

Научная статья

УДК 930.2

<https://doi.org/10.22405/2712-8407-2024-1-112-121>

## ИГРОВОЕ КИНО КАК ИСТОРИЯ: ОСНОВНЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

**Матвей Игоревич  
Ромашин<sup>1, 2</sup>**

---

<sup>1</sup> Тульский государственный педагогический  
университет им. Л. Н. Толстого  
Тула, Россия

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский государственный  
университет  
Санкт-Петербург, Россия  
[romatvey@yandex.ru](mailto:romatvey@yandex.ru)

---

**Аннотация.** В статье выявлены, проанализированы, описаны основные методологические подходы к проблеме визуализации исторического знания. Сформулированы следующие исследовательские вопросы: может ли визуальный ряд, а не текст быть формой презентации исторического знания? может ли аффективное, а не когнитивное быть средством научного познания прошлого? может ли игровое кино быть историческим источником? На основе сравнения и теоретического осмысления текстов исследователей, принадлежащих к разным сферам науки (историков, культурологов, киноведов) выстроено междисциплинарное дискуссионное поле. Мнения авторов представлены в сочетании хронологического и тематического принципов с соблюдением методологической вариативности. Рассмотрены идеи Марка Ферро, Пьера Сорлена, Роберта Розенстоуна, Дэвида Херлихи, Хейдена Уайта и других теоретиков истории. В качестве выводов отмечено, что вопрос о правомерности визуальной формы презентации исторического знания был поставлен в 1970-е гг. и к настоящему времени большинством исследователей решен положительно. Историческое познание в визуальном формате всегда оперирует не только когнитивными, но и аффективными стратегиями, адресуется как интеллектуальной, так и к эмоциональной сфере личности человека. В этом контексте игровое кино может быть историческим источником наряду с кино документальным. Однако, в отличие от хроник, художественный фильм фиксирует не столько факты, сколько *представления* о них. В этом смысле он несомненно является документом эпохи, но его чтение и интерпретация требуют от профессионала специфических умений на стыке исторической критики и *visual studies*.

**Ключевые слова:** методология истории, игровое кино, художественный фильм, исторический источник, историческое познание.

**Для цитирования:** Ромашин М. И. Игровое кино как история: основные методологические подходы // Тульский научный вестник. Серия История. Языкознание. 2024. Вып. 1 (17). С. 112–121. <https://doi.org/10.22405/2712-8407-2024-1-112-121>

---

**Сведения об авторе:** М. И. Ромашин – старший преподаватель, Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, 300026, Россия, Тульская область, г. Тула, проспект Ленина, д. 125; аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Россия г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9.

---



Scientific Article

UDC 930.2

<https://doi.org/10.22405/2712-8407-2024-1-112-121>

## LIVE ACTION FILM AS HISTORY: BASIC METHODOLOGICAL APPROACHES

**Matvey I. Romashin**<sup>1, 2</sup>

---

<sup>1</sup> Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University  
Tula, Russia

<sup>2</sup> St. Petersburg State University  
Saint-Petersburg, Russia  
[romatvey@yandex.ru](mailto:romatvey@yandex.ru)

---

**Abstract.** The article identifies, analyzes, and describes the main methodological approaches to the problem of historical knowledge visualizing. The following research questions are formulated: whether visuals can be a form of presentation of historical knowledge rather than text? whether the affective can be a means of scientific knowledge of the past rather than the cognitive? whether live action films can be a historical source? On the basis of comparison and theoretical understanding of texts by researchers from different fields of science (historians, cultural specialists, film scholars), the author identifies an interdisciplinary discussion field. The researchers' opinions are presented in a combination of chronological and thematic principles with methodological variability. The article considers the ideas of Mark Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone, David Herlihy, Hayden White and other historical theorists. As conclusions, the author notes that the question of the legitimacy of the visual form to present historical knowledge has existed since the 1970s. By now, most researchers have answered it positively. Historical cognition in a visual format always operates not only with cognitive, but also with affective strategies; it addresses both the intellectual and emotional spheres of the individual. In this context, live action films can be a historical source along with documentaries. However, unlike chronicles, live action films record not so much facts as opinions about them. In this sense, they are undoubtedly documents of the era, but their reading and interpretation requires specific skills from a professional at the intersection of historical criticism and visual studies.

**Keywords:** methodology of history, live action film, fiction film, historical source, historical knowledge.

**For citation:** Romashin, MI 2024, 'Live Action Film as History: Basic Methodological Approaches', *Tula Scientific Bulletin. History. Linguistics*, issue 1 (17), pp. 112–121, <http://doi.org/10.22405/2712-8407-2024-1-112-121> (in Russ.)

---

**Information about the Author:** *Matvey I. Romashin* – Senior Lecturer, Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University, 125, Lenin Prospect, Tula, 300026, Russia; Postgraduate Student, St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya Embankment, Saint-Petersburg, 199034, Russia.

---

## **Введение**

В 1915 г. американский кинорежиссер Дэвид Гриффит пророчествовал: «Детей в государственных школах практически всему будут учить с помощью движущихся картинок. Конечно, им больше никогда не придется читать историю... Вы просто сядете у правильно устроенного окна, в научно подготовленной комнате, нажмете кнопку и посмотрите, что произошло на самом деле» [19, р. 1].

Сегодня вполне очевидно, что он ошибался, и подобная «библиотека» не может быть целью даже самого последовательного поклонника исторического кино; впрочем, создатели подобных фильмов никогда и не пытались «навязать гегемонию кинематографических репрезентаций над историческими текстами» [14, р. 6].

В чем заблуждался Гриффит? В русле позитивистского представления о роли кинотехнологий он воспринимал их как научные инструменты, свободные от человеческих предубеждений и, следовательно, создающие и транслирующие прозрачное и абсолютно объективное знание о прошлом. Гносеологические теории постмодерна убедительно продемонстрировали, что это не так. Сегодня исследователи, обращающиеся к анализу исторического кино, рассматривают фильмы не как «закрытие дебатов», а как их продолжение и возобновление в ином контексте, созданном с помощью специфических средств – иконических, символических, визуальных и звуковых. В междисциплинарном поле исследований (отметим его высокую методологическую вариативность) на повестке дня стоят следующие вопросы.

Может ли визуальный ряд, а не текст, быть формой презентации исторического знания?

Может ли аффективное, а не когнитивное, быть средством научного познания прошлого?

Может ли игровое кино быть историческим источником?

Постараемся ответить. А предварим наши рассуждения цитатой из книги британского историка Г. Баттерфилда, изданной в 1944 г.: «Хотя прошлое уже завершено, оно одновременно присутствует здесь, с нами – что-то от него остается, живое и очень важное для нас. Прошлое, действительно как прокрученная часть киноплёнки, свернулось кольцом внутри настоящего» [16, р. 5].

## **Материалы и методы**

Наше исследование носит историографический характер. Отвечая последовательно на каждый из обозначенных вопросов, проанализируем широкий круг текстов, сопоставляя и сравнивая различные, зачастую противоположные мнения, и по возможности выстраивая диалог между авторами.

## **Результаты**

В 1970 г. под эгидой Американской Исторической Ассоциации (*American Historical Association*) был создан Комитет историков кино (*The Historians Film Committee*), и начал издаваться междисциплинарный журнал «Фильм и История» (*Film & History: an Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*). В журнале публиковались статьи, в которых исследовалась взаимосвязь между художественным кино и историческим наследием Америки, главным образом, с точки зрения достоверности представленных в кино сюжетов [25, р. XIII].

В Европе начало обсуждению академической роли и значения исторических фильмов было положено работами двух французских историков – Марка Ферро и Пьера Сорлена [18; 24]. Ферро сформулировал вопрос «Существует ли кинописьмо о прошлом?» и ответил на него предварительным и оговорочным «да»: по его мнению, некоторые режиссеры – Лукино Висконти, Ханс-Юрген Зиберберг и Андрей Тарковский – внесли весомый и оригинальный вклад в понимание прошлого [18, р. 158]. Пьер Сорлен не согласился с этим тезисом и дал импульс другому направлению дискуссии: он отмечал, что исторические фильмы являются скорее отражением пе-

риода, в который они были сняты, чем серьезным или полезным изображением прошлого [24].

В декабре 1988 г. авторитетный профессиональный журнал *The American Historical Review* посвятил более половины места в своем номере «Форуму по кино и истории». Здесь было помещено эссе Роберта А. Розенстоуна «История в образах / История в словах: размышления о возможности реального воплощения истории в кино», а также работы ведущих теоретиков истории, включая Дэвида Херлихи (David Herlihy) и Хейдена Уайта (Hayden White). В следующем десятилетии Роберт Скляр, Натали Земон Дэвис, Роберт Топлин и другие авторитетные исследователи «узаконили» тему кино и заложили основы исторического киноведения как особой научной субдисциплины – априори междисциплинарной, вписанной в общий контекст трансформации гуманитарных наук [10, с. 12].

Хотя «визуальный поворот» в культуре [4] и создал серьезную провокацию для понимания историками своей профессиональной миссии, сегодня уже никто не подвергает сомнению то, что помимо текстов могут существовать и успешно функционировать другие жанры исторической репрезентации, предполагающие иные пути и формы знания о прошлом. «Интеллектуальную деконструкцию Галактики Гутенберга» вполне можно сравнить с переходом от устной истории Геродота и Фукидида к письменной историографии [14, р. 7]. Кино стало конкурировать с текстом не потому, что оно рассказывало содержательно *другую* историю прошлого, но в первую очередь потому, что рассказывало ее с помощью *других* средств – аудиовизуальных, метонимических, драматических, эмоциональных – более адекватных для человека эпохи медиа [Ibid.].

В своей новаторской статье для «Американского исторического обозрения» в 1988 г. Роберт Розенстоун обосновал значение кино, опираясь на концепцию «историзации» Алана Манслоу и вслед за ним подчеркивая принципиально сконструированную природу исторического нарратива – как письменного, так и визуального [22]. Розенстоун отмечал, что и академический текст, и фильм (в том числе документальный), это не само прошлое, а его репрезентация: «мы видим не сами события и не события в том виде, в каком они были пережиты или даже засвидетельствованы участниками, а избранные образы этих событий, отобранные и тщательно выстроенные в последовательности, чтобы рассказать конкретную историю или привести конкретный аргумент» [22, р. 1179]. Таким образом, язык не отражает, а создает и структурирует историю, наполняет ее смыслом, и в этом контексте нет различий между письменным и визуальным нарративом. Розенстоун не предложил (и тем более не реализовал) какой бы то ни было позитивной исследовательской программы, но его идеи стимулировали развитие целого ряда научных направлений – визуальной антропологии, этнографической документалистики и др., которые вполне положительно ответили на вопрос, «можно ли рассказывать исторические истории на пленке и при этом не потерять профессиональную или интеллектуальную душу?» [Ibid.]. За прошедшие десятилетия были созданы новые способы репрезентации истории как «саморефлексивного исследования, как театра самосознания, как смешанной формы драмы и анализа» [22, р. 1183]. Отметим, впрочем, что в начале XXI в. кино уже не относится к авангарду исторической репрезентации, его активно сменяют другие медиаинструменты.

Обсуждение в профессиональной среде проблем соотношения формы и содержания исторического знания привело к созданию специальной площадки для подобных дискуссий: в 1997 г. был учрежден журнал *Rethinking History*. В программной статье Алан Манслоу писал: «Переосмысление истории <...> требует от нас не только поставить под сомнение эмпирический фундаментализм наряду с когнитивным функционированием литературной формы истории, но затем спросить: до-

бавляют ли новые модели, теории, методы, построения / деконструкции к нашему историческому пониманию того, почему произошли события или действия? <...> Переосмысление должно означать вопрос о границах того, как мы изучаем прошлое» [19, p. 11].

В данном случае вопрос границы относился прежде всего к включению в арсенал методов познания аффективных практик наряду с когнитивными.

Любое произведение искусства, любая художественная практика – а мы говорим прежде всего об информации в визуальном формате – потенциально обладает гораздо более высоким уровнем субъективности и индивидуальности семантики, множественностью «считываемых» смыслов. Автор закладывает в образ свои значения, но зритель всегда по-своему «прочитывает» его и вписывает в уникальный, свой собственный ассоциативный ряд. Изучение прошлого в тренде «визуального поворота» вызывает у историков многочисленные опасения – прежде всего именно из-за проблемы интенции образа, многозначности толкований «картинки» в отличие от жесткой структуры линейного текста. Научное познание стремится к системности и организованности, а мир, запечатленный камерой, рассыпается, допуская бесконечное множество вариантов восприятия и интерпретации.

Однако, не отвергая аффективное как более легкую и / или приятную альтернативу когнитивному, сегодня исследователи говорят о том, что активное перемещение между этими полюсами может служить «провокацией», способной привести к новым мыслям и открытиям. В этом ключе Франклином Анкерсмитом были высказаны идеи о «возвышенном историческом опыте» [1]; Алейдой Ассман [2], Элисон Ландсберг [19] и другими профессионалами описаны эмоциональные эффекты от музейных выставок, арт-объектов, телесериалов и т. д. Когда аффективные переживания формируются подобным фреймом, историческое знание «контекстуализируется и изменяет свои очертания» [19, p. 16].

Характеризуя «мышление в искусстве», часто используют предложенный Ж. Делёзом и Ф. Гваттари образ ризомы – «корневища», т. е. нелинейный способ восприятия и организации информации, «распространяющийся в разных направлениях, постоянно сдвигающийся и сообразующийся с новыми встречами и отношениями» [9, с. 153]. В отношении исторического познания это означает не отказ от попыток установить истину, но признание того, что может существовать более чем один вид исторической правды.

Хейден Уайт иллюстрирует эту мысль на примере фильма Оливера Стоуна «Джон Кеннеди» (1991). Он считает, что это «новый тип исторического мышления, модернистский стиль, в котором прошлое представлено фрагментарными сюжетными линиями, дизъюнктивными отношениями причины и следствия и с точки зрения сложных контекстов и перекрывающихся возможностей» [26, p. 17–38]. Традиционная история, утверждает Уайт, построена по образцу форм XIX в., в которых существует четкая связь между причиной и следствием, определенный набор акторов и определенность финала. Но это не лучший способ трактовать монументальные, катастрофические события XX века. Уайт полагает, что ошеломляющий, травматичный характер таких исторических событий, как Холокост, Вторая мировая война, Великая депрессия или убийство Кеннеди, лучше всего может быть представлен в модернистской манере изложения, сохраняющей многочисленные нити и неоднозначные причины и следствия прошлых событий [26, p. 20]. Фильм Оливера Стоуна вызвал оглушительную критику профессиональных историков, фактически стал синонимом исторической неточности, однако, как отмечает Роберт Бургойн, в результате стали доступны миллионы страниц ранее закрытых документов, обстоятельства убийства и возможности его раскрытия стали достоянием широкой общественности, произошел огромный выброс информации, поставившей под сомнение

выводы Комиссии Уоррена [26, р. 36–37]. То есть фильм инициировал новый виток самых разных исторических практик и «включил» в контекст многих исследователей – как профессионалов, так и любителей.

Еще один вариант эффектов от фильмографического прочтения истории дает так называемое авторское европейское кино. В отличие от голливудских «окон в прошлое» фильмы Федерико Феллини, Романа Полански, Вольфганга Беккера и др. – это «высокореклексивные произведения, работающие с самими понятиями истории и памяти, с возможностью их кинематографического выражения», зачастую представляющие «глубокий анализ исторических обстоятельств и альтернативный взгляд на хорошо известные фигуры» [11, с. 10]. В этом случае часто приемом авторов становится «отстранение» – подчеркивание дистанции между демонстрируемым прошлым и настоящим, которая достигается «с помощью фрагментарности повествования, смешения разных временных пластов, введения как бы документального характера изображения и самой фигуры автора», а также «рваного нарратива», абсурда, пародии, иронии и сюрреалистических элементов, использования несочетаемых дискурсов и проч. [11, с. 25]. Подобный «мост» в прошлое демонстрирует зрителю возможность пересмотра его устоявшихся представлений, заставляет изменить оптику взгляда.

«Какая польза от принятия исторического фильма в качестве законного способа исторического мышления?», – спрашивал Р. Розенстоун. Трудно сказать, отвечал он, но «по крайней мере, он привнесет образ, звук и цвет в нашу историю, связав ощущение прошлого с настоящим и предоставив нам более богатую, более глубокую картину текстурированного чувства человеческого опыта» [23, р. 86].

И, наконец, вопрос о возможностях и границах использования художественного кино как исторического источника. Остановимся подробнее на этом направлении теоретических дискуссий.

Уже в сборнике статей «Художественный фильмы как история» под редакцией Л. Шорт (1981) был поднят вопрос о том, каким образом анализ кино может служить средством изучения прошлого [17]. Это направление исследований получило дальнейшее активное развитие. Майкл Мартин и Дэвид Уолл отмечают, что «исторический фильм имеет важное отношение к истории тремя различными и неразрывно связанными способами: во-первых, он пытается «задокументировать» прошлое, поскольку стремится показать нам видение / версию истории – события, людей и места, какими они были на самом деле; во-вторых, фильмы сами по себе являются историческими документами в том смысле, что они – продукт исторического и культурного момента; и, в-третьих, они являются двигателями истории, поскольку выполняют – признаваемую или нет – политическую функцию, идущую вразрез с окружающим их широким социальным и культурным дискурсом. Именно признание фильмов историческими документами дает наиболее ясное представление о них как об идеологических конструкциях» [21, р. 448].

Очевидно, что кинофильм (как и любое другое произведение искусства) не является историческим источником в значении термина «комплекс документов и предметов материальной культуры, непосредственно отразивших исторический процесс и запечатлевших отдельные факты и свершившиеся события» [8, с. 15]. Документальность киноискусства кажущаяся, фиксация и последующая презентация им явлений и событий всегда опосредованы субъектной позицией автора. Кино как исторический источник – это скорее «продукт (материально реализованный результат) целенаправленной человеческой деятельности, используемый для получения данных о человеке и обществе», «отразивший в себе социальные, психологические, эколого-географические, коммуникационно-информационные, управленческие и

другие аспекты развития общества и личности, власти и права, нравственности, мотивов и стереотипов человеческого поведения» [там же].

Сегодня медиапродукты все более востребованы в академической среде: в исторических исследованиях активно используются фотографии, кинохроника, фонодокументы и др., применяются методы междисциплинарного анализа, широко обсуждаются следующие теоретические вопросы: реализуют ли экранные медиа самостоятельные функции или решают исключительно прикладные, иллюстративные задачи? что может / должно являться смысловой доминантой при создании / «считывании» образа исторического прошлого? как соотносятся вербальные и невербальные источники информации? и т. д.

Среди российских исследователей основополагающий вклад в решение этих вопросов внес президент Национальной ассоциации аудиовизуальных архивов В. М. Магидов [6]. Характеризуя практику использования кино-фото-документов в исторических исследованиях, он отмечал, что для оптимизации источниковедения, теории и практики архивоведения необходимо «преодоление искусственной изоляции КФФД», важно и необходимо «введение их в научный оборот как полноценных источников» [7, с. 5]. Должна быть разработана «система приемов и методов их использования в исторических исследованиях, а также анализ того, что дают КФФД для понимания и изучения конкретного исторического события или факта» [там же]. Среди важнейших особенностей этого рода источников Магидов выделил следующие: полнота передачи и воспроизведения изобразительной, звуковой и аудиовизуальной сторон факта; «совпадение момента свершения события или факта с его фиксацией на кинофотоплёнку или посредством звукозаписи, что является своего рода феноменом в источниковедческой практике»; разнообразие (монтажные листы, текстовки или аннотации к фотодокументам, микрофонные материалы радиопередач и др.); специфика методов критического анализа; особая важность источниковедческой верификации [7, с. 7–9].

В. М. Магидов в основном писал о документальном кинематографе, в отношении игрового у историков остается достаточно много вопросов. Ключевой из них: источником чего может служить художественное кино?

Еще Сергей Эйзенштейн определил главные разграничительные признаки экранных версий истории: фиксация *факта* и фиксация *представления о факте* [13]. Любое произведение искусства апеллирует прежде всего к эмоционально-ценностной сфере человека. Кино фиксирует и репрезентирует не столько исторические реалии, сколько *отношение* людей к ним. Именно в этом его ценность в историческом исследовании.

Как технический вид искусства, кинематограф изначально содержал в себе проблему натурализма: целый ряд философов, теоретиков и практиков кино настаивали на максимально точном отражении на экране «физических форм материального мира», воссоздании и имитации действительности и закономерно полагали обратной стороной этого процесса – возможность прямого, буквального влияния кино на социум» [12, с. 65].

На заре киноиндустрии зрители «считывали» фильм либо как «ожившее фото», либо как «скопированный спектакль» – в соответствии с кодами восприятия (и языковыми матрицами) других искусств. Кинотекст убеждал в реальности происходящего и одновременно мистифицировал эту реальность, создавал «фотографическую достоверность изображения» и становился «средством “убеждения” в реальном существовании реально не существующих явлений» [3, с. 58]. В 1958 г. знаменитый французский кинокритик и теоретик Андре Базен (*Andre Bazin*) писал, что «таким путем можно убедить зрителей, будто они видят воочию события, на самом деле являющиеся вымышленными и склеенными из чего попало» [там же].

Роберто Росселини предлагал прямо запретить киномонтаж, искажающий реальность, но призывал правдиво «реконструировать» действительность: неэтично манипулировать вещами, но «можно и должно изменять точку рассматривания их» [12, с. 234]. Но, конечно, граница здесь весьма условна. В любом случае режиссер «задает» выбор направления и фиксацию внимания зрителя, определяет последовательность восприятия тех или иных элементов изображения, тем самым «ведет» публику к определенным оценочным суждениям. Кинофильм – это не «сфотографированная действительность», даже если он посвящен реальным историческим событиям и не отстоит от них во времени и пространстве. Это всегда и «высказывание» художника, и личный опыт зрителя, освоение прошлого не только через интеллектуальные операции, но и через эмоциональные переживания.

### **Заключение**

Подведем итоги. В 1970 – 1980-е гг. в методологии науки был поставлен вопрос о правомерности визуальной формы презентации исторического знания. Положительный ответ сегодня уже не вызывает сомнения, а практики такого рода постоянно ширятся и приумножаются.

В силу сущностных особенностей визуальная информация обладает более высоким потенциалом эмоционального воздействия, нежели текстуальная. Потому историческое познание в этом случае оперирует не только когнитивными, но и аффективными стратегиями, адресуется как интеллектуальной, так и к эмоциональной сфере личности человека.

В этом контексте игровое кино может быть историческим источником наряду с кино документальным. Однако, в отличие от хроник, художественный фильм фиксирует не столько факты, сколько *представления* о них. В этом смысле он, несомненно, является документом эпохи, но его чтение и интерпретация требует от историка-профессионала специфических умений на стыке исторической критики и *visual studies*.

### **Список источников и литературы**

1. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 609 с.
2. Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М.: НЛЮ, 2014. 328 с.
3. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
4. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / пер. с нем. С. Ташкенова. М.: НЛЮ, 2017. 502 с.
5. Иващенко Т. С. Перспективы репрезентации истории в экранных медиа // Вестник Югорского государственного университета. 2017. Вып. 1 (44). С. 59–63.
6. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: ИЦ РГГУ, 2005. 393 с.
7. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения : автореф. дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.09 / Магидов Владимир Маркович. М., 1993. 36 с.
8. Медушевская О. М. Источниковедение: теория, история и метод. М.: РГГУ, 1996. 79 с.
9. Райхман Д. Искусство как процесс мышления: новые соображения // Синий Диван. 2013. Вып. 18. С. 150–164.
10. Самутина Н. В. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе : препринт WP6/2008/01. М.: ИД ГУ ВШЭ, 2008. 48 с.
11. Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино : препринт WP6/2007/01. М.: ИД ГУ ВШЭ, 2007. 48 с.
12. Соколов В. С. Киноведение как наука / сост. Н. А. Изволов, С. М. Смагина. М.: НИИ киноискусства, 2008. 326 с.

13. Эйзенштейн С. М. «Стачка» 1924 : К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения : в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 109–116.
14. A Companion to the Historical Film / ed. R. A. Rosenstone, C. Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 592 p.
15. Burgoyne R. The Hollywood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. 173 p.
16. Butterfield H. Englishman and his history. Cambridge: University press, 1944. 142 p.
17. Feature Films as History / ed. K. R. Short. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981. 192 p.
18. Ferro M. Cinéma et histoire. Paris: Denoël, 1977. 168 p.
19. Landsberg A. Politics and the Historical Film: Hotel Rwanda and the Form of Engagement // A companion to the historical film / ed. R. A. Rosenstone, C. Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. P. 11–29.
20. LaSpina J. A. The Visual Turn and the Transformation of the Textbook. New York: Routledge, 1998. 280 p.
21. Martin M. T., Wall D. C. The Politics of Cine-Memory Signifying Slavery in the History Film // A companion to the historical film / ed. R. A. Rosenstone, C. Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. P. 445–467.
22. Rosenstone R. History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film // American Historical Review. 1988. Vol. 93, no 5. P. 1173–1185.
23. Rosenstone R. A. The History Film as a Mode of Historical Thought // A Companion to the Historical Film / ed. R. A. Rosenstone, C. Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. P. 71–87.
24. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Totowa, NY: Barnes & Noble, 1980. 226 p.
25. The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past / ed. P. C. Rollins. New York: Columbia University Press, 2003. 671 p.
26. White H. The Modernist Event // The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event / ed. V. Sobchack. New York: Routledge, 1996. P. 17–38.

### References

1. Ankersmit, FR 2007, *Vozvysheenny istoricheskiy opyt* (Sublime historical experience), Evropa publ, Moscow. (In Russ.)
2. Assmann, A 2014, *Dlinnaya ten' proshlogo: memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* (The long shadow of the past: memorial culture and historical politics), NLO publ, Moscow. (In Russ.)
3. Bazin, A 1972, *Chto takoye kino?* (What is cinema?), Iskusstvo publ, Moscow. (In Russ.)
4. Bachmann-Medick, D 2017, *Kul'turnyye povoroty: novyye orientiry v nauках o kul'ture* (Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture), trans. S. Tashkenov, NLO publ, Moscow. (In Russ.)
5. Ivashchenko, TS 2017, 'Perspektivy reprezentatsii istorii v ekrannykh media' (Prospects for representation in screen media history), *Yugra State University Bulletin*, vol. 1 (44), pp. 59–63. (In Russ.)
6. Magidov, VM 2005, *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya* (Film-photo-phonological documents in the context of historical knowledge), Izdat. centr RGGU, Moscow. (In Russ.)
7. Magidov, VM 1993, *Kinofotofonodokumenty: problemy istoriografii, arhivovedeniya i istochnikovedeniya* (Film-photo-phonological documents: problems of historiography, archival studies and source studies), doctoral thesis (In Russ.)
8. Medushevskaya, OM 1996, *Istochnikovedeniye: teoriya, istoriya i metod* (Source studies: theory, history and method), Izdat. tsentr RGGU publ, Moscow. (In Russ.)
9. Raykhman, D 2013, 'Iskusstvo kak protsess myshleniya: novyye soobrazheniya' (Art as a process of thinking: new considerations), *Siniy divan*, vol. 18, pp. 150–164. (In Russ.)
10. Samutina, NV 2008, «Cult Camp Classics»: *spetsifika normativnosti i strategii zritel'skogo vospriyatiya v kinematografe*. ("Cult Camp Classics": the specificity of normativity and spectatorship strategies in cinematograph), preprint WP6/2008/01, ID GU VSHE publ, Moscow. (In Russ.)

11. Samutina, NV 2007, *Ideologiya nostalgii: problema proshlogo v sovremennom yevropeyskom kino* (The ideology of nostalgia: the problem of the past in modern European cinema), preprint WP6/2007/01, ID GU VSHE publ, Moscow. (In Russ.)
12. Sokolov, VS 2008, *Kinovedeniye kak nauka* (Film Studies as a Science), NII kinoiskusstva publ, Moscow. (In Russ.).
13. Eyzenshteyn, SM 1964, '«Stachka» 1924. K voprosu o materialisticheskom podkhode k forme' ("Strike" 1924. On the question of the materialist approach to form), *Izbrannye proizvedeniya. V 6 t.* (Choice selection. In 6 vols), vol.1, Iskusstvo publ, Moscow, pp. 109–116. (In Russ.).
14. Rosenstone, RA & Parvulescu, C (eds.) 2013, *A Companion to the Historical Film* 2013, Wiley-Blackwell publ, Chichester.
15. Burgoyne, R 2008, *The Hollywood Historical Film*, Blackwell Publishing publ, Oxford.
16. Butterfield, H 1944, *Englishman and his history*, University press publ, Cambridge.
17. Short, KR 1981, *Feature Films as History*, University of Tennessee Press publ, Knoxville, TN.
18. Ferro, M 1977, *Cinéma et histoire*, Denoël publ, Paris. (In French)
19. Landsberg, A 2013, 'Politics and the Historical Film: Hotel Rwanda and the Form of Engagement', *A companion to the historical film*, ed. Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu, Wiley-Blackwell publ, Chichester, pp. 11–29.
20. LaSpina, JA *The Visual Turn and the Transformation of the Textbook*, Routledge publ, New York.
21. Martin MT, Wall DC 2013, 'The Politics of Cine-Memory Signifying Slavery in the History Film', *A companion to the historical film*, ed. Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu, Wiley-Blackwell publ, Chichester, pp. 445–467.
22. Rosenstone, R 1988, 'History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film', *American Historical Review*, vol. 93, no. 5, pp. 1173–1185.
23. Rosenstone, RA 2013, 'The History Film as a Mode of Historical Thought', *A Companion to the Historical Film*, ed. Robert A. Rosenstone and Constantin Parvulescu, Wiley-Blackwell publ, Chichester, pp. 71–87.
24. Sorlin P 1980, *The Film in History: Restaging the Past*, Barnes & Noble publ, Totowa, New York.
25. Rollins, PC 2003, *The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past*, Columbia University Press publ, New York.
26. White, H 1996, 'The Modernist Event', *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge publ, New York, pp. 17–38.

Статья поступила в редакцию: 26.12.2023  
Одобрена после рецензирования: 12.02.2024  
Принята к публикации: 19.02.2024

The article was submitted: 26.12.2023  
Approved after reviewing: 12.02.2024  
Accepted for publication: 19.02.2024