Russian Policy", **Central Asia and the Caucasus Studies**, Vol. 3, No. 44, pp. 36-62.
6. Karami, Jahangir (2006), "The Issue of Nationl Identification in Modern Russia", **Iras**, No. 10, pp. 6-8.
7. Lotman, Jurij (2013), **Semiotics of Cinema**, Tehran: Soroush.
8. Mottaghi, Afshin and Mosayyeb Ghareh Beygi (2014), **Cinema and Geopolitics**, Tehran: Jahad Daneshgahi.
9. Nichols, Bill (2010), **Movies and Methods**, Tehran: Hermes.
10. Ravadrad, Azam (1999), "Sociology and Cinema", **Farabi**, Vol. 9, No. 2, pp. 104-123.
11. Ravadrad, Azam (2000), "The General Connection between Cinema and Sociology with Media Sociology", **Farabi**, Vol. 10, No. 2, pp. 39-56.
12. Shiraev, Eric (2013), **Russian Government and Politics (Strong or Weak)**, Tehran: Mizan Legal Foundation.
13. Sorlin, Pierre (2000), **European Cinemas**, Tehran: Soroush, Available at: rasekhoon.net, (Accessed on: 11/2/2018).

B) Russian

1. Большаков, И. Г. (1952), **Советское Киноискусство в Послевоенные Годы**, Москва: Изд-во «Знание».
2. Вишняков, С. А. (2012), **Культура России в Историческом Ракурсе**, Москва: Флинта: Наука.
3. **Министерство Культуры Российской Федерации (Минкультуры России)** (1953), «Глава 3. Государственное Управление Культурных Строительством. Апрель 1953 г. – Март 1992 г.», Available at: http://Mkrf.ru/minsterstvo, (Accessed on: 20/8/2016).
4. Назаренко, Татьяна (2005), «Культура СССР в Середине 60-х – Начале 80-х годах», Available at: www.rsu.edu.ru, (Accessed on: 11/8/2016).
5. Орлова, Э. А. (2010), **Концепции Идентичности/Идентификации в Социально-научном Знании**, Москва: ГАСК.

www.SID.ir

Archive of SID

6. Федоров, Александр (2002), «Российское Кино: очень Краткая История», Available at: kino-teatr.ru/kino/art/kino/175/, (Accessed on: 13/8/2016).
7. Чурюканова, О. В. (2001), «Отечественное Искусство 80-х годов 20 в.», Available at: https://www.proza.ru/, (Accessed on: 22/5/2016).

www.SID.ir