

УДК 791.224

doi 10.17072/2219-3111-2021-4-39-45

Ссылка для цитирования: *Устюгова В. В.* Взгляд киноведа vs. взгляд историка на советские исторические фильмы // Вестник Пермского университета. История. 2021. № 4(55). С. 39–45.

ВЗГЛЯД КИНОВЕДА VS. ВЗГЛЯД ИСТОРИКА НА СОВЕТСКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

В. В. Устюгова

Пермский государственный национальный исследовательский университет, 614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

vera_ust@list.ru

ORCID: 0000-0002-4283-1676

ResearcherID: AAC-3446-2020

Scopus Author: ID: 57190883977

В настоящей статье анализируется книга Юрия Цивьяна «На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино» (2010), которая является продолжением более раннего проекта известного российского и американского киноведа, представителя Тартуско-московской семиотической школы и школы киноведения Чикагского университета – исследования «Историческая рецепция кино: кинематограф в России, 1895–1930», увидевшего свет в Риге в 1991 г. Ю. Г. Цивьян вводит в киноведение понятие «карпалистика» для обозначения одного из основополагающих, формообразующих принципов кино – жеста. Автор рассматривает историю жестов в искусстве, в частности в искусстве русского авангарда 1920-х гг. В советском киноавангарде в противоположность дореволюционному антимонтажному кино победил монтаж, но жест хоронить было рано. В статье сравниваются, с одной стороны, подходы историков, которые анализируют идеологемы и идеологические маркеры исторических фильмов, выявляют «вторую» мифологическую кинореальность советской истории (ярким примером такой оптики является исследование Евгения Добренко – «Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив»), с другой стороны, подходы киноведов, которые работают с кинокадром и источниками создания фильма (эго-документами, сценарными вариантами, монтажными листами, версиями кинофильмов и пр.). На примере анализа фильмов Сергея Эйзенштейна «Октябрь» и «Иван Грозный» Ю. Г. Цивьян показывает независимые от государственного заказа авторские смыслы в богатой системе отсылок фильмов, видит заложенную в них тайнопись историко-культурных контекстов.

Ключевые слова: советские исторические фильмы, Эйзенштейн, репрезентация истории, киноавангард, формализм, интеллектуальный монтаж, жест в искусстве.

Как бы я хотел иметь когда-нибудь неудачу такой силы.

В. Шкловский о фильме «Октябрь»

В эпоху исторических передраг, когда одни ведут кропотливую и ежедневную работу по возвращению имен, другие – по отмыванию истории и сотворению ее в сани ликоподобности, особое значение имеет профессиональный разговор о репрезентации исторического прошлого в публичном пространстве массовой культуры, кино, искусства, музеев, выставок. Этот разговор начался не сегодня, и серьезные исследования на тему исторических фильмов и сериалов есть в российской историографии – не прочь вспомнить о них.

В 1991 г. в рижском издательстве «Зинатне» вышла книга Юрия Гавриловича Цивьяна «Историческая рецепция кино: кинематограф в России, 1895–1930». Ее автор, советский и латвийский историк кино, закончивший Латвийский государственный университет, защитивший диссертацию в Ленинграде, впоследствии стал профессором Чикагского университета. Книга «Историческая рецепция кино» в настоящее время является библиографической редкостью. И когда издательство «Новое литературное обозрение» предложило переиздать ее, Юрий Гаврилович прислал другое сочинение. Новая книга имеет название «На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино».

Ю. Г. Цивьян преподавал на разных кафедрах Чикагского университета (Cinema and Media Studies, Department of Art History, Department of Slavic Languages & Literatures, Department of Comparative Literature), читал курсы «Визуальный стиль в неподвижных и движущихся изображениях», «Левое искусство и советская кинокультура 1920-х годов», «Кино Чарли Чаплина» и др. Область его научных интересов – русское дореволюционное кино и советский киноавангард 1920-х гг., жест и перформанс, монтаж фильмов, кинометрия [Лотман, Цивьян, 1994; Цивьян, Ковалова, 2011, 2012; Tsivian, 1989, 1994, 1998, 2002, 2004]. Юрий Цивьян – специалист по творчеству Евгения Бауэра, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, автор понятий «русский киностиль», «карпалистика».

Книга «Историческая рецепция кино» была написана с точки зрения подходов тартуской семиотической школы (автор является учеником Ю. М. Лотмана) и новой школы социальной истории кино (которую автор также представляет, будучи ведущим специалистом кафедры синема и медиа, наряду с Т. Ганнингом, М. Хансен и др.). Как заметил сам Юрий Гаврилович, старая книга смотрит на культуру, новая – на искусство. Исследование «На подступах к карпалистике» написано в духе и стиле формалистических концепций 1920-х гг. Юрий Цивьян считает, что советское киноведение в лучших своих образцах – это школа формализма (а не наследие учений марксизма или неомарксизма, не следование концепциям модерности и пр.).

В своих киноведческих исследованиях Ю. Г. Цивьян обращается к анализу канонических кинотекстов советского исторического фильма – кинотекстов Сергея Эйзенштейна. Советские исторические фильмы сегодня анализируются с разных методологических и идеологических позиций (подходов публичной истории, феминизма и т.д.). В чем различие подходов историков и киноведов в анализе канона советского исторического кино? Одной из самых значимых работ о кино как об институте по производству истории является книга Евгения Добренко «Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив» [Добренко, 2008]. Недавно Евгений Александрович опубликовал двухтомник «Поздний сталинизм. Эстетика политики» о малоизученном, но очень важном и драматичном периоде послевоенной истории СССР – периоде формирования имперского националистического сознания [Добренко, 2020].

На основе анализа не только кинонарратива, но и литературы, искусства, музейного дела, Евгений Добренко показывает, как сталинизм работал с памятью и историей. Понятия и конструкции, которые использует историк: «историзирующая анестезия», «медиаум идеологической и исторической репрезентации», «идеологический монтаж» и др. «Репрезентация истории – это всегда репрезентация власти...», – пишет Е. А. Добренко [Добренко, 2008, с. 8]. Память – травма, история – терапия, отчуждение фактов; история – процедура концептуализации и отчуждения пережитого, памяти; память персональна, история социальна. В этой композиции музей не только материализованная история, но и гильотина истории, одновременно умерщвляет и экспонирует прошлое. Напротив, архив есть основа работы историка по восстановлению прошлого (по сравнению с музеем, основой официального мифа и институтом инсталлирования искусственного прошлого).

Автор книги «Музей революции» показывает, как в кинематографе происходила «персонализация» истории: в 1930-х гг. возник супержанр – биографический фильм, были сняты картины об Александре Невском, Суворове, Кутузове, Ушакове, Нахимове. Некоторые фильмы о правителях России, например о Петре I, были созданы в коннотации «цари хороши, царизм плох». Е. А. Добренко отмечает, что «искусство занято созданием новых и – по определению – фиктивных объектов» [Там же, с. 26]. И эти фильмы были направлены на укрепление государства, прославление побед. Историк анализирует кино как идеологический конструкт – превращение прошлого в сталинскую историю, как средство обоснования легитимности и построения советской идентичности, формирования политического воображаемого.

Взгляд киноведа другой, и это взгляд с точки зрения кинотеории, манифестирующей свою генеалогию от авангардного формализма 1920-х гг. Слово «карпалистика» изобрел Владимир Набоков в романе «Пнин». Этим термином Ю. Г. Цивьян обозначает жест в искусстве – физические, словесные, метафорические движения в литературе, живописи, кинематографе. Автор книги «На подступах к карпалистике» настаивает на том, что жест в искусстве отличается от предмета кинесики, и обращается к «жесту революции», графологическим жестам, проблеме жеста и монтажа. В искусстве кино есть два конкурирующих начала – жест и монтаж.

Ю. Г. Цивьян отмечает, что это и есть формообразующие принципы кино. И в этой связи исследователь обращает внимание на различия между российским и западным киноведением: «Формальная школа сформулировала закон: нет и не может быть общей теории искусства. Для частных явлений должны создаваться частные теории. История кино – по определению розничный товар» [Цивьян, 2010, с. 263].

Еще в «Исторической рецепции» Ю. Г. Цивьян посвятил целую главу внутритекстовым стратегиям восприятия кино и рассмотрел их на материале киноавангарда 1920-х гг., фильмов «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, «Октябрь» Сергея Эйзенштейна и «Обломок империи» Фридриха Эрмлера. Юрий Гаврилович предлагает их пок кадровое прочтение. Терминология киноведа – «интеллектуальный монтаж» и «концептуальный монтаж», «осевое движение», «внутренний монолог» и др. Интеллектуальный монтаж анализируется как конструкция монтажных фраз по разным типам: обыгрывания естественного языка («наиболее интимных моментов»), каламбуров, игры слов, зашифрованных в цепочке киноизображений цитат, внутренних монологов. Юрий Цивьян не отделяет кино от насыщенного историко-культурного контекста 1920-х гг., ведет дискуссию с С. В. Дробашенко и указывает на требование «плотности» смыслов в богатой системе отсылок фильмов. Доктрину интеллектуального кино Ю. Г. Цивьян сближает с манифестами сторонников заумного языка в поэзии, или значение сцены с расколом Большого театра в «Человеке с киноаппаратом» восстанавливает, вспоминая, что для сотрудников журнала «ЛЕФ» словечко «Большой театр» было распространенным обозначением пассивизма в искусстве: «...ну, словом Большой театр!». «Подобные реплики приобретают особую роль в фильме, чьим девизом являлся “отказ от языка театра и литературы”. Скорее всего, кадр задуман как пластический комментарий к выступлению О. М. Брига на левом совещании о кино в 1927 году: “Мы десять лет говорим, что нужно закрыть Большой театр, а его в этом году еще отремонтировали”» [Цивьян, 1991, с. 360]. Манифесты и высказывания формалистов (Б. Эйхенбаума, А. Погодина, А. Крученых) примыкают, – как пишет Ю. Г. Цивьян, – к эйзенштейновским идеям интеллектуального монтажа, внутренней речи, пралогическому «мышлению кадрами». Параграфы, в которых киновед дискутирует об «Октябре», получают в «Исторической рецепции» названия «Метод монтажа», «Пустые комнаты», «Спальня императрицы», «Яйцо (эволюция смысла)», «Голова / бомба / яйцо».

Ссылаясь на американскую исследовательницу М. К. Ропарс-Вьюемье, ее мысль о том, что «статуи в “Октябре” символизируют силу, враждебную революции», Юрий Гаврилович соглашается: фундаментальная художественная оппозиция «Октября» – противопоставление каменных изваяний и людей [Там же, с. 333]. Так, попытка Корнилова реставрировать старое показана в фильме методом обратной съемки: обломки монумента Александра III возвращаются на пьедестал, напротив, свержение власти эквивалентно разрушению истукана. Юрий Цивьян делает наблюдение, что многое у С. Эйзенштейна идет от символизма начала XX в. (например, А. Блок «Король на площади»). По мнению киноведа, мотив окаменения власти обыгран С. Эйзенштейном и в сцене «Керенский – Наполеон».

Особенность подхода киноведа – это скрупулезная работа с источниками, самими фильмами и их разными копиями, письменными свидетельствами, в числе которых неопубликованные личные дневники, черновые сценарные наброски и монтажные листы. Юрий Цивьян отмечает, что режиссер считал сцену разрушения памятника реализацией своей студенческой мечты [Там же, с. 344; Цивьян, 2010, с. 219], и в качестве подтверждения приводит свидетельство из дневника С. Эйзенштейна: «Сколько раз, проходя мимо памятника Александра III, я мысленно примерял “вдову” – машину доктора Гильотена – к гранитному постаменту... ужасно хочется быть приобщенным к истории! Ну а какая история без гильотины» (Эйзенштейн, 1964–1971, т. 1, с. 273).

Юрий Гаврилович анализирует несколько хронологических срезов в процессе создания «Октября»: сценарий, монтажные записи и экранный вариант. Например, режиссер решал, как поступить с Временным правительством. В монтажных записях есть простейшая метафора «министры и покойницкая», которая появляется еще в «Стачке» в сцене разгона рабочих, кадры которого чередуются с кадрами скотобойни. В экранном варианте дана другая метафора – пустые одежды министров. Это вновь отсылка к А. Блоку и его «Балаганчику». Сергей Эйзенштейн не видел спектакля, но это была в свое время культовая постановка, на которой побывал

весь студенческий и рафинированный Петербург (постановка В. Мейерхольда на сцене театра В. Комиссаржевской в 1907 г., музыка М. Кузьмина, декорации Н. Сапунова), и в дневниках режиссера есть запись: «А для нас “Балаганчик” – это как Спас-Неридица для Древней Руси» (Там же, с. 309). В художественном плане «Октябрь» предполагает зрителя, – замечает Юрий Гаврилович, – в рецептивную компетенцию которого входило владение культурными кодами символизма, в фильме есть тайнопись, знаки, предполагающие просвещенного. Некоторые современники «Октября» бранили фильм, потому то видели в нем мирискусническую линию эстетизма (например, А. Пиотровский).

В книге «На подступах к карпалистике» Юрий Гаврилович пишет, что «Октябрь» знал как минимум три редакции: забракованный юбилейной комиссией, вариант одобренный и показанный, далее через 40 лет картину перемонтировал Г. Александров. Единственная копия, авторство которой достоверно, хранится в Британском кинообществе. Издание 2009 г. – это эйзенштейновская версия. Для киноведа важна эта точность в деталях, потому что авторская, режиссерская позиция дана именно в деталях. Известный у нас до этого момента фильм – это перемонтированная версия Александрова, снабженная музыкой Шостаковича, в версии 1967 г. подвергнуты сокращению монтажные фразы, в том числе в спальне императрицы. Юбилейный, забракованный вариант Эйзенштейн сел сокращать, «и в процессе возникло то, что Эйзенштейн-теоретик назовет “интеллектуальным монтажом”» [Цивьян, 2010, с. 203].

Киновед указывает, что в версии, перемонтированной Г. Александровым уже после смерти Эйзенштейна, кадры с фарфоровыми яйцами отсутствуют. Между тем монтажная запись «Иконы. Яйца. Кресты» выстраивает цепочку фраз режиссерской экранной версии. Этими кадрами начинается внутренний монолог матроса, озирающегося в царской опочивальне. Ю. Г. Цивьян цитирует запись от 14 апреля 1927 г. в дневнике Сергея Эйзенштейна: «Одна спальня чего стоит: 300 икон и 200 фарфоровых пасхальных яиц. Рябит в глазах. Спальня, которую бы современник психически не перенес. Она невыносима» [Красовский, 1965, с. 47]. В «Карпалистике» Юрий Цивьян перечисляет предметы «немного разговора»: иконостас, яйца Фаберже, хрустальный графин в форме собора с куполами-луковками вместо пробок – смесь веры с китчем. Какая-то скульптура из дворцовой коллекции эротики – Христос благословляет девушку, у той прикрыта голова, а внизу скромница голая. В силу вступает монтажный закон Кулешова. Этюд, казалось бы, по принципу семантического контраста: объекты религиозного культа противопоставлены объектам, имеющим отношение к «человеческому низу». В экранной версии киновед не находит кадров, соответствующих монтажной записи: «Матрос с яйцом Николая Угодника в руках», «Катятся яйца Николая» [Цивьян, 1991, с. 342]. Эти строки вносят еще один обертон: связь генитального мотива с темой революции. Юрий Гаврилович ссылается на исследование Ф. Альбера, в котором показано, как в фильме «Октябрь» трансформировались и наложились впечатления Эйзенштейна от прочтения романа Э. Золя «Жерминаль» и наблюдения сцены в музее восковых фигур, где солдаты проносят на пиках голову Марии-Антуанетты. Идея революции связана с представлениями об обезглавленном и/или кастрированном правителе.

Столкновение высокого и низкого Юрий Гаврилович трактует как «левое неприличие» от Эйзенштейна. Слухи, коллективные представления отвечали рецептивным ожиданиям зрителя: матросы – с бескозыркой «Амур»; штык в руках матроса – орудие любви; осада и штурм Зимнего дворца – в образах любовной победы. Монтажные записи смелее: «В белье находят ударниц» [Там же, с. 348]. Игра слов и образов в «Октябре» создает рискованные шутки: олени рога на стене кабинета Керенского после титра «Казачья артиллерия изменила». В «Карпалистике» Юрий Цивьян уточняет, что Керенский занимал покои не императрицы, а Александра III и скрылся не как «Бонапарт в юбке», но, помимо исторических точностей, для режиссера была важнее метафора «Павлин и Керенский»: павлин поворачивается задом, Керенский входит в клоаку Зимнего и кадр с замком, Керенский «попался». Как считает киновед, шутки такого сорта входили в этос левого искусства 1920-х гг., каламбуры в «Октябре» восходят к левому театру, бытовой и газетной шутке, даже к хулиганскому Пушкину. Это резоннее, – добавляет Ю. Г. Цивьян, – объяснить «любовью к Домье и к площадному театру, чем ненавистью к классовым врагам» [Цивьян, 2010, с. 187].

В книге «На подступах к карпалистике» Юрий Цивьян подробно анализирует эйзенштейновского «Ивана Грозного», и вновь его внимание привлекают разные источники этого фильма. Юрий Гаврилович приводит, в частности, тот факт, что Эйзенштейн посылал Михаила Кузнецова, исполнителя роли Федьки Басманова, в алма-атинский зоопарк изучать повадки, оскалы хищных животных. Ю. Г. Цивьян посвятил «Ивану Грозному» главу «Капралистика в свете биологии и антропологии», которая имеет параграфы «Руколикость», «Горько!», «Два поцелуя в диафрагму», «“Bisex” как тема и как художественный прием». Юрий Цивьян указывает на то, что Эйзенштейна пленяли работы Лисицкого, режиссер увлекался и читал в этот период литературу по биологии, психологии. «Эйзенштейновская теория искусства складывалась путем проекции на факты искусства внеположенных искусству идей» [Там же, с. 39]. Режиссер изучал антропологию Люсьена Леви-Брюля, общался с психологами Л. С. Выгодским и А. Р. Лурией, ходил на лекции Марра, интересовался достижениями биологических наук. Сергея Эйзенштейна увлекал феномен синестезии – утечки информации из одного сенсорного канала в другой.

В контексте создания «Ивана Грозного» – книга «Искусство и жест» (1910) французского философа Жана д’Удина в переводе князя Сергея Волконского. Книга писалась под впечатлением демонстраций ритмической гимнастики швейцарца Эмиля Жака-Далькроза, опыта перенесения музыкального ритма на человеческое тело согласно идее, что каждой эмоции соответствует телесное движение. В книге «Неравнодушная природа» Сергей Эйзенштейн пишет, что обязан книге д’Удина. Искусство будит в нас биологическую память, – считал Эйзенштейн. В круг чтения режиссера входила и книга «Вырождение» Макса Нордау.

Характеризуя фильм «Иван Грозный», Ю. Г. Цивьян вводит прилагательное «фрактальный». Термин относится к фигурам, обладающим свойством самоподобия. Фрактальная фигура – это фигура, составленная из частей, каждая из которых подобна фигуре, взятой в целом. Помнить о фрактальности особенно полезно, – пишет Ю. Г. Цивьян, – когда речь заходит об «Иване Грозном». Фильм на глазах у зрителя дробится и дробится, причем дробится, как подобает фракталам. В «Иване» играют две свадьбы. Одна – светлая, гетеросексуальная, вторая – ее антипод, темное отражение. Юрий Цивьян находит, что симметрия эта выставляется в зарисовках и рабочих записях Эйзенштейна: фрактальная симметрия – зеркальная и негативная.

Проработав документы РГАЛИ (Ф. 1923), Юрий Цивьян выявил, как специалисты по эпохе указывали режиссеру, что обрядового разбиения чаш в эпоху Грозного быть не могло, так как чаши были серебряными; слюдяные окна, разбиваясь, не звенят. Академик Милица Нечкина писала в письме, что Грозный не был таким уж кошкодавцом и нельзя ли сократить количество казней, на что Эйзенштейн записал в дневнике, что казней сдавать нельзя, а не то пропадет «оскал эпохи (обеих!)» [Цивьян, 2010, с. 51–53]. В дневнике Эйзенштейна Юрий Гаврилович находит фразу «ляпы исторические», но замечает, что режиссер должного внимания им не уделял. Звонкий звук разбиваемых чаш и окна был нужен и интересен Эйзенштейну именно как звук, как шумовой мотив, соотношенный с темой падающих колоколов и звоном монет, ведущих счет душам.

Первоначально Эйзенштейн намеревался закончить первую серию панихидой по Анастасии, по-голливудски. Возникает мотив бисексуальности. Дневниковые записи говорят, что бисексуальность интересовала Эйзенштейна. Ю. Г. Цивьян обращается не только к монтажным и дневниковым записям Эйзенштейна, но и к его рисункам (в том числе Малюты в духе Бердсли). В зарисовках Эйзенштейна в образе Федьки проглядывают Лермонтов и Врубель, ангелоподобный Серафит из Бальзака, юноша с портрета Боттичелли. И в рукописных записях Сергей Эйзенштейн об этих образах-источниках пишет. Одна доминанта в развитии образа Федьки обозначена у Эйзенштейна именем Серафита, другая выступает под именем Вотрена. В фильме происходит превращение Федьки из Серафита в Вотрена. Первая серия проходит под знаком Анастасии, вторая – Федьки. В рабочей записи Эйзенштейна, как цитирует киновед, «Федор – Ersats Анастасии», Иван видит в нем «чистоту» и «голубиность» Анастасии. Во второй серии лицо ангела-андрогина, сменив освещение, походит на Демона и Вотрена. Гульба опричников пародирует свадьбу Ивана и Анастасии. «Пир это – зеркальное отражение, но отражение в зеркале теней, в негативе. День сменился ночью, одежды потемнели» [Там же, с. 67]. Вместо белых лебедей на блюдах несут черных. Лицо Анастасии превратилось в глумливую маску Федьки, «демонского воеводы».

В главе «Жест революции III: трон и стул» Юрий Цивьян возвращается к дискуссиям об «Октябре» и определениям революционного жеста: революционный жест не в том, чтобы перевернуть картинку (трамвай на рельсах – это трамвай, трамвай на боку – это баррикада), а в том, чтобы перевернуть ценностный мир. «Жест революции – не всякий переворот, а обмен местами высокого и низкого, здесь – державного верха и телесного низа» [Там же, с. 183].

Считается, что съемки штурма Зимнего причинили дворцу больше ущерба, чем события 7 ноября 1917 г. Это предположение можно понимать метафорически, символически, в смысле роли кинематографа в создании коллективного мифа об Октябре. Историко-киноведческий анализ «внутреннего монолога» режиссера «открывает двери» не только в кухню-мастерскую-лавку старьевщика, но показывает скрытое сопротивление – сопротивление материала, искусства, элитарной художественной оппозиции. Критики «Ивана Грозного» рассмотрели в фильме вместо «прогрессивной политики» придворные интриги и «опричников беснующихся». Сопротивление режиссера навязываемому идеологическому дискурсу выражено и в выборе оператора для съемки «Ивана» – фэксковского оператора А. Москвина, чьи гигантские тени управляют маленькими, суетливыми, интригующими марионетками в реальности «заговоров и застенков» (выражение О. Ковалова). Историки сегодня оценивают результаты и эффекты технологичной работы государства с психологией масс. Киноведы смотрят на отдельную личность в искусстве, монтажный лист, культурный контекст и генеалогию, узнавая потенциал авангарда, вскрывая энергию художественного противостояния, потенциал жеста обновления в искусстве.

Список источников

Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.

Библиографический список

- Добренко Е.А.* Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
- Добренко Е.А.* Поздний сталинизм. Эстетика политики. 1–2 тт. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 712 + 600 с.
- Красовский Ю.* Как создавался фильм «Октябрь» // Из истории кино. М.: Искусство, 1965. Вып. 6. С. 40–62.
- Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 144 с.
- Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино: кинематограф в России, 1895–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
- Цивьян Ю.Г.* На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 336 с.
- Цивьян Ю.Г., Ковалова А.О.* Кинематограф в Петербурге. 1896–1917. Кинотеатры и зрители. СПб.: Сеанс, Скрипториум, 2011. 240 с.
- Цивьян Ю.Г., Ковалова А.О.* Кинематограф в Петербурге (1907–1917). Кинопроизводство и фильмография. СПб.: Факультет филологии и искусства СПбГУ, 2012. 384 с.
- Tsivian Y.* Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception. London; New York: Routledge, 1994. 296 p.
- Tsivian Y.* Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 273 p.
- Tsivian Y.* Ivan the Terrible. London: British Film Inst, 2002. 87 p.
- Tsivian Y.* Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004. 422 p.
- Tsivian Y.* Silent Witnesses: Russian Films, 1908–1919. London: British Film Inst, 1989. 621 p.

Дата поступления рукописи в редакцию 23.08.2021

A FILM CRITIC'S VIEW VERSUS A HISTORIAN'S VIEW ON SOVIET HISTORICAL MOVIES

V. V. Ustyugova

Perm State University, Bukirev str., 15, 614990, Perm, Russia

vera_ust@list.ru

ORCID: 0000-0002-4283-1676

ResearcherID: AAC-3446-2020

Scopus Author: ID: 57190883977

The article analyzes Yuri Tsivian's book "On the Approaches to Carpalistics. Movement and Gesture in Literature, Art, and Film" (2010), which is a continuation of an earlier project of the famous Russian and American film scholar and a representative of the Tartu-Moscow Semiotic School and Film Studies at the University of Chicago – the study "Historical Reception of Cinema: Cinematography in Russia, 1895–1930" published in Riga in 1991. Tsivian introduces the notion of "carpalistics" into cinematography to denote one of the fundamental and formative principles of cinema – gesture. The author investigates the history of gestures in art, especially in the Russian avant-garde of the 1920s. The Soviet avant-garde cinema, in contrast to the pre-revolutionary anti-montage cinema, was dominated by montage, but it was too early to bury the gesture. The article compares, on the one hand, the approaches of historians who analyze the ideologemes and ideological markers of historical films and identify the "second" mythological film-reality of Soviet history (a vivid example of such optics is the study "Museum of the Revolution. Soviet Cinema and the Stalinist Historical Narrative" by Evgeny Dobrenko), and, on the other hand, the approaches of film scholars who work with film-frames and sources of film-making (ego-documents, scripted variants, montage sheets, film versions, etc.). On the example of the analysis of Sergei Eisenstein's films "October" and "Ivan the Terrible", Tsivian shows the author's meanings, independent from the state order, in the rich system of references in films, and sees the secret writing of historical and cultural contexts inherent in them.

Key words: Soviet historical films, Eisenstein, representation of history, avant-garde cinema, formalism, intellectual editing, gesture in art.

References

- Dobrenko, E.A. (2008), *Muzej revolyutsii. Sovetskoe kino i stalinskiy istoricheskiy narrative* [Museum of the revolution. Soviet cinema and the Stalinist historical narrative], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, 424 p.
- Dobrenko, E.A. (2020), *Pozdnyy stalinizm. Estetika politiki* [Late Stalinism. The aesthetics of politics], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, 712+600 p.
- Eyzenshteyn, S. M. (1964–1971), *Izbrannye proizvedeniya v 6 t.* [Selected works: in 6 vols.], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Krasovskiy, Yu. (1964), "How the film "October" was made", in *Iz istorii kino* [From the history of cinema], Iskusstvo, Moscow, Russia, v. 6, pp. 40–62.
- Lotman, Yu.M. & Yu.G. Tsiv'yan (1994), *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen], Aleksandra, Tallin, Estonia, 144 p.
- Tsivian, Y. (1989), *Silent Witnesses: Russian Films, 1908–1919*, British Film Inst, London, UK, 621 p.
- Tsivian, Y. (1994), *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London; New York, UK; USA, 296 p.
- Tsivian, Y. (1998), *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 273 p.
- Tsivian, Y. (2002), *Ivan the Terrible*, British Film Inst, London, UK, 87 p.
- Tsivian, Y. (2004), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Le Giornate del Cinema Muto, Italy, USA, 422 p.
- Tsiv'yan, Yu.G. & A.O. Kovalova (2011), *Kinematograf v Peterburge. 1896–1917. Kinoteatry i zriteli* [Cinema in St. Petersburg. 1896–1917. Cinemas and spectators], Seans, Skriptorium, St. Petersburg, Russia, 240 p.
- Tsiv'yan, Yu.G. & A.O. Kovalova (2012), *Kinematograf v Peterburge (1907–1917). Kinoproizvodstvo i fil'mografiya* [Cinema in St. Petersburg (1907–1917). Filmmaking and filmography], Fakul'tet filologii i iskusstva SPbGU, St. Petersburg, Russia, 384 p.
- Tsiv'yan, Yu.G. (1991), *Istoricheskaya retsepsiya kino: kinematograf v Rossii, 1895–1930* [Historical reception of cinema: cinematography in Russia, 1895–1930], Zinatne, Riga, Latvia, 492 p.
- Tsiv'yan, Yu.G. (2010), *Na podstupah k karpalistiche. Dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [On the approaches to carpalistics. Movement and gesture in literature, art, and film], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia, 336 p.