

6. Magomedov, A.Dzh. (2020) Field materials. Kubachi village, Mahachkala. Informator Shahaev Omar YB 1950 and others.
7. Astvacaturjan, Je.G. (2004) *Oruzhie narodov Kavkaza* [Weapons of the peoples of the Caucasus]. St. Petersburg: Atlant.
8. Mal'bahov, B.K. (1984) *Kabardinskoe narodnoe dekorativnoe iskusstvo* [Kabardian folk decorative art]. Nalchik.
9. Shiling, E.M. (1949) *Kubachincy i ih kul'tura. Istoriko-jetnograficheskie Jetjudy* [Kubachins and their culture. Historical and ethnographic studies]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the USSR Academy of Sciences.
10. Magomedov, A.Dzh. (1999) *Tradicionnoe hudozhestvennoe remeslo Dagestana* [Traditional art craft of Dagestan]. Makhachkala: Publishing House of the National Research Center of the Russian Academy of Sciences.
11. Zglenickij, V.K. (1902) Kustarnoe proizvodstvo zolotyh i serebrjanyh izdelij v Bakinskom rajone i Dagestane i predlagaemye mery dlja uporyadochenija i razvitija onogo [Artisanal production of gold and silver products in the Baku region and Dagestan and the proposed measures for the streamlining and development of this]. In: *Trudy pervogo sezda deyateley po kustarnoy promyshlennosti Kavkaza – Proceedings of the first congress of figures on the handicraft industry of the Caucasus*. Tiflis. pp. 190–195.
12. Flerov, A.V. (1981) *Materialovedenie i hudozhestvennaja obrabotka Metalla* [Materials Science and Art Processing metal]. Moscow: Vysshaya shkola.
13. Leskov, A.M. (ed.) (1985) *Sokrovishha kurganov Adygei* [Treasures of the mounds of Adygea]. Moscow: Sovetskij khudozhnik.
14. Postnikova-Loseva, M.M. & Platonova, N.G. & Ul'janova, B.L. (1983) *Zolotoe i serebrjanoe delo XV-XX vv.* [Gold and silver business 15th–20th centuries]. Moscow: Nauka.
15. Dzucova, I. (1979) Ahalcihskaia filigran' [Akhalsikh filigree]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR – Decorative arts of the USSR*. 1. pp. 46–47.

УДК 791.43.45

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-80-87

Е.С. Трусевич

РЕЖИССЕРСКИЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИСТОРИКО-АРХИВНОГО (МОНТАЖНОГО) ФИЛЬМА

В статье анализируются драматургические и режиссерские приемы историко-архивного (монтажного) фильма. Уточняется понятие хроники, выявляются способы соединения и сопоставления фрагментов хроники для создания цельного звукозрительного образа. Исследуются практические способы преодоления проблемы работы с неактуальным для современного монитора форматом хроники. Автор приходит к выводу, что эстетика историко-архивного (монтажного) фильма дает возможность не только формирования исторически достоверного хронотопа, но и использования хроники в качестве выразительного образа.

Ключевые слова: *хроника, хронотоп, историко-архивный фильм, монтажное кино, формат кадра, звукозрительный образ.*

Несмотря на то, что историко-архивный (монтажный) фильм имеет почти вековую историю, практические возможности этой режиссерско-драматургической модели почти не изучены. Так, Ю.Ю. Юмашева, фундаментально и последовательно исследующая проблемы сохранения аудиовизуального наследия, отмечает: «Кинодокументы в насто-

ящее время являются недостаточно востребованным исследователями историческим источником, хотя широкое вовлечение киноматериалов в научный оборот представляется весьма перспективным и многообещающим» [8].

Степень научной разработанности проблемы невысокая – по-прежнему нет перечня практических приемов, которые можно было бы использовать при создании монтажного кино.

При этом *актуальность исследования* этой темы очевидна: хроника – огромный культурно-исторический пласт коллективного наследия, который можно переосмыслить в контексте современности. Другая причина, по которой необходимо изучать практические возможности монтажного фильма, – это кризис направления, который мы сейчас наблюдаем. Так, в 2023 году на конкурсе самых престижных фестивалей документального кино «Россия», «Послание к человеку» не было ни одного историко-архивного фильма; также не было представлено ни одной монтажной картины на национальную премию в области документального кино «Золотая свеча». Вместе с тем, лучшие фильмы советского периода – «Разгром немецких войск под Москвой» (реж. Л. Варламов и И. Капалин, 1942), «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм, 1965), «Неизвестная война» (реж. Р. Кармен, 1979) сделаны как раз с использованием метода монтажного кино. Бурный всплеск интереса к историко-архивному монтажному фильму в 1990–2000-е годы («Остров мертвых», реж. О. Ковалов, 1993; «Полк, смирно!», реж. Б. Лизнев, 2006 и др.) завершился в итоге забвением стилистики. Мы связываем это с недостатком теоретико-практической базы, которая бы позволила развивать направление.

Цель этого исследования – уточнить параметры модели историко-архивного фильма и выявить конкретные практические приемы, характерные для монтажного кино.

Автором поставлены следующие *исследовательские задачи*:

- Уточнить терминологию (что такое историко-архивный фильм?).
- Выявить способы формирования хронотопа и темпоритмического рисунка историко-архивного фильма.
- Исследовать возможности использования хроники в качестве образа.
- Определить способы практической работы монтажера над визуальной адаптацией формата хроники под современные параметры монитора.

Предмет исследования – средства создания образа в историко-архивном фильме.

Методы исследования: историко-биографический анализ, структурный и сюжетный анализ, культурологический анализ, метод включенного наблюдения. Для анализа взяты два фильма, маркирующие горизонталь времени: точка начала становления направления – историко-архивный фильм, официально признанный первым образцом, – «Падение династии Романовых» (реж. Э. Шуб, 1927, СССР) и точка текущего момента (фиксация кризиса модели монтажного фильма в общей доли производства) – картина «Область сердца» (реж. Е. Трусевич, Россия, 2023, киностудия «Фильм О'кей», при поддержке Министерства культуры РФ), являющаяся редким образцом современного монтажного кино.

Новизна исследования заключается в выявлении практических режиссерско-драматургических инструментов создания историко-архивного фильма.

Эмпирическая база исследования включает изучение теоретических трудов авторов-практиков, стоявших у истоков формирования направления, – М.И. Ромма, В.Б. Шкловского, Н.А. Лебедева, а также современные исследования, в которых рассматривается феномен хроники, – статьи С.А. Филиппова, А.А. Карташова. Также анализировались статьи классиков искусствоведения А. Базена и Б. Кардулло о природе кинохроники. Изучались конкурсные программы крупных киносмотров и кинопремий за последние два года, вследствие чего подтвердилась гипотеза о кризисе направления историко-архивного фильма.

Монтажное кино как стилистическое направление сформировалось в Советском Союзе, причем долгое время основателем историко-архивного фильма считали режиссера Эсфирь Шуб, а первым кинообразцом этого направления называли «Падение династии Романовых» (1927), пока в 2017 году в архивах не был найден ранний фильм Дзиги Вертова «Годовщина революции», датированный 1918 годом. Тем не менее, нельзя однозначно утверждать, что именно Д. Вертов сформировал это направление, так как впоследствии великий режиссер изобрел и осваивал совершенно другую новаторскую стилистику, а Эсфирь Шуб сделала еще несколько знаковых фильмов с помощью своего монтажного метода, не просто однократно используя прием, а развив его («Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой»).

Виктор Шкловский утверждает, что именно он подал Эсфирь Шуб идею создания фильма из архивного, а не *оригинального* материала: «Предложил ей сделать картину “Февраль”, не снять, а взять и склеить старую хронику о Февральской революции с сегодняшней и посмотреть, что произошло тогда и как мы на это смотрим сейчас. Начали об этом говорить, и Эсфирь Ильинична нашла поворот темы: решила снимать картину “Падение Романовых”» [7. С. 101]. В.Б. Шкловский очень метко сравнивает метод Д. Вертова и принципиально другой подход к режиссуре Э. Шуб, анализируя особенности драматургии Дзиги Вертова: «Героем его картин оказался сам снимающий... Дзига Вертов превращает материал в зрительно-ритмическую единицу. Это короткие куски без точного документального адреса» [7. С. 102].

В.Б. Шкловский подмечает природу кинематографа Д. Вертова: несмотря на то, что Д. Вертов всегда был противником игрового кино, его обращение с документальной съемкой превращает даже зафиксированный факт в аттракцион. То есть тяготея в своей практике к скрытой камере, в монтажный период Д. Вертов эту документальность как бы разрушает, активно используя и реверсию, и ассоциативный монтаж, и двойную экспозицию. Как писал киновед Н.А. Лебедев, «Вертов делает вывод, что при помощи монтажа можно из документальных снимков создавать новое, условное время и новое, условное пространство» [4].

Для Эсфирь Шуб важно не создание аттракциона, а сохранение неинсценированной реальности в кадре, включая его особый реальный темпоритм. В.Б. Шкловский ценит такой подход: «Она давала возможность рассмотреть предмет, не лишая явление его документальной полноценности. Одновременно мы должны сказать, что, например, уникальные кинодокументальные куски с Лениным или с Толстым вообще не должны подлежать монтажной резке» [7. С. 100]; Именно поэтому темпоритм фильмов Эсфирь Шуб не авторский, а хроникальный; и это одна из задач историко-архивного фильма – сохранить внутрикадровое время. Кстати, В.Б. Шкловский цитирует Э. Шуб, которая говорила, что «монтаж не только соединение кусков и показ течения действия, – монтаж вскрывает противоречие кусков жизни» [7. С. 100].

Еще один важнейший инструмент при создании историко-архивного фильма – это авторская селекция материала. Так, исследователь В.К. Беляков отмечает: «В РГАКФД, например, сейчас хранится около 15 часов различных киносъемок императора Николая II, императорской фамилии и членов царской семьи» [2]. При этом, как пишет В.Б. Шкловский, «Льва Николаевича Толстого, заснятого на экран, осталось семьдесят метров» [7. С. 93]. Режиссер историко-архивного фильма зачастую оказывается в двойственном положении: нехватка или переизбыток материала. В любом случае, задача сводится либо к осознанной селекции кадров, либо к необходимости бережно использовать весь сохранившийся материал, вписывая его в оригинальную монтажную структуру.

В книге «Телевизионная журналистика» дается определение историко-архивному фильму как «методу драматургии, выстраиваемой из хроники» [9]. Группа авторитетных авторов – Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский – также подчеркивают тот факт, что Э. Шуб очень аккуратно относилась к хроникальному времени: «Шуб исполь-

зует длинные планы, давая зрителю возможность всмотреться в изображение» [10. С. 100]. Она не сторонник радикального монтажа, и в этом видится покорность автора по отношению к тем техническим параметрам, которые задает сам материал, – большая часть хроники начала XX века не имеет подчеркнутого ракурса, для нее не характерно движение камеры и фокусировка на деталях. В основном это общие планы, содержащие внутрикадровое движение, зачастую герои хроники – это люди, движущиеся в определенном направлении.

Необходимо для уточнения определения историко-монтажного фильма подчеркнуть принципиальный отказ режиссера от оригинальной съемки. Отправной точкой и для создания темпоритмического рисунка, и для создания монтажного стиля является материал уже существующий. Анализируя современные трансформации монтажного фильма, можно вспомнить картины, смонтированные из материала, зафиксированного видеорегастратором. Например, фильм «Дорога» (2017, реж. Д. Калашников, Россия) – в картине, казалось бы, соблюдаются принципы, открытые еще Э. Шуб, – это и планы-эпизоды, которые целиком включаются в ткань повествования и имеют цельное внутрикадровое время, и однотипность ракурса – всегда съемка через лобовое стекло, без крупных планов.

При этом в фильме «Падение династии Романовых» Эсфирь Шуб конфликт создается с помощью параллельного монтажа разных сюжетных линий (условно можно назвать эти линии «знать» и «народ»), чередование которых автоматически создает контрапункт и контраст. В фильме Д. Калашникова нет единого конфликта – все конфликты формируются и не всегда заканчиваются внутри фрагментарных эпизодов, каждая мини-новелла построена на сюжетобразующей катастрофе (пожар, авария, пробка и т.д.), как бы потакая глубинному непроизвольному желанию человека лицезреть несчастье, выступающее в роли «зрелища». Из череды таких зрелищ и состоит фильм «Дорога», что делает его нецельным.

Важнейшей характеристикой монтажного фильма является анонимная операторская работа (причем всегда это работа коллективная – у каждой хроники есть свой оператор). Это отсылает историко-монтажный фильм к традиции летописи: «Исследователи отмечают, что многие летописи нельзя считать произведением одного конкретного человека. К тому же их авторы редко указывали информацию о себе» [9].

Действительно, хронику можно считать неолетописью XX века, для которой характерна и анонимность (в кино – анонимность визуальной части), и полистилистика разного авторства (в кино – это хроника, снятая разными операторами и для разных целей), но при этом работа с фактом на разных уровнях его осмысления (объективно-субъективном). Причем объективность выражена именно в трансляции факта, а субъективность – в параметрах времени, которые и определяют неизбежную трактовку этого факта. Этим хроника и уникальна, и заманчива для последующих авторских манипуляций – ее объективность сочетается с приметам времени, выраженными в разных характеристиках (от технического до темпоритмического).

Стилистика историко-архивного (монтажного) фильма может сочетаться с оригинальной съемкой. Так, М.И. Ромм в фильме «Обыкновенный фашизм» предлагает кадры современной жизни в прологе, показывая детей и молодежь послевоенного времени. При этом для определения стилевого направления важны пропорции между оригинальной съемкой и хроникой, а также те режиссерские методы, с помощью которых хроника и современная съемка объединяются в образ целого. Сам М.И. Ромм отмечал, что в основе монтажно-драматургического решения фильма «Обыкновенный фашизм» – монтаж аттракционов. Интересно то, что этот же принцип организации материала он планировал использовать в фильме «Мир сегодня»: «Так же как в “Обыкновенном фашизме”, картина будет разделена на главы. Они во многом будут зависеть от того материала, который удастся собрать» [5. С. 31]. То есть автор признает зависимость

режиссера от хроники. Это в принципе типично для документального кино – отсутствие продюсированного сценария, а скорее ориентир в виде сценарного плана или синаопсиса. Но при работе над историко-монтажным фильмом эта «непредсказуемость» носит не спонтанный характер, как при съемке методом наблюдения, а скорее является predetermined. Хроника уже существует – авторская селекция и монтажные склейки могут изменить значение, но не содержание.

В фильме «Область сердца» (реж. Е. Трусевич, 2023, Россия) хроника разных периодов (от запуска первого спутника 1957 года до кадров Олимпиады–80) чередуется с воспоминаниями, которые зачитывают актеры. Здесь важно то, что автор преднамеренно сохраняет в используемой хронике и звук, и изображение (в основном это хроника из новостных выпусков). При этом основным монтажным методом является работа с метафорой и кинорифмой. В каждом эпизоде сравнивается операция на сердце с каким-либо значимым событием XX века: с выходом человека в открытый космос, с постановкой «Гамлета» в театре на Таганке, с выходом на экраны «Андрея Рублева» Тарковского, с Олимпиадой–80, с Хельсинкским процессом и т.д.

С помощью такого разнопланового материала создается эпическое полотно времени, грандиозная панорама XX века, в котором стало возможно не только оперировать открытое сердце, но и выходить в открытый космос, и совершать иные прорывы в искусстве и спорте – и для всех этих грандиозных свершений мотором является бьющееся в унисон с веком человеческое сердце – не зря второе название картины «Кардиограмма века».

Несмотря на то, что фильм претендует на жанр притчи, форма свидетельствует о том, что – это фильм-портрет известного кардиохирурга Владимира Бураковского. Воспоминания о нем становятся органичными подводками для осуществления ассоциативного монтажа, ведь Бураковский дружил и с космонавтом Алексеем Леоновым, и с режиссером Андреем Тарковским, и с актером Владимиром Высоцким, и с политиком Евгением Примаковым, и с художником Михаилом Шемякиным...

Однако в фильме «Область сердца» наблюдается попытка совмещения двух, казалось бы, противоположных стилистик – метода Эсфирь Шуб с использованием хроники и метода Дзиги Вертова с авторской трансформацией материала. С одной стороны, в каждом эпизоде сохраняется внутрикадровое течение времени, с другой стороны, хронотоп одного хроникального материала совмещается с другим через кинорифму и ассоциативный монтаж, что в целом ускоряет темпоритмический рисунок всего фильма как цельного и авторского произведения, по сравнению с темпоритмом используемой хроники. То есть перед автором стоит сложная задача – с одной стороны, сохранить особое внутрикадровое время хроники (как важнейший маркер хроникального материала), а, с другой стороны, создать свой темпоритмический рисунок всей картины. Так, хирург, накладывающий шунт на открытом сердце, рифмуется с швеей, которая протрачивает ткань. Оба фрагмента – хроника примерно одного времени, и размер монтажных кусков одного и другого события формируют единый, цельный хронотоп, создающий новый ассоциативный смысл.

Одна из серьезных проблем при работе над материалами историко-архивного фильма – это работа с форматом кадра, который не соответствует современному стандарту 16:9 и имеет преимущественно параметры 4:3. С.А. Филиппов отмечает: «Удар кинескопным телевизором, как известно, нанесли жидкокристаллические... в первом десятилетии нашего века создалась прочная рецепция телевизионного изображения как “широкого” (16:9)» [6]. То есть хроникальные материалы всего XX века имеют формат 4:3.

Соответственно, перед режиссерами стоит практическая проблема работы с хроникой, которую необходимо технически приспособлять к современному экрану, при этом обосновывая тот или иной прием решением творческих задач. Так, на телевиде-

нии излюбленным приемом становится работа с фоном, который подкладывается под хронику и соответствует стилистике материала. Например, в фильме «Дневник художника. Летопись осажденного Ленинграда. Александр Харшак» (2024, Россия, телеканал «Культура») хроника обрамлена стилизованным под письма военных лет фоном. В телепрограммах часто используют графику – «бегущую» пленку, обрамляющую хронику в анимированную рамку. В фильме «Область сердца» используется самый минималистический вариант обработки хроники – виньетирование, при котором края кадра постепенно затемняются, сливаясь с чернотой левой и правой стороны экрана.

Именно этот формат, наилучшим образом приспособленный к показу человека на экране, и есть важнейший маркер времени. В связи с этим А. Корташов отмечает: «В горизонтальное изображение довольно сложно вписать человека» [2]. И далее в своей статье исследователь цитирует великого немецкого режиссера: «“Если снимаешь одного героя, то получается огромная голова и пустота с обеих сторон”, – сетовал Ланг¹ уже от своего лица в интервью Питеру Богдановичу. В старом кино гораздо большее значение имеет тело актера, которое постоянно видно в кадре» [2].

Ингмар Бергман также не принял иные форматы, кроме классического: «Я не принимаю другой формат, мне любой другой формат кажется искусственным и безобразным» [1. С. 247]. Исходя из этого наблюдения величайших режиссеров – и Фрица Ланга, и Питера Богдановича, и Ингмара Бергмана, – может сделать вывод, что формат 4:3 человекоцентричен, что делает его ценным именно для кино, не ориентированного на аттракционность и зрелищность, формируемого выразительным хронотопом и массовыми сценами. Несмотря на все катаклизмы XX века, кинематограф этого времени полон гуманистического посыла (причем кинематографий разных стран), и именно для этого лаконичный формат 4:3 подходит наилучшим образом; при том, что противоречит физической особенности человека, воспринимающего мир скорее горизонтально, чем вертикально. Но, возможно, в этом искусственном, не физиологическом «вертикализации» человека и есть глобальная задача авторов XX века? Не вширь, а ввысь. Это, кстати, отмечает и А. Корташов, рассуждая о фильме Джона Форда: «Если бы классик снимал не в формате 4:3, то его эпические герои жили бы в совершенно другом мире, где небу не хватало бы места, и, может быть, не были бы тогда эпическими» [3].

Учитывая все смысловые и технические особенности формата 4:3, именно в историко-архивном (монтажном) фильме, его необходимо сохранять и транслировать с минимальными изменениями, не приспособивая к современному монитору, а, напротив, выделяя эту особенность как важный элемент монтажного кино.

Нами выявлен ряд творческих инструментов, которые можно использовать на практике при создании историко-архивного (монтажного фильма).

Способы создания образа:

– создание единого хронотопа при монтаже хроники разных периодов с помощью кинорифмы и ассоциативного монтажа;

– сохранение внутрикадрового темпоритма хроники, который может не соответствовать темпоритмическому рисунку всего фильма.

Способы работы с форматом хроники, при сохранении внутрикадрового содержания (без кадрирования):

– виньетирование;

– подложка фона.

¹ Речь идет об интервью великого немецкого режиссера Ф. Ланга известному американскому киноведущему и режиссеру П. Богдановичу, который написал книгу «Фриц Ланг в Америке», 1969.

Автором предложен новый термин «неолетопись» – понимание явления кинохроники как продолжения культурной традиции летописи, для которой характерны:

- анонимность;
- полистилистика.

Историко-архивный авторский фильм может развиваться активно при понимании автором его возможностей. Хроника может быть использована не только как элемент маркировки времени (что часто делается в телефильмах и программах), а именно в качестве образа, с помощью ассоциативного монтажа и кинорифмы трансформированного в метафору или символ.

Литература

1. Бергман И. Бергман о Бергмане // Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 125–271.
2. Беляков В.К. Достоверность и эффект постановочности в исторической кинохронике // Человек и культура. 2017. № 6. С. 42–50. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dostovernost-i-effekt-postanovochnosti-v-istoricheskoy-kinohronike> (дата обращения 2.01.2024).
3. Карташов А. Кадровый вопрос. Как формат экрана влияет на фильм. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3240510/?ysclid=lrxcz9072q315897575> (дата обращения 11.12.2023).
4. Лебедев Н.А. Краткая история советского кино. URL: <https://csdfmuseum.ru/articles/41-дзига-вертов?ysclid=lrrwb3jdcj971491564> (дата обращения 11.12.2023).
5. Ромм М.И. Избранные произведения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1982. 575 с.
6. Филиппов С.А. Когда кино стало широкоэкранным? URL: <https://articult.rsu.ru/articult-40-4-2020/articult-40-4-2020-filipov.php> (дата обращения 11.12.2023).
7. Шкловский В.Б. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
8. Юмашева Ю.Ю. «Важнейшее из искусств» в сети Интернет (оцифрованные лекции кинохроники и документального кино, представленные онлайн) // Историческая информатика. 2019. № 2. С. 19–105. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29919 (дата обращения 03.01.2024).
9. Летопись. URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/letopis/?ysclid=lrryz5th86479224141> (дата обращения 11.12.2023).
10. Телевизионная журналистика / ред. колл.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. М.: Высшая школа, 2002. 299 с.

Directing and Dramaturgical Techniques of Historical and Archival (Editing) Films

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 1 (92), 80–87.

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-80-87

Elizaveta S. Trusevich, Institute of Film and Television, (Moscow, Russian Federation).

E-mail: li-tr@yandex.ru

Keywords: chronicle, chronotope, historical and archival film, montage cinema, frame format, sound visual image.

The article analyzes the dramatic and directorial techniques of historical and archival (editing) film. The definition of the direction and the concept of the chronicle are clarified, ways of connecting and comparing fragments of the chronicle to create a complete sound-visual image are revealed. Practical ways to overcome the problem of working with a chronicle format that is irrelevant for a modern monitor are explored. The degree of scientific elaboration of the problem is low – there is still no list of practical techniques that could be

used to create a montage movie. At the same time, the relevance of the study of this topic is obvious: the chronicle is a huge cultural and historical layer of collective heritage that can be rethought in the context of modernity. Another reason why it is necessary to explore the practical possibilities of editing a film is the crisis of direction that we are currently witnessing. So, in 2023, in the competition of the most prestigious documentary film festivals – “Russia”, “Message to Man” there was not a single historical and archival film, nor was there a single installation picture presented for the national award in the field of documentary cinema “Golden Candle”. At the same time, the best films of the Soviet period – “The Defeat of the German troops near Moscow” (directed by L. Varlamov and I. Kapalin, 1942), “Ordinary Fascism” (directed by M. Romm, 1965), “The Unknown War” (directed by R. Carmen, 1979) were made using the editing method cinema, which indicates the great potential of stylistics. We attribute this to the lack of a theoretical and practical base that would allow us to develop the direction. The purpose of this study is to clarify the parameters of the historical and archival film model and identify specific practical techniques characteristic of montage cinema. The subject of the research is the means of creating an image in a historical and archival film. The author comes to the conclusion that the aesthetics of the historical-archival (montage) film makes it possible not only to form a historically reliable chronotope, but also to use the chronicle as an expressive image.

References

1. Bergman, I. (1985) Bergman o Bergmane [Bergman about Bergman]. In: *Bergman o Bergmane* [Bergman about Bergman]. Moscow: Raduga.
2. Belyakov, V.K. (2017) Dostovernost' i effekt postanovochnosti v istoricheskoy kinohronike [Authenticity and the effect of staging in historical newsreels]. *Chelovek i kul'tura – Human and culture*. 6. pp. 42–50. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/dostovernost-i-effekt-postanovochnosti-v-istoricheskoy-kinohronike> (accessed 02.01.2024).
3. Kartashov, A. (2018) *Kadrovyy vopros. Kak format ekrana vliyaet na fil'm* [Personnel issue. How the screen format affects the movie]. [Online] Available from: www.kinopoisk.ru/media/article/3240510/?ysclid=lrxcz9072q315897575 (Accessed: 11.12.2023).
4. Lebedev, N.A. (2016) *Kratkaya istoriya sovetskogo kino*. [A brief history of Soviet cinema]. [Online] Available from: <https://csdfmuseum.ru/articles/41-дзига-вертов?ysclid=lrrwb3jdcj971491564> (accessed 11.12.2023).
5. Romm, M.I. (1982) *Izbrannye proizvedeniya v trekh tomakh* [Selected works in three volumes]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
6. Filippov, S.A. (2020) *Kogda kino stalo shirokoekrannym?* [When did cinema become widescreen?]. [Online] Available from: articult.rsuh.ru/articult-40-4-2020/articult-40-4-2020-filippov.php (accessed 11.12.2023).
7. Shklovsky, V.B. (1985). *Za 60 let: raboty o kino* [For 60 years: works about cinema]. Moscow: Iskusstvo.
8. Yumasheva, Yu.Yu. (2019) “Vazhneyshee iz iskusstv” v seti Internet (otsifrovannye kollektzii kinokhroniki i dokumental'nogo kino, predstavlenyye onlayn) [“The most important of the arts” on the Internet (digitized collections of newsreels and documentaries presented online)]. *Istoricheskaya informatika – Historical computer science*. [Online] Available from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29919 (accessed 03.01.2024).
9. Culture.ru (n.d.) *Letopis'* [Chronicle]. [Online] Available from: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/letopis/?ysclid=lrryz5th86479224141> (accessed 11.12.2023).
10. Kuznetsov, G.V. & Tsvik, V.L. & Yurovsky, A.Y. (eds) (2002) *Televizionnaya zhurnalistika* [Television journalism]. Moscow: Vysshaya shkola.