

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Історичний факультет
Кафедра історії Східної Європи

Дипломна робота

По темі: «Образи Миколи II та його родини у східноєвропейському
художньому кінематографі».

Студентки IV курсу, групи ІС-42
спеціальності 032 «історія і археологія»

Шматько Євгенії Сергіївни

Керівник: к.і.н., доц. Єремєєв П. В.

Рецензент:

доктор історичних наук, професор

Волосник Юрій Петрович

Харків – 2023

Зміст

Вступ.....	3
Розділ I. Образи Миколи II та його родини у радянському кінематографі.....	16
I.1 Образи Миколи II та його родини у радянському кінематографі 1920-х – початку 1950-х рр.....	15
I.2. Образи Миколи II та його родини у кінематографі епохи «відлиги».....	24
I.3.Образи Миколи II та його родини у радянському кінематографі періоду «застою» (1965 – 1985 рр.....	30.
I.4. Образи Миколи Другого та його родини в епоху «перебудови» (1985 – 1991 рр.).....	45
Розділ II. Образи Миколи II та його родини у сучасному східноєвропейському художньому кінематографі.	
II.1. Образи Миколи II у сучасному пострадянському кінематографі (1991– 2000 рр.).....	55
II.2. Образи Миколи II у східноєвропейському кінематографі (2000 – 2020 рр.).....	67
Висновки.....	88
Список використаних джерел та літератури.....	93

ВСТУП

Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що на сьогодні вона залишається малодослідженою. Низка поставлених у роботі проблем є майже невирішеними. Микола II завжди привертав увагу істориків. Вчені дотепер розходяться у думках щодо того, чи став останній імператор жертвою історично складених обставин, чи провина за загибель царської влади лежить, все-таки, на ньому самому. Дискусія між істориками залишається актуальною і в наш час¹. Осторонь цієї суперечки не залишився і кінематограф, адже саме цей вид мистецтва завжди виступав основною ідеологічною, соціальною, історичною зброєю та важливим елементом формування суспільної свідомості та думки². Кіномистецтво як ефективний спосіб впливу на аудиторію дуже посприяло формуванню громадської думки про царську родину в радянський та пострадянський період.

Завдяки вивченню образів Миколи II та його родини у східноєвропейському кінематографі, ми можемо краще зрозуміти, яку роль грала пам'ять про минуле, зокрема про царську родину, у суспільній свідомості подальших епох, як сприймалися історичні особистості в різні періоди історії Східної Європи. Також це дасть краще зрозуміти історію та світ ідей східноєвропейського суспільства.

Наукова новизна роботи полягає в тому що:

— Вперше проведений цілісний аналіз образів Миколи II та його родини у східноєвропейському художньому кінематографі.

— Вперше було застосовано семіотичний аналіз до всіх фільмів даної тематики.

¹ Анкушева, Ксения Александровна. "Формирование образа Николая II в исторической памяти." Вестник Томского государственного университета 462 (2021): 110-115.

² Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // CLIO-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С.

— Виявлено та проаналізовано техніки візуалізації (художні прийоми, синтез виразних засобів), що представляють образ Миколи II та його родини на екран.

— Вперше була створена база даних, що відображає динаміку створення фільмів, пов'язаних з особою Миколи II у Східній Європі в період з 1925 до 2017 рр.

— Вперше історія конструювання образів Миколи II та його родини розглянута з позиції протиставлення тоталітарної та ревізійної концепцій радянської концепції радянської.

— Уточнено вплив суспільно-політичних змін, особистої позиції кінематографістів та особливостей розвитку кінематографу на специфіку представлення образів Миколи II та його родини в кінематографі.

Об'єктом дослідження виступають східноєвропейські художні фільми, де показано образи Миколи II та його родини.

Предметом нашого дослідження є образи Миколи II та його родини, динаміка їх зміни та особливості репрезентації у східноєвропейському кінематографі.

Хронологічні межі дослідження це 1925–2017 рр. Зазначені рамки визначаються часом створення найбільш значимих радянських, пострадянських та сучасних фільмів де створювався образ Миколи II та його родини.

Мета роботи полягає у визначенні характеру репрезентації образів останньої царської родини у східноєвропейських фільмах.

З поставленої мети витікають такі **завдання**:

- максимально повно проаналізувати комплекс фільмів та серіалів радянського, пострадянського та сучасного періодів, де показано образ імператора Миколи II та його родини
- з'ясувати, як на образ царської родини впливала радянська ідеологія, особисті симпатії чи антипатії творців фільмів.

- встановити чи змінилося ставлення кінематографістів до останнього імператора Російської імперії після розпаду Радянського союзу.
- висвітлити під впливом яких суспільно-політичних факторів, пострадянського та сучасного періоду відбувалося переосмислення образів Миколи II та його родини в кінематографі.
- з'ясувати, чи позначилися загальні закономірності трансформації образів та принципи кінематографу, які описує Юрій Лотман та Ролан Барт, на формуванні образів Миколи II та його родини у східноєвропейському кінематографі.
- проаналізувати дану тему в контексті дискусії представників тоталітарної, ревізійністських та постревізійністської концепції СРСР.

Методологія дослідження. Особливість джерел вимагає від нас використання особливої методології, тому окрім критичного методу аналізу джерел та загальнонаукових методів аналізу та синтезу (завдяки яким ми провели результативну оцінку джерел) у нашому дослідженні був використаний семіотичний аналіз.

Кінематограф – це комунікативна система, яка розмовляє з глядачами за допомогою певних знаків, символів. Мета кінематографа – не лише зобразити той чи інший об'єкт реального світу, але й зробити його носієм значення. Тому що будь-який твір кіно, який претендує на звання справжнього мистецтва має перед собою не єдине завдання бути ілюстрацією певної історії, а також воно має стати деяким посланням від режисера. Неначе лист, який містить у собі думку³.

Джерельна база нашого дослідження є досить інформативною. Її «розшифрування» потребує багато зусиль, оскільки розшифрувавши знаки ми маємо їх віднести до певних категорій. Наприклад, до тих, які хотіла бачити влада на екрані та тих, які передавали режисерську задумку (тут важливо звернути увагу на кінематографічні прийоми). Семіотичний підхід

³ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 92.

також дозволить нам прочитати кіно текст на рівні образів та на рівні діалогів, які найчастіше бувають більш інформативними за візуальну складову фільму. Для кращого розуміння «мови» кіно нами були обрані методологічні праці Юрія Лотмана⁴ та Ролана Барта⁵. В їх роботах кінематограф розглядається як об'єкт семіотичного аналізу. Допоміжною теоретичною літературою послугувала стаття Елліанни Ковтуненко «Методологічні підходи в семіотичному аналізі»⁶, в якій соціолог наводить різні підходи в використанні семіотичного аналізу.

В основу дослідження покладено принципи історизму, який допомагає виявити соціально-культурні явища, їх зміни та умови існування. Також у даному дослідженні був використаний історико-порівняльний метод, який дозволив нам порівняти фільми, в яких конструювалися образи Миколи II та його родини. Статистичний метод дозволив нам встановити, в які періоди знімалося найбільше або найменше фільмів про царську родину. Хронологічний та історико-аналітичний методи допомогли нам структурувати інформацію у чіткій послідовності, виокремити основні аспекти розвитку радянського та сучасного східноєвропейського кінематографу. Біографічний метод дозволив нам розглянути життєвий шлях творців фільмів та зрозуміти, яким чином він вплинув на ті чи інші акценти в кінематографічних образах Миколи II та його родини. Історико-генетичний метод дозволив визначити фактори впливу на процес зміни образів останньої царської родини у фільмах.

Історіографічна база дослідження. Історіографічна база нашого дослідження представлена працями, пов'язаними з дослідженням радянського суспільства, його устрою, а також роботами, які присвячені історії кінематографу.

⁴Там же.

⁵ Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные работы. Москва, 1989. С. 297-318.

⁶ Ковтуненко, Е. С. "Методологічні підходи в семіотичному аналізі." Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер.: Соціологія 211, Вип. 199 (2013): С. 44-48.

До першої групи потрібно віднести роботу Наталії Шліхти «Історія радянського суспільства»⁷, у якій автор знайомить нас з головними характеристиками радянського повсякдення, з ідеалом радянської людини, способом її виховання та щоденним супротивом в Радянській державі. Також у книзі є міркування присвячені історії радянського кінематографу.

У нашій роботі також здійснюється спроба проаналізувати обрану тему в контексті дискусії представників тоталітарної та ревізійністських концепцій історії СРСР. У цьому нам допомогли статті В'ячеслава Меньківського «Англо-американська історіографія Сталінізму як об'єкт дослідження»⁸ та Наталії Лаас «Соціальна історія СРСР в Американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х років»⁹, Фіцпатрік Шейли «Ревізіонізм у радянській історії»¹⁰. Роботи істориків допомогли нам дізнатися якою мірою трансформація образу Миколи II та його родини у радянському кінематографі може бути пояснена виходячи з підходів тоталітарної та ревізійністської концепцій.

Праці, які стосуються саме історії східноєвропейського кінематографу потрібно розподілити на дві підгрупи. Перша стосується системи кіновиробництва та цензури у кінематографі. Так величезну цінність представляє робота доктора історичних наук Тетяни Горяєвої – «Політична цензура у СРСР, 1917 – 1991 рр.»¹¹. Історик у своїй роботі показує багатогранність методів ідеологічного контролю над всіма сферами життя радянського суспільства, починаючи з 1917 року по 1991 рік. Також важливою для нашої роботи виявилася робота Микити Маркова «Система державного управління радянським кінематографом у 1963-1986 рр.», у якій

⁷ Н. Шліхта. Історія радянського суспільства: Курс лекцій. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Харків: Акта, 2015. – с. 200.

⁸ Меньковский, Вячеслав Иванович. «Англо-американская историография сталинизма как объект исследования.» (2005). URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1090-viacheslav-menkovskiy-anhloiazychnaia-ystoryohrafyia-stalynyzma-na-rubezhe-khkhkhkhi-vekov>

⁹ Лаас Н. О. Соціальна історія СРСР в американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х рр. / Лаас Н. О. // Український історичний журнал. - 2010. - № 4. - С. 170-191.

¹⁰ Fitzpatrick Sheila. Revisionism in Soviet History// History and Theory Vol. 46, No. 4, Theme Issue 46: Revision in History (Dec., 2007), pp. 77-9.

¹¹ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917 - 1991. М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С

автор описує систему державного управління в ті часи, виявляє її особливості та структури¹². Цензурі в радянському кінематографі приділено увагу і у статті Марії Чемберлен¹³.

У статті Наталії Білошапки «Державне управління культурою в СРСР: механізм, методи, політика»¹⁴ розглядаються основні елементи культурної політики в Радянському Союзі. Особливу увагу приділено управлінському механізму та ролі різних інстанцій, які займалися сферою культури у зазначений період.

Для аналізу контексту в якому створювалися радянські фільми, що містять образи останньої царської родини, нами була використана робота Віталія Бушуєва «Історична політика в СРСР: імперативи та специфіка реалізації»¹⁵, в якій історик аналізує інституційні, ідеологічні та соціокультурні особливості реалізації історичної політики в СРСР. Бушуєв підкреслює багаторівневий характер, заснований на ціннісній наступності, ідентифікаційному та смислового взаємозв'язку між «державою» та «радянською людиною».

З моменту революції і до розпаду СРСР в радянському кінематографі було дуже багато фільмів, присвячених подіям революції та останньому імператорові. Багата історико-революційна фільмографія стала предметом вивчення багатьох істориків культури. У тому числі можна назвати Наталю Зорьку¹⁶, Людмилу Будяк¹⁷, Миколу Лебедева¹⁸. Їхні монографії дозволяють

¹² Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. 405.

¹³ Мария Чемберлен. НОВАЯ ЦЕНЗУРА В КИНО. КАК ЭТО БЫЛО И ЧТО НАС ЖДЕТ?/ Московская правда, 27.09.2018. URL: <https://mospravda.ru/2018/09/27/89156/>

¹⁴Белошапка Н. Государственное управление культурой в СССР: механизм, методы, политика. Вестник Удмуртского университета. Серия "История и филология". 2009. № 2.

¹⁵ Бушуев, Владимир Викторович. "Историческая политика в СССР: императивы и специфика реализации." Ценности и смыслы 4 (20) (2012): 119-128.

¹⁶ История отечественного кино. XX век /Н. М. Зоркая. - Москва : Белый город, 2014. - 511 с.

¹⁷ История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. — М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. — 672 С.

¹⁸ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы ... Москва: Искусство, 1965. — 484 С.

простежити за історією радянського кіно 1920-1991 років. Також цікавою для нашої роботи виявилася стаття В. Н. Дмитрієвського¹⁹, котрий у своїй роботі розглядає культурні процеси, які виникли в СРСР епохи перебудови.

Серед авторів, які досліджували кіновиробництво у радянській Росії, слід назвати Максима Аніскіна²⁰, який висвітлює феномен створення системи радянського кіно у 1920–1930-х роках, Кіру Беляєву²¹, яка присвятила свою статтю кінематографу епохи «відлиги». Проблему кіновиробництва та кінофікації в роки «Застою» висвітлюють у своїй статтях Марина Косінова²², Кащенко Олена²³ та Ртищева Вікторія²⁴.

До другої підгрупи відносяться роботи, які пов'язані з дослідженням самих фільмів. Вивченням цієї проблематики займалися такі історики як: Лариса Мілюкова²⁵, Світлана Ліманова²⁶, Іван Фатєєв²⁷, Віктор Хохлов²⁸, Валерій Фомін, Євгеній Долгіх. Науковці дуже коротко у своїх статтях висвітлюють тему образів Миколи II та його родини у радянському та сучасному кінематографі. У ряді робіт дається загальна коротка характеристика образів царської родини в кінематографі, переважно в

¹⁹ Дмитриевский, Виталий Николаевич. "Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм." Художественная культура 4 (2019): 564-579.

²⁰ Анискин, Максим Александрович. "Становление советской системы кинопроизводства (1920-1930-е гг.)." Власть 10 (2016): 154-159.

²¹ Беляева, Кира Сергеевна. "Специфика кинематографа" оттепели" на фоне эволюции отечественного киноискусства." Культура и цивилизация» (2016): 106-116.

²² Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118.

²³ Кащенко Е. С. Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития // Научные труды Северо-Западного института управления РАНХиГС. 2015. Т. 6. № 4 (21). С. 22-26

²⁴ Ртищева, Виктория Алексеевна. "Особенности развития отечественной телевизионной документалистики в эпоху перестройки (1985–1991 гг.)." Международный научный журнал «Слово в науке» 7 (2022): 18-21.

²⁵ Лариса Милукова. Игра в престолы. Как менялся образ Николая Второго на экране: от первых киносъемок до фильма Алексея Учителя // Новая газета, N 120, 2017.

²⁶ Лиманова, С. А. (2016). «Царская кинохроника» и экранный образ Николая II: идеологическая трансформация. Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре, (3), 33-44. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/3/czarskaya-kinohronika-i-ekrannyj-obraz-nikolaya-ii-ideologicheskaya-transformacziya.html>

²⁷ Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С.

²⁸ Виктор Хохлов. Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти// Карта памяти. 15.03.2017. URL: <https://gefter.ru/archive/21526>

радянському. Історики не дають повну характеристику, а лише згадують фільми, де простежуються образи останніх. Суспільно-політичні фактори, завдяки яким відбулося переосмислення образів та характеристика героїв у фільмах, залишаються не поміченими. В інших дослідженнях характеризується конкретний історичний фільм та особливості репрезентації в ньому життя та діяльності першого російського імператора. Наприклад, заслуговують на увагу на увагу роботи Тетяни Нікорової²⁹, Валерія Фоміна³⁰, Миколи Хрінова³¹, Євгенія Долгіх³², Івана Федорова³³, Михайла Муського³⁴, В. Донія³⁵, Івана Канівця³⁶, які більш детально роблять характеристику образів у тому чи іншому фільмі.

Формуванню образу Миколи II в політиці історичної пам'яті та суспільно-політичним факторам радянського, пострадянського та сучасного періоду, які на це вливали приділено увагу у статтях Володимира Кокоуліна³⁷ та Ксенії Анкушевої³⁸. Дуже цікавою виявилася стаття Павла Семіна³⁹, котрий займається вивченням радянського кіно у рамках розгляду державної

²⁹ Т. Никонорова. Фильм «Агония»: кинообраз российской верховной власти кануна революции // Новый исторический вестник. — 2011. — № 4 (30). — С. 77–82.

НИКОНОРОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ". К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164—177.

³⁰ ФОМИН, Валерий. "Как снималась "Агония"." Родина 3 (2005): 73-79.

³¹ Хренов Н.А.Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 С.

³² Евгений Долгих. «Цареубийца»: почему история всегда жива?

URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=23993

³³ Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 С.

³⁴ Сто великих отечественных фильмов / Сост. И.А. Мусский. М., 2007. 576 С.

³⁵ Donii, V. S. "«Арсенал» О. Довженка: самодеструктивне роздвоєння митця." Науковий журнал «Міжнародний філологічний часопис» 12.1: 54-59.

³⁶ Канівець, І. (2018). (Не) зрозумілий Довженко.

URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ef6818a1-22bc-4ec3-a59a-56d66587c8a2/content>

³⁷ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648 С.

³⁸ Анкушева, Ксения Александровна. "Формирование образа Николая II в исторической памяти." Вестник Томского государственного университета 462 (2021): 110-115.

³⁹ Павел, В. "Музей кино: советский кинематограф как пространство исторической памяти." Туризм и музеи: синергетический эффект взаимодействия. 2020. 282-289.

історичної політики. Також нами було розглянуто статті сучасних науковців Сергія Загребіна⁴⁰, Лариси Мілюкової⁴¹, Ксенії Сафронової, Олени Губар⁴² та Д.Н. Коспаєвої⁴³, які у своїх роботах розглядають полеміку навколо фільму Олексія Учителя «Матильда»⁴⁴. При цьому детальна характеристика образів Миколи II та його родини у зазначених працях також відсутня.

Можна сказати, що історіографія проблеми не є великою. Наявні роботи лише частково дають можливість розкрити проблему. Дуже мало робіт науковців присвячено детальній характеристиці образів Миколи II та його родини саме у фільмах. На сьогодні недостатньо з'ясованими залишаються питання: під впливом яких суспільно – політичних факторів відбулося формування образів останньої царської родини у східноєвропейському кінематографі; під впливом який факторів режисери обирали той чи інший акцент у зображенні імператора Миколи II та його родини, як на це вливали їх суспільно-політичні погляди і обставини біографії; які історичні джерела читали творці фільмів перед початком роботи над картинами та як це позначилося на їхньому творінні. Також цікавим залишилося питання – як суспільство реагувало на випущені фільми та образи імператора та імператриці у них.

Джерельна база дослідження. З моменту Лютневої революції і аж до наших часів на теренах Східної Європи було знято чималу кількість фільмів та серіалів про Миколу II та його родину. Саме вони є найважливішим джерелом⁴⁵.

⁴⁰ Загребін С.С. Культурна політика як предмет суспільної дискусії (на прикладі полеміки навколо фільму «Матильда») // Соціум і влада. 2017. N 6 (68). С. 108-113.

⁴¹ Лариса Мілюкова «Скринька для зітлілої краси» // Нова газета. 10. 10. 2017.
URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2017/10/10/74145-igra-v-prestoly>

⁴² Ксенія Сафронова, Олена Губар. Скандал навколо "Матильди" в Росії: коханка Миколи Другого й православні активісти // Культура. 2017 р. URL: <https://p.dw.com/p/2XBmd>

⁴³ Д.Н. Коспаєва. Образ наследника и царя Николая Александровича в СМИ // В сборнике: Молодёжь третьего тысячелетия. сборник научных статей XLII региональной студенческой научно-практической конференции. Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского. 2018. С. 51-54.

⁴⁴ «Матильда» (реж. Олексій Вчитель 2016 р.) <https://gidonline.io/film/matilda/>

⁴⁵ Фільм «Арсенал» (реж. Олександр Длуженко 1928 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=ilq0UDHvqic&t=21s>

Окрім кінострічок однією з найважливіших джерел слугували спогади та інтерв'ю самих режисерів, кіносценаристів, акторів та художників згаданих фільмів. Серед них – Елем Клімов⁴⁶, Олексій Петренко⁴⁷, Шавкат Абдусаламов⁴⁸, Карен Шахназаров⁴⁹, Гліб Панфілов⁵⁰, Семен Лунгін⁵¹, Олександр Сокуров⁵², Юрій Кузін⁵³, Олексій Вчитель⁵⁴, Едуард Володарський⁵⁵, Олександр Галібін⁵⁶, Ларс Айдінгер⁵⁷, Луїза Вольфрам⁵⁸.

Фільм «Пролог» (реж. Єфим Дзиган 1956р.)

https://www.youtube.com/watch?v=sfgcGIVTr_U&t=3017s

Фільм «Два життя» (реж. Леонід Луков 1961р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=OJsqHttgTPY&t=4941s>

Фільм «Сім'я Коцюбинських» 1970 р. (реж. Тимофій Левчук.)

<https://www.youtube.com/watch?v=QEMmTl1QrFo&t=139s>

Фільм «Гибель імперії» (1970) Корш Саблін. <https://www.youtube.com/watch?v=ZEUcijXRInM&t>

Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974р.) <https://www.youtube.com/watch?v=Ll1Wdob2P1E>

Фільм «Довіра» (1975р.) <https://www.youtube.com/watch?v=OBsWRz8RCdc&t=1242s>

Фільм «Мати» (реж . Гліб Панфілов 1989р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=OBsWRz8RCdc&t=1242s>

Фільм «Царевбивця» (реж. Карен Шахназаров1991р.)

https://www.youtube.com/watch?v=_K1SMPqS3O0&t=3338s

Фільм «Романови. Вінценосна сім'я» (реж. Гліб Панфілов 2000 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=sfNm7sFN-P>

Фільм «Викупна жертва» (реж. Олександр Іванов 1992 р.) <https://www.kinopoisk.ru/film/44189/>

Фільм «Російський ковчег» (реж. Олександр Сокуров 2002 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=Lq7vNVX5KD8>

Фільм «Столипін. Невивчені уроки» (реж. Юрій Кузін 2007 р.)

<https://filmix.ac/seria/otechestvennye/61285-stolypin-nevyuchennye-uroki-serial-2006.html>

Фільм «Змова» (реж. Станіслав Лібін 2007 р.) <https://filmix.ac/filmi/drama/47135-zagovor-2007.html>

Фільм «Григорій. Р.» (реж. Андрій Малюков 2014 р.) <https://filmix.ac/seria/drama/92376-smotret-onlajn-grigoriy-r-rasputin-serial-2014.html>

Фільм «Матильда» (реж. Олексій Вчитель 2016 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=IGb2goGBYnk>

⁴⁶ Клімов. Мне интересно только невозможное // Элем Климов. Неснятое кино. М., 2008. С.231.

Ирина Рубанова. Элем Климов: «Исторический фильм — и миф, и свидетельство» // Искусство кино. — 2004. — № 5.

⁴⁷ Интервью с Алексеем Петренко, героем фильма Агония. 2013 р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6H7fxO-rjW8>

⁴⁸ Интервью с главным художник фильма – Агония. 2013 р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wVoPIOUTzGk>

⁴⁹ Карен Шахназаров: перестройка была идеальным временем для кино [Интервью МТПК «Мир»].

URL:<http://web.archive.org/web/20160419210157/http://mir24.tv/news/culture/56772>

Интервью с Кареном Шахназаровым о съемках фильма "Царевбийца". 2018 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fm6-7OasW58>

⁵⁰ Валерий Кичин. Глеб Панфилов: Человеческая трагикомедия.

URL: <https://rg.ru/2014/05/21/panfilov-site.html>

Интервью Глеба Панфилова Виктору Матизену о фильме "Романовы -венценосная семья". URL:

<https://www.film.ru/articles/esli-nikolay-ii-menshe-lyubil-semyu>

⁵¹ Лунгин С.Л. Виденное наяву: Воспоминания. М., 1998. – 400 С.

⁵² Олександр Сокуров інтерв'ю DW. URL: <https://learngerman.dw.com/ru/>

Також у даному дослідженні були використані рецензії кінокритиків та кінознавців, таких як: Денис Горелов⁵⁹, Лев Аннінський⁶⁰, Олег Кінський⁶¹, Михайло Капелеович⁶², Ніна Дишмиць⁶³, Ігор Манцов⁶⁴, Сергій Циркун⁶⁵, Борис Іванов⁶⁶, Л. Маслова⁶⁷, Антон Долін⁶⁸, Валерій Кичин⁶⁹, Ірина

⁵³ Юрій Кузін «Столипін. Невивчені уроки» 2006 р. URL: http://seasonvar.ru/serial-6443-Stolypin_Nevyuchennye_uroki.html

⁵⁴ Інтерв'ю Олексія Учителя Марії Кувшиновій 8 листопада 2016 рік

URL: <https://meduza.io/feature/2016/11/08/poklonskiyu-podstavili>

⁵⁵ Эдуард Володарский. Нелюбовный треугольник. Беседа ведет Наталья Баландина. М // Искусство кино. – 2007. N 2. - <https://old.kinoart.ru/archive/2007/02/n2-article15>

⁵⁶ Светлана ХОХРЯКОВА. Александр Галибин: «У Николая II был выбор» Газета «Культура» Кино» URL: <https://portal-kultura.ru/articles/cinema/aleksandr-galibin-u-nikolaya-ii-byi-vybor/>

⁵⁷ Інтерв'ю Ларса Айдінгера, який зіграв Миколу II у «Матильді», 13 червня 2017 рік. // Медуза.

URL: <https://meduza.io/feature/2017/06/13/kogda-ya-razdevayus-na-stsene-to-kazhdy-raz-bezumno-stesnyayus>

⁵⁸ Ксения Сафронова, Олена Губар. Скандал навколо "Матильди" в Росії: коханка Миколи Другого й православні активісти <https://p.dw.com/p/2XBmd>

⁵⁹ Горелов Д. Царь, приятный во всех отношениях : [О рос. художеств. фильме "Романовы. Венценосная семья". Режиссер Г. Панфилов]. - М. // Искусство кино. - 2001 N 8. - С. 167-169.

⁶⁰ Аннинский Л. Что такое хороший царь? : [О рос. художеств. фильме "Романовы. Венценосная семья". Режиссер Г. Панфилов]. - М. // Искусство кино. - 2001 N 5. - С. 25-29.

⁶¹ Кинский О., Кинский Олег. Романовы, которых мы потеряли : Монархич. идея на XXII ММКФ: [О фильме Глеба Панфилова "Романовы - венценос. семья"]. - М. // Знамя. - 2001 N 6. - С. 232-235.

⁶² Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С.

⁶³ Нина ДЫМШИЦ. Дом Панфилова. 2000 г. «Киноведческие записки» N 48.

⁶⁴ Манцов И. Свидетель : [Тема семьи в сов. и рос. кинематографе на примере фильмов Г. Панфилова и С. Соловьева]. - М. // Искусство кино. - 2002 N 5. - С. 65-73.

⁶⁵ Сергій Циркун. Столипін без «краватки» Столипін... Невивчені уроки» режисер Юрій Кузін. М // Мистецтво кіно – 2006. N 8. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/08/n8-article18>

⁶⁶ Іванов Б. Рецензія на фільм «Матильда» 25. 10. 2017/ URL: <https://www.film.ru/articles/lebedinoe-boloto>

⁶⁷ Маслова Л. Терновый венец Романовых // Коммерсант. 2001. 12 марта. № 42.

⁶⁸ «Матильда» Олексія Учителя: про що насправді цей фільм? Антон Долін переглянув найобговорюванішу картину 2017 року, Meduza (25 вересня 2017 року). URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/25/matilda-alekseya-uchitelya-o-chem-na-samom-dele-etot-film>

⁶⁹ Кичин В. Гвоздь и картина // Российская газета. — 12.10.2017.URL:

<https://rg.ru/2017/10/12/pochemu-motilda-eto-skazka-na-psevdoistoricheskom-materiale.htm>

Рубанова⁷⁰, Петро Мультатулі⁷¹, Маргарита Кваснецька⁷², Олександр Караганов⁷³, Валерій Фомін та Лілія Маматова⁷⁴.

У роботі були використані спогади фрейліни імператриці Олександри Федорівни Софії Карлівни Буксгевден⁷⁵ та її подруги Юлії Олександрівни Ден⁷⁶, історика Сергія Сергійовича Ольденбурга⁷⁷, дипломата Джорджа Моріса Палеолога⁷⁸, міністра Сергія Юлійовича Вітте⁷⁹, та господині одного з найбільших світських салонів Санкт-Петербурга Олександри Вікторівни Богданович⁸⁰, завдяки яким, ми можемо дізнатися, як описували царя його сучасники. Це дає змогу прослідкувати витоки тих уявлень, що пізніше втілювалися в кінематографі. Для того, щоб зрозуміти світогляд Микола II, нами було використано його щоденник, який цар вів з чотирнадцяти років⁸¹.

Також нами було розглянуті різні відкриті листи, наприклад, звернення активістів до власників кінотеатрів, щоб перешкодити показу фільму Олексія Вчителя «Матильда» та звернення режисерів об'єднання Кіносоюз до влади Олексія Попогребського, Павла Лунгіна, Олексія Федорченко, Бориса Хлєбнікова⁸², які саме захищали вище згаданий фільм. Важливими

⁷⁰ Ирина Рубанова. Элем Климов: «Исторический фильм — и миф, и свидетельство» // Искусство кино. — 2004. — № 5.

⁷¹ Петр Мультатули. Справка об исторической достоверности художественного фильма режиссера А. Учителя.//Русская-народная-линия.29.06.2017.

⁷² Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. — Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. — 320 С.

⁷³ «Царевубийца» // Культура. 1991. URL: <https://chapaev.media/articles/7195>

⁷⁴ Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 С. — 12-13 с.

⁷⁵ Царственные мученики в воспоминаниях верноподданных // Буксгевден С.К. Николай II, каким я его знала. М., 1999, - 40 С.

⁷⁶ Den Yu. Podlinnaya tsaritsa. [The Genuine Tsarina]. — М.: Veche, 2013. — 304 С.

⁷⁷ Ольденбург Сергий Сергійович. Царствование императора Николая II / С. С. Ольденбург. - Белград : издание Общества распространения русской национальной и патриотической литературы, 1939. С. 150.

⁷⁸. Палеолог, Морис. Царская Россия во время мировой войны : пер. с фр. / М. Палеолог. — 2-е изд.. — Москва: Международные отношения, 1991. — 240 с.

⁷⁹ Витте С.Ю. Воспоминания -- избранные главы из томов 2-3 (виртуальная библиотека ... XIX - нач. XX в. - М.: Ин-т экон. РАН, 2000. - 299 С.

⁸⁰ Богданович А.В. Три последних самодержца. М., 1990 — С. 573.

⁸¹ Дневник императора Николая II, 1890-1906 гг. М., 1991. — 272 С.

⁸² «Ми не хочемо, щоб наша культура потрапила під прес нової цензури»: Відкритий лист кінематографістів про ситуацію навколо фільму «Матильда»

для вивчення обраної теми відео ресурси, зокрема відео V з'їзду кінематографістів ССРСР⁸³. Також було використано спогади учасника V з'їзд Союзу кінематографістів ССРСР Андрія Плахова⁸⁴.

Використана джерельна база дає змогу вирішити поставленні нами питання. Переглянуті фільми допомогли з'ясувати як відображалися образи Миколи II та його родини у східноєвропейському кінематографі. Інтерв'ю режисерів показали як ставилися творці фільмів до останньої царської родини та чому вони представляли останніх у своїх роботах з тих чи інших позицій. Також ми дізналися які саме джерела читали режисери перед створенням кінокартин, та як це вплинуло на формування образів. Завдяки рецензіям кінокритиків ми змогли простежити, чому не всі прийняли ті образи, які пропонував радянський та сучасний східноєвропейський кінематограф. Завдяки спогадам сучасників, ми змогли дізнатися як вони описували та ставилися до імператорської родини. Це, своєю чергою, дало змогу краще зрозуміти генезу образів, що були втілені в фільмах, присвячених Миколі II та його родині.

Структура роботи зумовлена окресленою метою та завданням. Робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел і літератури.

<https://meduza.io/feature/2017/02/07/my-ne-hotim-chtoby-nasha-kultura-popala-pod-press-novoy-tsenzury>

⁸³ V съезд Союза Кинематографистов. 1986 г. Режим доступа:

https://www.youtube.com/watch?v=Ej_0gq7GPil

⁸⁴ Плахов А. Оранжевый май // Сеанс (блог). – 2011. URL: <http://seance.ru/blog/orange-may/>

Розділ І. Образи Миколи ІІ та його родини у радянському кінематографі.

І. 1. Образи Миколи ІІ та його родини у радянському кінематографі 1920-1950-х рр.

Радянська культура, яка була сформована за умов жорсткого партійного керівництва та контролю, являла собою інструмент комуністичної ідеології та квінтесенцію радянської культурної політики, реалізація якої здійснювалася за допомогою партійно-державних органів⁸⁵. Майже усім художникам кінематографістам не вдавалось цілком ухилитися від натиску тоталітарної ідеології, так або інакше вона проникала у роботи режисерів⁸⁶.

Мистецтво в радянській Росії, починаючи з 1917 року, коли до влади прийшли більшовики, було важливим методом ідеологічного виховання. Можна сказати, що радянський кінематограф несе у собі унікальний досвід взаємодії культурного та державного. Управління кінематографом було виділено в окрему сферу державного контролю. Саме цей вид мистецтва був важливою складовою історичної та ідеологічної політики⁸⁷. «...Коли маси опанують кіно і коли воно буде в руках справжніх діячів соціалістичної культури, то воно стане одним із наймогутніших засобів освіти мас»⁸⁸ – це висловлювання Леніна дійшло до нас з переказу його помічника Бонч Бруевича. Відома наступна фраза В. Леніна: «З усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно»⁸⁹. Чому саме кіно? Бо кінематограф надавав раніше небачених можливостей для маніпуляцій свідомістю мас. Він міг послужити найбільш ефективним способом масової комунікації та пропаганди радянської ідеології. Дуже цікава думка П. Семіна, котрий у своїй роботі присвяченій радянському кінематографу писав: «У розрізі радянського

⁸⁵ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917 - 1991. М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С. . – с. 8 .

⁸⁶ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917 - 1991. М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С. – с. 81.

⁸⁷ Сидорова, Галина Петровна, and Наталья Константиновна Шутая. "Советское художественное кино о революции 1917 года в России: динамика производства и потребления (1918-1991)." *Культура и искусство* 10 (2017): 26-39. – с. 27.

⁸⁸ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы ... Москва: Искусство, 1965. — 484 С. – с.9.

⁸⁹ Лебедев Н. А. Возникновение советского кино (1918-1921). М, 1959. С. 3.

досвіду, кінематограф став засобом конструювання історичної гіперреальності, що володіє своєю унікальною мовою, не порівнянним з жодним іншим видом мистецтва за здатністю впливу на свідомість масового глядача. Викликано це особливістю рецепції продуктів аудіовізуальної творчості глядачем. Кіно оперує готовими візуальними образами і конструкціями, легко доступними для сприйняття і такими, що мають сильний емоційний вплив на свідомість того, що дивиться. Особливості кінематографічного мистецтва зробили його політично заангажованим засобом трансляції певного образу минулого»⁹⁰.

Починаючи з 1917 року кіно почало одразу використовуватися як ідеологічна зброя. Після Жовтневої революції лідери партії звернули свою увагу на агітаційно-інформативний потенціал кінематографу. Управління кінематографією виявилось виділеним в окрему сферу партійного та державного контролю. 18 червня було створено Народний комісаріат освіти РРФСР (Наркомпрос РРФСР). Також 27 серпня 1919 року Леніним було підписано декрет про націоналізацію кінематографу. Цим було покладено кінець капіталістичній кінопромисловості і початок соціалістичної. РНК РРФСР затвердив декрет «Про перехід кінематографічної промисловості у відання Народного комісаріату просвітництва». 18 вересня 1919 р. було засновано апарат, що керував державним відділом кіно – Всеросійський фотокінематографічний комітет (ВФКО)⁹¹. Відділ було створено для використання кіно та фото в агітаційно-пропагандистських цілях та навчальних цілях, а також для централізації виробництва і розподілу в кіногалузі⁹².

⁹⁰Павел, В. "Музей кино: советский кинематограф как пространство исторической памяти." Туризм и музеи: синергетический эффект взаимодействия. 2020. 282-289. – 284 с.

⁹¹ Анискин, Максим Александрович. "Становление советской системы кинопроизводства (1920-1930-е гг.)." Власть 10 (2016): 154-159.

⁹² Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917 - 1991. М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С. – с. 377.

1922 року було засновано Держпрокат і Держкіно. Була створена Всесоюзна рада з кіно-справи, підкреслювалася особливість кіно як ідеологічної пропаганди⁹³.

Варто звернути увагу на контекст, в умовах якого створювалися в той час фільми. Формування історичної політики у 1920 – 1930-ті рр. було направлено на розуміння обраності, месіанського характеру нової влади на рівні масової свідомості через її «очищення» від елементів «старої» (дорадянської) історичної картини світу. Історичні сили, що генерувалися політичними силами, в той час носили лише конфліктний характер, що спиралося на темпоральний «розлом» між «минулим» та образом майбутнього. Було присутнє символічне протистояння «старого» та «нового» світу⁹⁴. В.В. Кам'янський відмічав: «Втім, варто відзначити, що уявлення про цілісність історичного процесу частково було деформовано і в масовій історичній свідомості радянських людей, оскільки офіційна історіографія насаджувала уявлення про те, що історія почалася в 1917 р., а все, що було до цього, – лише передісторія країни та народу»⁹⁵.

В 20-ті роки у кінематографі була популярною історико-революційна тематика. Вона грала виховну роль і була однією з ведучих, особливо у кіномистецтві. Громадянська війна у фільмах зображується як період формування нового суспільства, нового світу. Це була улюблена тема радянського кінематографу. Також відбувалося регулярне звернення до дореволюційних подій, але образи останнього царя та його родини залишалися непоміченими. Вони дуже рідко виникали на радянських екранах, тільки як епізодичні персонажі. Завданням режисерів було проілюструвати у фільмах наявність «лихого минулого» яке втілювало

⁹³Н. Шліхта.. Історія радянського суспільства: Курс лекцій. 2-ге вид., переробл. і доп. – Х.: Акта, 2015. – 252 С. - с. 62-63.

⁹⁴ Бушуев, Владимир Викторович. "Историческая политика в СССР: императивы и специфика реализации." Ценности и смыслы 4 (20) (2012): 119-128 С. – с. 121.

⁹⁵Каменский А.Б. Парадоксы массового исторического сознания и конструирование образа прошлого // Власть факта и власть мифа: как создается образ современной истории России. Некоторые проблемы освещения истории перестройки в учебниках истории. — М., 2005. С. 12—21.

монархію в цілому або її останнього представника, «Миколу Кривавого», та «гарного сьогодні» – головного результату революції⁹⁶. Російська імперія за доби правління Миколи II займала важливе місце в історичній пам'яті. Більшовики намагалися показати історичну закономірність повалення царизму і перемоги соціалістичного режиму. Цю грань було показано не лише у літературі чи публічних журналах, а і у кінематографі. Можна сказати, що радянський період від самого його початку створив моделі історичної пам'яті на основі руйнації ідеологічних засад православності та святості Миколи II та його родини, у тому числі через карикатуризм образів царської влади⁹⁷. Слід звернути увагу на циркуляр про зображення Миколи II та його оточення у театрі та кіно, який було випущено 1926 року. У ньому говорилося: «Фігура царя аж ніяк не повинна збуджувати будь-яку симпатію. Він повинен зображуватися не тільки «безвільною дитиною» (хоча і тупуватою), але в ньому повинен відчуватися і проглядати винуватець 9-го січня, Ленського розстрілу і т.д. Слабохарактерний ідіот, але досить злий. Цілком неприпустимо зображати царицю як єдину винуватницю всіх бід, яка нібито «гірша» і царя, і всієї камарильї. Інакше тут треба потрапити на вудку обивательсько-кадетської легенди, ніби німкеня-цариця з «патріотичних» спонукань працювала на сепаратний мир, – а звідси єдиний вихід: якби не «зрада», все було б добре.»⁹⁸.

Статистичний аналіз ігрових фільмів показує нам, що, наприклад, на тему революції 1917 року у Радянському Союзі було знято понад 600 кінокартин за 73 роки. Миколі II та його родині присвячено лише 10 фільмів це 1, 67 % від основної кількості (Див. додаток 1). У 1920-і – 1930-і рр. було знято 210 фільмів, присвячених темі революції, з них лише два фільми, де

⁹⁶Лиманова С. А. «Царская кинохроника» и экранный образ Николая II: идеологическая трансформация // Неприкосновенный запас, номер 3, 2016. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/3/czarskaya-kinohronika-i-ekrannyj-obraz-nikolaya-ii-ideologicheskaya-transformacziya.html>

⁹⁷ Анкушева, Ксения Александровна. "Формирование образа Николая II в исторической памяти." Вестник Томского государственного университета 462 (2021): 110-115. – 110 с.

⁹⁸Мария Чемберлен. НОВАЯ ЦЕНЗУРА В КИНО. КАК ЭТО БЫЛО И ЧТО НАС ЖДЕТ?/ Московская правда, 27.09.2018. URL: <https://mospravda.ru/2018/09/27/89156/>

був показаний Микола II – це 0,-9 %. (Див. додаток 2, 3). Останній імператор не виступає головним героєм кінострічок, а лише є епізодичним персонажем. Політичну діяльність імператора, родину останнього царя, їх розстріл ще кінематографісти не показувалися у своїх роботах (Див. додаток 4).

Вперше образ Миколи II було втілено у 1925 році у фільмі «9 січня» («Кровава неділя») режисера В'ячеслава Вісковського. На жаль, сьогодні залишилися лише деякі відео-фрагменти кінострічки. Зйомки проходили саме на місці трагедії, було залучено дуже велику кількість акторів. На фільм не жаліли грошей, адже «9 січня» стало у радянському календарі 1920-х років однією з найважливіших історико-революційних дат⁹⁹.

1929 року вийшла німа кінопоема знаменитого українського кінорежисера Олександра Довженка. В ті часи усі фільми були німими, тому всі прийоми розгортки сюжету, постановки проблеми, характеристики персонажів, заявлених конфліктів, способи їх вирішення не виходили за межі кінематографічного зображення та монтажу. У фільмі «Арсенал» розповідається про повстання робітників київського заводу «Арсенал» проти Центральної Ради та військ УНР зимою 1918 року. Ідея створити картину виникла у Олександра Довженка після перегляду фільму Леся Курбаса «Арсенальці». Царю Миколі II, котрого зіграв Олександр Євдаков, тут приділено лише один епізод на початку кінострічки. Фільм починається з жахливих картин Першої світової війни, важкого життя селян, які постраждали від неї. Довженко використовує крупні плани, щоб показати обличчя людей, які помирають на війні. Він чергує складні дні життя простого робочого народу та поясний план імператора Миколи II. Цар зображений величним, імпазантним: військовий фрак, папір на столі, перо в руці, розумний, задумливий погляд. Після довгого мовчання і роздумів, після

⁹⁹Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – 274 с.

монтажних кадрів із страждаючими людьми, крупним планом показано як цар пише на папері «Вбив ворону, погода гарна. Нікі». Олександр Довженко у фільмі представив царя так як його хотіли бачити більшовики. Він показаний жорстоким, байдужим до свого народу імператором¹⁰⁰. Задачею Олександра Євдакова було показати царя Миколу II в комічному образі та сформувати у радянських людей думку про відсутність у нього політичних знань та мислення¹⁰¹.

Початок картини дуже нагадує документальну хроніку, саме перші хвилини фільму є передмовою до основного сюжету. Сам Олександр Довженко писав у листах до коханої Олени Чернової, якій посвятив цю кінокартину: ««Ех, Олесю, багато бачив та багато відчайдушних речей знаю. І до багато чого звик вже ставитися філософськи. Іноді й мені буває, щоправда, страшно. Так само, як і ви, сиджу, і здається, що сиджу не один, а удвох сам із собою і питаю: Хто ти?». Через 10 років у своїй «Автобіографії» 1939 року він також писав: «фільм «Арсенал» був великою подією в моєму житті. Я виріс у ньому як політпрацівник і порозумнішав. Я був гордий і водночас зазнав великого болю»¹⁰².

Як ми знаємо творчість Олександра Довженка не мала так званих однозначних координат, переглядаючи його фільми, з одного боку можна побачити «прихильність владі», а з іншого – «відсіч ідеології, реалізацію самого себе». Кандидат філологічних наук В.С. Доній у своїй статті, присвяченій фільму «Арсенал» зауважував: «Знята до чергової річниць більшовицького перевороту кінострічка «Арсенал», підтверджує, з одного боку, зречення О. Довженком ідеалів молодості та визнання талановитим режисером «помилку» власного (петлюрівського) минулого, з іншого –

¹⁰⁰ Фільм «Арсенал» (1928 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=ilq0UDHvqic&t=21s>.

¹⁰¹ Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – с.274.

¹⁰² Доній. В. С. «Арсенал» О. Довженка: самодеструктивне роздвоєння митця." Науковий журнал «Міжнародний філологічний часопис» 12.1: 54-59. С. 55.

оригінальний творчий підхід та суто довженківське трактування історичних подій із національним духом і символікою»¹⁰³. Пояснюючи причину того, чому режисер показав події 1917-1920 в Україні в карикатурному образі, з ідеологічної точки зору, автор пише: «Цією причиною було велике бажання долучитися до продукування в національному культурному просторі синтетичного «витвору» мистецтва – українського кіно, нехай і в умовах радянської дійсності»¹⁰⁴.

Слід сказати, що починаючи з 1930-х років Микола II зникає з радянських екранів. До 1956 року кінострічок про Миколу II не знімалось.

Отже, у 1920-1930 рр. кінематограф стає важливою складовою історичної та ідеологічної політики. Після Жовтневої революції лідери партії більшовиків почали використовувати кінематограф як агітаційно-інформативний матеріал. В історичній політиці було присутнє «очищення» від елементів «старої» дореволюційної картини світу. Історико-революційна тематика грала виховну роль. Завданням кінематографістів було показати Миколу II та його родину в карикатурному образі. Можна зробити несподіваний висновок про те, що у кінематографі 1920 – 1950-х рр. конструювання образів Миколи II та його краще пояснюється завдяки тоталітарній концепції, яка домінувала в західній історичній науці и політології у другій половині 1940-х – середині 1970-х рр. Сутність цієї концепції полягає у тому, що радянське суспільство – це жорстокий соціум, побудований ніби згори донизу. Зверху є влада, партія, яка нав'язує суспільству норми поведінки, а суспільство або чинить опір цьому, або сприймає це. На заході зараз, звичайно ж, популярна ревізійністська концепція¹⁰⁵. Проте для даного періоду більш підходить перша концепція, принаймні, для пояснення специфіки творення образів останнього

¹⁰³ Там же. С. 55.

¹⁰⁴ Там же. С. 56.

¹⁰⁵ Меньковский, Вячеслав Иванович. «Англо-американская историография сталинизма как объект исследования.» (2005). URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1090-viacheslav-menkovskiy-anhloiazychnaia-ystoryohrafyia-stalynyzma-na-rubezhe-khkhkhkhi-vekov>

імператора,. Кіно було для суспільства розвагою, а для радянської влади воно не мало право зводитись до розваги і крізь «правильні» розваги мало відбуватися формування особистості. Період громадянської війни та перших років радянської влади, зображувався як період творіння Нового Світу, нового суспільства і на довгі роки став улюбленою темою радянського кінематографу. Влада нав'язувала суспільству та звісно кінематографістам своє бачення революції та образу останнього імператора Миколи II та його родини. Отже, у кінострічці В'ячеслава Вісковського «9 січня» та кінострічці Олександра Довженка «Арсенал» Микола II показаний байдужим та жорстоким до свого народу імператором.

І. 2. Образи Миколи II та його родини у кінематографі епохи «відлиги».

Епоха Хрущовської відлиги характеризувалася ослабленням цензури. Кардинальним змінам у кінематографі 1950-х – 1960-х рр. посприяли реформи Микити Хрущова, помірковану лібералізацію. Але слід відмітити, що зменшення ідеологічного контролю було відносним. В цих умовах, режисери намагалися знаходити нові шляхи положення творчого самовираження¹⁰⁶. Віталій Димарський у своїй роботі «Часи Хрущова» відмічає: «за всіх цих метань та постійної війни влади та мистецтва «на полицю» фільми практично не клали»¹⁰⁷. Кіра Біляєва у своїй статті, присвяченій кінематографу «відлиги» пише: «Можна відзначити, що відбувається різка зміна функцій кіно: воно стає не засобом пропаганди, а мистецтвом»¹⁰⁸. Кінематограф відлиги відрізнявся ставленням до сталінської епохи¹⁰⁹.

В даний період режисери продовжували тенденції, які визначилися в попередній сталінський період, хоча вносили нові серйозні корективи в осмислення, наприклад, історичного досвіду¹¹⁰. Художниками була зроблена спроба актуалізувати образ Лютневої революції 1917 року та знайти нові грані даної проблематики¹¹¹. Образ Миколи II знову з'являється на радянських екранах. Статистичний аналіз показує нам, що в період «відлиги» було знято 82 фільми на революційну тематику, з них два фільми, де можна простежити образ останнього царя, що складає 2, 4 % (Див. додаток 2, 3.).

¹⁰⁶ Біляєва, Кіра Сергеевна. "Специфика кинематографа" оттепели" на фоне эволюции отечественного киноискусства." *Культура и цивилизация*» (2016): 106-116. С. 110.

¹⁰⁷ Димарский В.Н. *Времена Хрущева: в людях, фактах и мифах*. М.: АСТ, 2011. С. 89.

¹⁰⁸ Біляєва, Кіра Сергеевна. "Специфика кинематографа" оттепели" на фоне эволюции отечественного киноискусства." *Культура и цивилизация*» (2016): 106-116. С. 110.

¹⁰⁹ *История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова*. — М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. — 672 С. — с. 194.

¹¹⁰ *История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова*. — М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. — 672 С. — с. 194.

¹¹¹ Виктор Хохлов. *Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти*// Карта памяти. 15.03.2017. URL: <https://gefter.ru/archive/21526>

Можна сказати, що у фільмах вже робилися акценти на політичній діяльності останнього імператора. Микола II все ще не був головним героєм у картинах, а лише з'являвся у деяких сценах фільмів (Див. додаток 4).

1956 році було знято історико-революційний фільм «Пролог» Єфима Дзигана¹¹², котрий розповідав про революцію 1905 року. У цій кінокартині так само як і в інших роботах того часу відбулася різка «поляризація героїв»: від стривожених та просвітлених народних осіб до представників самодержавної влади¹¹³. Упередженість у трактуванні образу Миколи II у фільмі очевидна. Дуже мало наразі залишилося відомостей про зйомки фільму. Царя Миколи II тут грає знаменитий комедійний актор Володимир Колчин. Імператорові у фільмі згадують події 9 січня. Йому виділено лише дві сцени у картині. Микола II показаний у фільмі м'якою, важливою, імпозантною та слабовільною людиною. У фільмі видно його крайню нерішучість та деяку жорстокість. У картині є сцена, де Сергій Юлійович Вітте повідомляє імператору про складну обстановку в Москві і особливо в Санкт-Петербурзі. «Бастує Москва, Санкт-Петербург. Ми стоїмо над прірвою» — говорить наполегливо міністр. Вітте благає царя піти на поступки. Він хоче, що імператор публічно прочитав слова: «Я був радий вислухати вас, відкиньте ваші сумніви, моя воля, воля царська, скликати виборних від народу непохитна». На що цар відповідає: «Скликати виборних від народу лишніх три слова». Один з міністрів відмовляє його це робити. Миколі II потрібно швидко ухвалити правильне та чітке рішення. «Я подумаю, хай вони ще почекають...» — так нерішуче міністрові відповідає імператор. З цього можна побачити його манеру та стиль мислення. Також останній імператор у фільмі показаний людиною з гарною, майже янгольською зовнішністю. Однак він дуже керована і позбавлена власних

¹¹² Фільм «Пролог» (Реж. Єфим Дзиган 1956 р.) https://www.youtube.com/watch?v=sfgcGIVTr_U

¹¹³ Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – 275 с.

думок людина, яка здатна постійно піддаватися чужій пораді та думці. Як, наприклад, у сцені, де міністри просять його видати маніфест: «Ваша Імператорська Величність, смута охопила державу, гине промисловість, завмирає торгівля... Заспокоїти б народ, відірвати його від бунтівників, скликати виборних. Маніфест потрібен, Ваша Величність!». Імператор дякує міністрам і невпевнено читає з паперу: «Відкиньте ваші сумніви, моя воля, воля царська», і вже на наполегливу вимогу Вітте продовжує: «Воля, скликати виборних від народу, неухильна»¹¹⁴. Слід зазначити, що деякі сучасники описують імператора як слабохарактерну людину, однак багато хто заперечує цю думку. Олександра Вікторівна Богданович у своєму щоденнику «Три самодержавці» робить запис від 8 червня 1908 року: «Стишинський говорив про царя, що він сфінкс, якого розгадати не можна. Цар-слабовільний, але взяти його в руки неможливо, він завжди вислизає, ніхто впливу на нього мати не може, він не дається, незважаючи на всю слабкість характеру»¹¹⁵. На те саме вказувала і фрейліна Олександри Федорівни Ю. Ден: «Його звинувачують у слабоволлі... Він найсильніший, а не найслабший. Запевняю Вас, Лілі, якої величезної напруги волі варто йому пригнічувати в собі спалахи гніву, властиві всім Романовим. Він подолав непереборне – навчився володіти Собою, – і за це його називають слабкодушним?»¹¹⁶. Можемо зробити висновок, що кінематографісти під тиском ідеології використовували історичний матеріал дуже вибірково.

Слід сказати, що радянським ідеологам не сподобався той образ Миколи II, який показував Володимир Колчин. Секретар по ідеології ЦК КПСС Михайло Суслов зробив висновок: «Промахнулися. Не вийшло комедії. Треба було Алейнікова». На його думку, Микола II був представлений недостатньо жалюгідним правителем¹¹⁷.

¹¹⁴ Фільм «Пролог» (1956 р.) https://www.youtube.com/watch?v=sfgcGIVTr_U&t=3017s

¹¹⁵ Богданович А.В. Три последних самодержца. М., 1990 – С. 573. – с. 447.

¹¹⁶ Den Yu. Podlinnaya tsaritsa. [The Genuine Tsarina]. – М.: Veche, 2013. – С. 304. с.84.

¹¹⁷ Лариса Милюкова. Игра в престолы. Как менялся образ Николая Второго на экране: от первых киносъемок до фильма Алексея Учителя // Новая газета, N 120, 2017.

Через п'ять років на радянські екрани вийшов історико-революційний фільм Леонада Лукова «Два життя» 1961 року. Унікальна кінострічка епохи відлиги, адже це одна з перших спроб у радянському кінематографі вдумливого осмислення революційної доби у кіно. Леонід Луков відмічав, що Лютнева революція «ще жодного разу не була показана з такою докладністю, як у сценарії О. Каплера»¹¹⁸. Слід сказати, що сценарій О. Каплера не одразу був прийнятий, наприклад його засудила сценарно-редакторський відділ Міністерства культури СРСР. Але в офіційному відгуку Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС його сценарій все-таки знайшов підтримку¹¹⁹.

Фільм має дуже цікавий сюжет. Генерал-лейтенант у відставці Семен Востріков розповідає про події зі свого життя під час революції. У далекому 1917 році князь Сергій Нащокін і Востриков йшли по життю пліч-о-пліч, але їх думки щодо революції дуже сильно відрізнялися. Так, що вони стали справжніми ворогами. Здається, що у образах двох героїв режисер хотів втілити інтереси цілих верств населення. Одні були за революцію, інші проти. Можна сказати, що у фільмі стикаються два образи революції, а це вже було зовсім новим явищем в радянському кінематографі. І коли Востріков здійснює подвиги на славу робітничого народу, Сергія Нащокіна відвідують такі думки: «У одну мить зникло все, що становило нашу велику імперію. Все здуло злим вітром революції...». Представникам вищих верств суспільства важко визнати зречення імператора, вони так само підкорені своєму государеві і намагаються захистити його. Так ведеться оповідання від імені двох героїв – і це теж прикмета нового часу, «відлиги». Навряд чи подібний лад картини – оповідання людей, що належать до протилежних таборів, був можливий у 1920 – на початку 1950-х років¹²⁰.

¹¹⁸ Виктор Хохлов. Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти// Карта памяти. 15.03.2017. URL: <https://gefter.ru/archive/21526>

¹¹⁹ Виктор Хохлов. Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти// Карта памяти. 15.03.2017. URL: <https://gefter.ru/archive/21526>

¹²⁰ Фільм «Два життя» (1961 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=OJsqHttgTPY&t=4941s>

У фільмі також представлено образ Миколи II, імператор з'являється у двох знакових сценах. Його також грає Володимир Колчин. У фільмі є епізод, де цар стикається із озброєними простими людьми, які на прохання пітерських солдатів і працівників прийшли переконатися, чи цар не втік за кордон. «Ви хотіли мене бачити? Вітаю, панове», – імператор стримано, дружньо та людяно простягає долоню для привітання. «У вас брудні руки, громадянин Романов, вони забруднені народною кров'ю», – відповідає йому ватажок солдатів. Можна сказати, що з цього видно ідеологічний посл. Цар показаний справжнім злочинцем із жахливою вдачею. Провідник солдатів каже йому «навколо, марш», а Семен Востріков, що стоїть поруч, в думках описує своє враження: «Я уявляв собі царя величезним страшним звіром, а цей був маленький чоловічок, схожий на рудого шевця з нашого села»¹²¹. Як зазначив на обговоренні картини сценарист Будимир Метальников, «до великих акторських удач я відношу в першу чергу Миколу (за великим соціальним змістом). Для Нащокіна він був кумиром і втіленням всього сенсу в житті держави, і коли він побачив, що це як особистість — абсолютна порожнеча, то тут я бачу велику принципову новизну»¹²². Кінокритик Маргарита Кваснецька писала: «...маємо історію бездарного монарха... Повна внутрішня розгубленість та неспроможність. Він жалюгідний у своїй нікчемності, у своєму прагненні зберегти гарне обличчя при програній грі»¹²³.

Отже, епоха Хрущовської характеризувалася послабленням. Кіно стає не засобом пропаганди, а мистецтвом. У кінематографі 1950-х – 1960-х рр. художниками була здійснена спроба актуалізувати образ Лютневої революції 1917 року та знайти нові грані даної проблематики. Для цієї епохи характерні

¹²¹ Виктор Хохлов. Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти// Карта памяти. 15.03.2017. URL: <https://gefter.ru/archive/21526>

¹²² Виктор Хохлов. Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти// Карта памяти. 15.03.2017. URL: <https://gefter.ru/archive/21526>

¹²³ Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – 275 с.

два фільми, де представлено образ Миколи II це – «Пролог» Єфима Дзигана, у якому імператор показаний слабкодушним, жорстоким та позбавленим власної думки правителем та «Два життя» Леоніда Лукова, де режисер вперше в радянському кінематографі вдумливо осмислює революційну добу з дещо відмінних ракурсів. У образах двох героїв режисер втілює інтереси цілих верств населення. Одні були за революцію, інші проти. Імператор Микола II показаний кривавим тираном з жахливою вдачею, але у фільмі є момент який указує на неоднозначність таких суджень. Можна сказати, що намагаючись підійти до образу останнього імператора, не всі режисери змогли розкрити його з повнотою. Втім, певні суперечності, які були притаманні цій епосі, були втілені в трагічному образі царя. У багатьох фільмах не ставилося завдання показати справжній історичний, узагальнений, образ, риси історичного персонажа, а більше створювався міфічний персонаж. Одні якості останнього імператора всіляко підкреслювалися, інші ні.

І.3. Образи Миколи ІІ та його родини у радянському кінематографі періоду «застою» (1965-1985 рр.).

В роки застою (1965-1985 рр.) багато фільмів створювалися в ситуації опору радянській цензурі та радянським ідеологам. Гідні фільми нерідко надовго чи назавжди лягали на так звану «полку»¹²⁴. У даний період фільми не забороняли, як наприклад, при Сталіні, а приймали на редакційних колегіях студій і Держкіно СРСР. 9 жовтня 1963 року Державний комітет із кінематографії Ради Міністрів СРСР було перейменовано на Комітет з кінематографії при Раді міністрів СРСР. З 1965-го до 1972-го це відомство називали Держкіно. А вже у вересні 1972-го року воно знову стало носити назву Державний комітет РМ СРСР з кінематографії. У 1978 р. орган був виведений зі структури Ради Міністрів та отримав назву Державний комітет СРСР із кінематографії¹²⁵. Яку ж роль відігравало Держкіно? Воно контролювало кінофабрики, кіностудії, можна сказати, мало повну владу над усією кіногалуззю. Здійснювало контроль над кіновиробництвом, усіма етапами створення фільмів. Держкіно СРСР представляло собою складний апарат. Воно складалося з колегії, до якої входили голова комітету та його заступники, з головної сценарної редакційної колегії, з головного управління кіновиробництвом та головного управління кінофікації та прокату, а також з управління з виробництва документальних, науково-популярних та навчальних фільмів і т.д. До кінця «застою» під час запуску фільму у виробництво, режисер мав утвердити сценарій на колегії Держкіно, йому робили зауваження щодо нього, якщо фільм «проходив» цензуру, то він випускався у прокат¹²⁶.

На рубежі сімдесятих і в сімдесяті роки в радянському кінематографі стався «беззвучний» переворот на всіх жанрово-тематичних полях, особливо

¹²⁴ Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. С. 131-136.

¹²⁵ Там же. С. 151.

¹²⁶ Зоркая Н. М. Государственный кинематограф 1970—х как подсистема культуры: путьфильма от творца к зрителю и далее // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое: [сборник]. СПб, 2001. - С. 180.

на найнебезпечнішій в той час території – в історичному та історико-революційному фільмі. У ході підготовки у другій половині 60-х років до ідеологічно знакових ювілеїв (50-річчя радянській владі, 100-річчя В. І. Леніна) історико-революційна тема буда дуже популярною, але роботи на цю тематику піддавалися перевірці вищих ідеологічних інстанцій, які чуйно вловлювали і «присікали» усі відхилення від «правильного» трактування історії, подій та персонажів¹²⁷.

У 1966-1971 рр. за ідеологічні помилки було заборонено дуже багато фільмів. Це вважається початком епохи «застою» у кінематографі. Цензори у картинах шукали «проникнення ворожої ідеології» чи «розмивання ідеології»¹²⁸. Радянський кінорежисер Ельдар Рязанов у своїх спогадах напише про нелегку роботу режисера в той час: «Скільки власних речей – літературних та кінематографічних – довелося спотворювати, калічити під тиском перестраховальників, наділених владою»¹²⁹. Заборони нагадували кінематографістам про існуючі ідеологічні рамки, особливо у творах, присвячених Жовтневій революції та Громадянській війні. Насамперед керівництво кінематографом не допускало перегляду ідей щодо революції 1917 року та життя Миколи II і його родини¹³⁰.

Статистичний аналіз показує, що у роки «застою» було знято 298 фільмів на революційну тематику, з них чотири, найбільше за весь радянський період, художніх фільмів, де можна простежити образи останнього імператора Миколи II та його родини, що дорівнює 1,3 % від основної кількості (Див. додаток 2, 3). У кінострічках починають з'являтися сюжети, де з'являється родина Миколи II (його дружина Олександра

¹²⁷История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. — М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. — 672 С. — с. 218-219.

¹²⁸Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг.

¹²⁹ Эльдар Рязанов. Неподведенные итоги. – Вагриус, 1995.

¹³⁰Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. С. 151.

Федорівна та діти). Все це можна побачити у фільмі «Агонія» Елема Клімова, де головними героями виступає остання царська родина (Див. додаток 4).

У 1970-і роки на екрани вийшло декілька фільмів, де Миколи II є епізодичним персонажем. Але як і в попередніх фільмах останній цар був показаний у фільмах у негативному образі. Акцент робився на поганих якостях імператора та на його неумінні керувати імперією. Варто відзначити фільм режисера Тимофія Левчука «Сім'я Коцюбинських» 1970 року¹³¹, де акцент робиться на націоналістичних поглядах царя. Дуже мало відомостей залишилося про цей фільм. Миколу II грає Борислав Брондуков, роль імператора у фільмі абсолютно фрагментна. У Чернігів приїздить імператор Микола II, йдучи площею, де зібралося дуже багато народу, він питає у свого губернатора: «Хто тут похований?». Останній відповідає: «Місцевий байкар, Леонід Глібов, Ваша величність». «Ніколи не чув» – відповідає імператор. «Його не знає майже ніхто, Ваша величність, адже писав він на українській мові» – говорить напарник. Цар запитує: «На українській мові? Ніколи не чув, а що невже існує така мова?». Микола II цікавиться чому саме письменники викладають свої думки на цій мові. Губернатор говорить: «Пан губернатор скромничає, у нього у місті дуже багато таких письменників...а особливо літератор Михайло Коцюбинський, книги якого вже в Європу потрапили». На що цар відповідає: «Як в Європу? І про що, цей літератор, про які мотиви?». «Зловживаючи подарованою Вами конституцією, він дозволяє собі оспівувати сумні події революції 1905 року» – відповідає губернатор.

У час виходу фільму Тимофія Левчука першим секретарем ЦК КПУ був Петро Шелест, який лояльно відносився до української специфіки. Після того, як він відіграв важливу роль в усуненні М. Хрущова, посилювалися його позиції у найвищому керівництві держави. Шелест не був прихильником

¹³¹ Фільм «Сім'я Коцюбинських» 1970 р. (реж. Тимофій Левчук.)
<https://www.youtube.com/watch?v=QEMmTl1QrFo&t=139s>

націонал-комунізму, однак завжди піклувався про українське культурне життя у республіці. Також є багато джерел, які стверджують, що Петро Шелест допомагав науковій громадськості та творчій інтелігенції реабілітувати несправедливо засуджених або забутих письменників. У фільмі образ Миколи II актуалізується в контексті засудження тиску на український національний рух в Російській імперії. Можна припустити, що подібні акценти були зумовлені специфічним та досить прихильним ставленням тодішнього першого секретаря ЦК КПУ П. Ю. Шелеста до української культури¹³².

Також 1970 року вийшов білоруський чорнобілий історико-революційний фільм Володимира Корш-Сабліна (секретаря Союзу кінематографістів Білорусії 70-х рр.) «Загибель імперії», за мотивами повісті Михайла Козакова. Відомостей про цю картину майже не залишилося. Микола II з'являється лише у трьох епізодах. У фільмі акцент ставиться на безхарактерності, жорстокості імператора та на неумінні керувати імперією. В одній із сцен міністри доповідають йому, що на фронті дуже великі втрати: «За останні два дні сімнадцять тисяч» - говорить один із міністрів. Цар байдуже відповідає: «На те і війна...Продовжуйте наступ!». Міністр внутрішніх справ пропонує йому: «Чи не можна поширити чутку про можливість сепаратного миру з Німеччиною, заставивши цим англійців погодитися з нам в усіх спірних питаннях». Микола II на те відповідає: «Чи зручно це? А знаєте...Сьогодні чомусь особливо добре пахне сніг, жаль Распутіна немає, його так не вистачає для мене, нема з ким порадитися.»¹³³.

Мабуть найбільш неоднозначною кінокартиною, котра показувала життя останньої царської родини стала «Агонія» 1974 р. режисера Елема Клімова. Можна сказати, що загальна атмосфера епохи застою значно

¹³² Бажан, Олег. "До питання про «українофільство» першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста." Історія України: маловідомі імена, події, факти (2011). 215-156 С.

¹³³ Фільм «Гибель імперії» (1970) Корш Саблін.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZEuCijXRInM&t=4785s>

вплинула на характер та долю фільму¹³⁴. Проект готувався як ювілейний до 50-ої річниці Жовтневої революції. Чому саме цей проект було доручено Елему Клімову, адже він на той час вже мав дві заборонені картини? Т.Н. Ніконорова у своїй статті, присвяченій цій проблемі, пояснює це так: «Ймовірно, розрахунок був зроблений на те, що режисерові, який набив собі руку на комедіях, вистачить сарказму на викриття та висміювання останнього російського імператора та його родини»¹³⁵. Кінокритик Лев Анінський також відмічав: «Обдаровані ж митці за подібну тему давно вже не бралися, надаючи пастись на полі соц. замовлення послужливим ремісникам, похмурі твори яких залишали публіку абсолютно байдужою. Спокуса отримати у справу талановитого режисера Клімова, здатного створити вражаючу і таким чином пропагандистськи дієву картину, була для кіно-керівництва занадто великою, і воно, долаючи сумніви, знову випускало режисера на знімальний майданчик»¹³⁶.

Авторами сценарію Елем Клімов обрав І.І. Нусінова та С.Л. Лунгіна, які вже працювали з ним раніше. Пізніше Семен Львович Лунгін напише: «Єдине про що я гірко шкодую, це про те, що у нас не вистачило дисциплінованості вести щоденник жахливих пригод цього фільму... Це був би напрочуд цікавий зошит, і до того дуже повчальний і сумний стан справ у мистецтві 70-х років...»¹³⁷. 30 серпня 1966 року сценарій фільму було представлено до Головної сценарно-редакційної колегії, але його не було утверджено за ідеологічні помилки¹³⁸. Вже восени 1967 року було представлено новий сценарій саме під назвою «Агонія», але знову фільм було закрито, бо у ньому не було показано справжніх причин падіння царської

¹³⁴Сто великих отечественных кинофильмов [Текст] / И. А. Мусский. - М. : Вече, 2007. – 476 С. – с.

¹³⁵ НИКОНОРОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ». К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – 165 с.

¹³⁶Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. С. 120 – 11 с.

¹³⁷ Лунгин С.Л. Виденное наяву: Воспоминания. М., 1998. – 400 С. – с. 470-471.

¹³⁸ НИКОНОРОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ». К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – 165 с.

родини¹³⁹. В той час на західному екрані з'являлося дуже багато кінокартин, де Микола II та його родина представлялися в образі мучеників, яких убили нелюди більшовики. У 1968 році американським продюсером Семом Шпігелем було оголошено про вихід нового фільму «Микола та Олександра» – екранізація роману Роберта Мейсі. Останній обіцяв масштабну, безпрецедентну кінострічку, яка не буде схожа на інші фільми. Радянська влада знала, що фільм режисера Франкліна Шеффнера обійде всі екрани світу. І якщо щось не зробити, то ідеологічну війну на цьому фронті буде програно. Вийти із ситуації можна було лише одним способом: зняти свій «пропагандистський» фільм. Так «Агонія» Елема Клімова знову була повернена «до життя»¹⁴⁰.

Багато що пояснює спільна записка відділу культури ЦК та Держкіно СРСР від 14 серпня 1975 р. В останній було сказано, що «вирішуючи питання про постановку «Агонії», Держкіно СРСР виходило з того, що на світовий екран було випущено понад двадцять зарубіжних фільмів про останні дні царизму, що фальсифікують політичну суть передреволюційної епохи в Росії, реабілітують царя та його оточення»¹⁴¹. Саме фільм «Агонія» мав послужити відповіддю на низку зарубіжних стрічок про царську родину, в яких образи, убитої більшовиками родини Романових, викликали співчуття та симпатію у глядачів. У фільмі «Агонія» образи Миколи II та його родини мали бути показані з «ідеологічно вірних» позицій. Головною задачею Елема Клімова було показати чому революція була неминучою. Сам режисер писав: «наш фільм... може стати серйозною зброєю радянської контрпропаганди»¹⁴². Але

¹³⁹ НИКОНОРОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ". К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – 165 с.

¹⁴⁰Никонорова, Татьяна Николаевна. "Фильм «Агония»: кинообраз Российской верховной власти кануна революции." Новый исторический вестник 30 (2011): 77-82 С. — с. 77.

¹⁴¹НИКОНОРОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ". К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – 167 с.

¹⁴²НИКОНОРОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ". К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – 168 с.

стрічка відійшла від стереотипів радянського історичного фільму, і, звинувачена в «антирадянщині», пролежала на «полиці» близько десяти років. Вона вийшла в радянський прокат лише в період «перебудови» 1985 року. М. Хрінов в одній зі своїх робіт писав про фільм «Агонія»: «На екрані відтворюється розпад однієї з найбільших імперій світу»¹⁴³.

Знімати картину почали 1973 року, Миколу II зіграв Анатолій Ромашин, а імператрицю Олександру Федорівну – Велта Ліне. Вже 1974 року стрічка була знята. Перші проблеми почалися на контрольному перегляді робочого матеріалу на Держкіно, тоді Елему Клімову було передано шістнадцять правок, які він мав внести у свою роботу. Історик кіно Валерій Фомін у своїй статті писав: «Зовні цей висновок начебто не виглядає зовсім забійним. Забрати той кадрик, вставити цей! Подумаєш! Насправді, кожна з шістнадцяти поправок означала ампутацію не просто найвиразніших, але ключових деталей, пікових моментів розповіді»¹⁴⁴. Вже восени 1974 р. Елем Клімов передав фільм з монтажними поправками до Держкіно. А весною 1975 року фільм був остаточно прийнятий та отримав дозвіл на прокат у країні та за рубежом¹⁴⁵.

Але слава «Агонії» не була довгою, і скоро пішли слухи, що фільм не сподобався генеральному секретареві Л. І. Брежнєву. Крім цього картину розкритикували секретарі ЦК та голова КДБ Ю.В. Андропов¹⁴⁶. Елем Клімов згадував: «Якось до мене підійшов Андрій Тарковський і попросив показати фільм... Мені вдалося організувати тоді чи не останній перегляд на «Мосфільмі». Після перегляду він одразу ж сказав: Ти загинув. — Чому? — Ти загинув, бо Агонія відійшла від стереотипів радянського історичного

¹⁴³Хренов Н.А.Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 С. – с. 180.

¹⁴⁴ФОМИН, Валерий. "Как снималась" Агония". Родина 3 (2005): 73-79. С – с. 76.

¹⁴⁵ ФОМИН, Валерий. "Как снималась" Агония". Родина 3 (2005): 73-79 С. – с. 77.

¹⁴⁶НИКОНОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ». К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – 171 с.

фільму. Тобі цього не пробачать...»¹⁴⁷. Фільм зазнав серйозної критики за ідеологічні помилки, головним чином за альянзи на сучасне становище в країні та представлення життя в СРСР у похмурих тонах. Також Елема Клімова звинувачували за спотворене трактування історичних подій того часу, а особливо – за велику увагу, яка приділяється життю царській родині у фільмі та відсутність оцінки ролі партії більшовиків у підготовці революції¹⁴⁸.

Говорити про заборону готової кінострічки можна було у тому випадку, якщо після обговорення у Держкіно фільм не отримував дозвільного посвідчення. Але у другій половині 1970-х – на початку 1980-х рр., використовувався інший механізм заборони, коли фільм приймався керівництвом Держкіно та отримував усі необхідні документи, але потім клався на «полицю». У цьому випадку Держкіно виплачувало творцям картини належний мінімум гонорару за нижчою категорією і друкувало кілька копій, але на екрани фільм не виходив, а осідав у сховищах кінопрокату. Так сталося і з фільмом «Агонія», який з 1975 р. зберігався у спеціальному відділі Держкіно. 1978 фільм повернули режисеру на доопрацювання. Але у прокат фільм випустити так і не дозволили. Цілих п'ять років Елему Клімову не дозволяли знімати фільми. Остаточну редакцію «Агонії» було прийнято у 1981 році. У 1982 р. картину продали до багатьох країн, але не випускали в прокат у СРСР. Лише у 1985 р. – «Агонія» вийшла у прокат в Радянському Союзі. Тоді вже виповнилося 20 років з того моменту, коли режисер вперше приступив до роботи над своєю історичною кінокартиною¹⁴⁹.

Слід підкреслити, що увагу цензорів привернув дуже «розм'якшений» образ Миколи II у фільмі. У цьому звинувачували не тільки Анатолія

¹⁴⁷ФОМИН, Валерий. "Как снималась" Агония". Родина 3 (2005): 73-79 С. – с. 78.

¹⁴⁸НИКОНОВА, Татьяна Николаевна. "НАШ ФИЛЬМ... МОЖЕТ СТАТЬ СЕРЬЕЗНЫМ ОРУЖИЕМ СОВЕТСКОЙ КОНТРПРОПАГАНДЫ». К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМА «АГОНИЯ." Вестник архивиста 1 (2011): 164-177 С. – с. 172.

¹⁴⁹ФОМИН, Валерий. "Как снималась" Агония". Родина 3 (2005): 73-79 С – с. 79.

Ромашина, але і Елема Клімова за те що він так і не показав «Миколу Кровавого»¹⁵⁰. Пізніше сам режисер зізнавався, що дуже співчував останньому царю та його родині, у своєму інтерв'ю він казав, що «цар потрапив у ситуацію, яка виявилася вищою за його сили»¹⁵¹. У 1982 р. в інтерв'ю кореспондентові присвяченого кіномистецтву угорського журналу Ірині Рубанової Елем Клімов пояснював: «Ось цікава річ. Миколу II прозвано «Кривавим». Але він не був лиходієм, як Іван Грозний чи Микола I Палкін. Петро, наприклад, особисто рубав голови стрільцям. Микола II був тихий, дбайливий батько великого сімейства — і раптом кривавий!»¹⁵².

Можна сказати, що імператор Микола II показаний у фільмі дуже вихованою людиною, яка має власні переживання та психологічні комплекси. Фільм вже починається з ідилічної картини: діти Миколи II катаються під музику на ковзанах, а імператор вдумливо малює картину, слухаючи доповідь М.В. Родзянко та говорячи деякі зауваження йому. Він має спокійний голос, добре поставлену мову, гарні манери¹⁵³. В цьому епізоді режисер слідує інформації з доступних джерел. Так, наприклад, деякі сучасники описували останнього імператора. С. Ю. Вітте писав у своїх спогадах зауважував: «Я дуже рідко зустрічав людину, так гарно виховану як Микола II»¹⁵⁴. Генерал А.Ф. Редігер писав: «Не дивлячись тяжкі дні, що випали на його долю, він ніколи не втрачав самоволодіння, завжди залишався рівним та привітним»¹⁵⁵. Історик і публіцист З. З. Ольденбург відмічав: «...Цар мав виняткову особисту чарівність. У тісному колі, у розмові віч-на-

¹⁵⁰ Никонорова, Татьяна Николаевна. "Фильм «Агония»: кинообраз Российской верховной власти кануна революции." Новый исторический вестник 30 (2011): 77-82 С. — с. 77.

¹⁵¹ Клімов. Мне интересно только невозможное // Элем Клімов. Неснятое кино. М., 2008. С.231.

¹⁵² Ирина Рубанова. Элем Клімов: «Исторический фильм — и миф, и свидетельство» // Искусство кино. — 2004. — № 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article17>

¹⁵³ Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=LI1Wdob2P1E>

¹⁵⁴ Избранные воспоминания, 1849-1911 гг. / С. Ю. Витте. - Москва : Мысль, 1991. - 718 С. — с. 299.

¹⁵⁵ Редігер А.Ф. История моей жизни: Воспоминания. Т.1 М., 1999. — С. 549

віч, він умів обворожити своїх співрозмовників, чи то вищі сановники чи робітники майстерні, яку він відвідував»¹⁵⁶.

Цензура та ідеологія не дозволили кінематографісту Елему Клімову у всій повноті показати та відобразити образ Миколи II. Він показаний у фатальному образі. Але, фільм «Агонія» вперше у радянському кінематографі показав останнього імператора досить симпатичною людиною. Ми бачимо ранимого, пасивного, глибокого, повного внутрішніх переживань сім'янина. У фільмі вперше показано особисту катастрофу царя. Він не в змозі протистояти революції і прогнати Распутіна, який єдиний, хто може протистояти недузі його сина. Цар не звертає уваги на свої невдачі у політиці, він повністю занурений у проблеми своєї родини. На початку кінострічки є сцена, де міністр внутрішніх справ О. М. Хвостов повідомляє цареві про критичну ситуацію в країні: «Настав час вирішувати, Ваша Величність». Але імператор не може щось вирішити і йде в іншу кімнату до своєї хворої дитини¹⁵⁷. Там він бачить вивернуте тіло ляльки цей кадр чергується крупним планом з обличчям імператора. Так, Микола II на інтуїтивному рівні вже відчуває смерть своїх близьких. Головний художник кінострічки Шавкат Абдусаламов у своєму інтерв'ю 2013 року описує цю сцену так: «Під картою є потайні двері і він зникає, тому що він же думає про інше, в голові зовсім інше, це страшно бути керівником, нести відповідальність дуже складна річ. І він, йдучи по цим коридорам, раптом виходить у дитячу кімнату, і там начебто лежить дитина, але насправді це лялька. Такі моменти дуже важкозрозумілі словесно, але в образотворчому ряді вони дуже впливають на уявлення глядача»¹⁵⁸.

Кінознавці Валерій Фомін та Лілія Маматова звертали увагу читачів, що «імператор, зіграний Ромашиним, чітко усвідомлює, що його улюблена

¹⁵⁶ С.С. Ольденбург. Царствование императора Николая II: Т.1. В 2-Х ч. – Ч-1.: Самодержавное правление (1894-1904). С. 237.

¹⁵⁷ Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=Ll1Wdob2P1E>

¹⁵⁸ Интервью с главным художником фильма – Агония. 2013 р.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wVoPIOUTzGk>

Росія смертельно хвора. І як якийсь рефрен і разом гірка алегорія: фатальна загроза постійно висить над долею єдиного сина государя. Хвороба спадкоємця невиліковна, будь-яка дріб'язкова подряпина — і кров уже не зупинити. Хто ж вміє вберегти дитину, не дає порватись найтоншої нитки її життя? Распутін. Той самий Распутін, якого вважають винуватцем усіх бід та нещасть Росії, якого треба негайно гнати від себе... Але саме з ним розлучатися не можна. Коло замкнене. Тихий і втомлений государ, якого ми бачимо на екрані, розуміє, що потрапив у фатальну пастку, з якої немає виходу. Актор і режисер роблять образ шляхетного і старіючого імператора настільки переконливим, що навіть глядач якщо і живив існуючи упередження проти реального історичного «самодержця», він зможе подолати безпосередні враження від екранного його втілення і позбутися живого до нього співчуття»¹⁵⁹. Сам Елем Клімов в одному з інтерв'ю зізнався, що образ Миколи II – «це найскладніший момент у концепції фільму»...«Розвиток російської держави досяг у 1916 р. такої ситуації, коли назріла необхідність епохального катаклізму. Безнадійно консервативний урядовий апарат, влада все остаточно виродилося. Виродження мало прямі симптоми: гемофілія спадкоємця престолу. Та й сама особистість царя, безвільного, безхарактерного – це теж виродження». Клімов вважав, що «Микола II – втілення політичної та національної безвідповідальності. На нього з усіх боків тиснуть різні сили, яким він не в змозі чинити опір»¹⁶⁰.

Багато сцен у фільмі показують безсилість царя, його пасивність, розсіяність та безвихідь. Він представлений неприкаяним та безвільним, безхарактерним та тим, який легко піддається чужому впливу. Імператор більше цікавиться написанням картин та проявленням фотографій, ніж тактичними прийомами на фронті та наступаючим крахом імперії. Елем

¹⁵⁹ Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 С. – 12-13 с.

¹⁶⁰ Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – с. 276.

Клімов намагається виразити це тілесно та мімічно. Можна сказати, що в роботах Елема Клімова завжди на першому місці виступає образ людини зі всіма йому властивими якостями і фізичними виразами. Протягом майже всього фільму очі Анатолія Ромашина залишаються холодними, розсіяними, лише тоді коли цар звертається до молодих солдатів, у пошуках само прийняття, очі актора стають більш емоційними¹⁶¹.

Дуже цікавий характер зйомки сцен у Елема Клімова. У кожній сцені присутні інші люди, крім імператора: заходячи у кімнату цар залишається майже непомітним, не впізнаним, і це відбувається протягом майже усієї картини. Микола II залишається лише пасивним спостерігачем, відсторонено спостерігає за подіями немов глядач у театрі. Також Елем Клімов звертає увагу на предмети всередині кадру: під час зборів міністрів руки манекенів у військовій формі приставлені до скроні, немов віддаючи честь імператорові, що проходить повз них. Палац імператора символізує те безладдя яке відбувається в імперії напередодні революції: в ньому панує почуття тривоги, хаосу та свавілля¹⁶².

Т. Ніконорова у своїй статті «Агонія: кінообраз російської верхньої владу напередодні революції» висловила цікаву думку, про те, що фільм «Агонія»: «демонструє своє розходження з вектором офіційної радянської історіографії»¹⁶³, в якій говорилося, що у Миколи II відняли владу яку він відстоював. Пасивність царя у фільмі спростовує це і анулює героїзацію більшовиків у їхній боротьбі з самодержавною владою. Звісно, що цензура змушувала Елема Клімова показати Миколу II як жорстокого політика. Це доводить сцена, де Микола II по телефонній розмові дозволяє застосувати зброю проти людей, які вийшли на мирну демонстрацію 9 січня 1905 року. Цікаво порівняти це із записом зі щоденника Миколи II: «Тяжкий день! В Петербурзі відбулися серйозні безпорядки внаслідок бажання робочих діяти

¹⁶¹ Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=LI1Wdob2P1E>

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Ніконорова, Татьяна Николаевна. "Фильм «Агония»: кинообраз Российской верхней власти кануна революции." Новый исторический вестник 30 (2011): 77-82 С — с. 78-79.

до Зимнього палацу. Війська повинні були стріляти в різних місцях міста, було багато убитих та поранених. Боже, як болісно та тяжко!»¹⁶⁴.

Фільм не позбавлений ідеологічних штампів, наприклад, у ньому є сцена, де Микола II сидить в окремій кімнаті та проявляє фотографії. Водночас нам показують події з Ходинки, російсько-японської війни, Кривавої неділі та революції 1905 року з великою кількістю жертв. Елем Клімов використовує червоне освітлення, для того, щоб обіграти дане прозвище імператору — «Микола Кривавий». Червоний колір у фільмі це символ крові та смерті, він присутній у фільмі декілька раз. Його можна помітити вже на початку титрів кінокартини, де на білому фоні лежать червоні гвоздики, які вже викликають криваві асоціації. Також показана сцена з кривавими воронами: після поганих новин з фронту Микола II швидко бере зброю та мітко стріляє у невинних птахів. Цією метафорою Елем Клімов показує безсилля та муки совісті царя. Сам режисер пізніше зізнавався, що ця сцена не подобалася йому, адже слід було зробити акцент на обличчі царя, на його емоціях¹⁶⁵.

В «Агонії» образ Миколи II дуже схожий на образ імператора у фільмі Франкліна Шеффнера «Микола та Олександра». Останній цар також показаний як люблячий сім'янин і цілком хороша людина у повсякденному житті, але не ідеалізований, оскільки у створеному образі немає державного діяча. Він робить помилку за помилкою¹⁶⁶.

Автори «Агонії» досить упереджено підійшли до образу дружини Миколи II Олександри Федорівни. Вона з'являється лише у трьох сценах. Тут її показано як істеричку, яка впливає на політику чоловіка. У фільмі це доводить сцена сімейного скандалу, коли Микола безуспішно намагається чинити опір дружині. Цар має намір вигнати Распутіна з Петрограда: «Все!... Я вирішив цей чоловік повинен покинути Петроград і ніколи, чуєте, сюди ніколи не повертатися». Цариця проти такого рішення чоловіка. Одного разу

¹⁶⁴ Дневник императора Николая II, 1890-1906 гг. М., 1991. – 272 С. – с. 209.

¹⁶⁵ Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=Ll1Wdob2P1E>

¹⁶⁶ Там же.

в кімнату вривається Распутін, у якого трапляється напад. Він каже цариці, що найближчий наступ військ буде у напрямку на Барановичі. Микола не вірить у його пророцтво, але Олександра впливає на нього: «Ніки, так! Так, Нікі! Так!». І цар погоджується¹⁶⁷.

До цієї епохи можна зарахувати ще один фільм – «Довіра» (1975 р.)¹⁶⁸ Віктора Трегубовича, який стосується визнання більшовиками незалежності Фінляндії. У спільній радянсько-фінській постановці Миколою II став Юрій Демич. Царю відведено мало сцен, але простежити його образ цілком можливо. Він показаний характерно для епохи «застою», таким як його хотіли бачити на той момент радянські ідеологи: недалеким, жорстоким, пихатим. У сцені, де міністр повідомляє йому про прохання фінського народу, він байдуже відповідає: «Я не прийму їх... Залишити без наслідків».

Отже, у роки «застою» дуже багато фільмів створювалися у ситуації опору радянській цензурі та ідеології, багато гідних робіт було покладено на «полку» за «ідеологічні помилки». Історико-революційна тема буда дуже популярною, але роботи на цю тематику піддавалися перевірці вищих ідеологічних інстанцій. Заборони нагадували кінематографістам про існуючі ідеологічні рамки, особливо у творах, присвячених Жовтневій революції та Громадянській війні. Кінематографістам не дозволялось у своїх фільмах показувати революцію та образи Миколи II і його родини не з «ідеологічно вірних позицій». У політиці історичної пам'яті цар згадувався лише як «кровавий та безвільний правитель». Родина імператора також не мала «особистісних» характеристик. Це чітко приводилося не тільки в історичних дослідженнях, а й у публіцистиці. Однак, у 1974 році з'явилася інша версія щодо останньої царської родини. Елем Клімов у своїх «багатостраждальній» «Агонії» 1974 р. вперше показав трагедію царської родини. Режисер, котрий і сам зізнавався у симпатії до Миколи II, представив замість «коронованого злочинця» звичайну людину, трохи безвольну, сором'язливу, яка опустила

¹⁶⁷ Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=Ll1Wdob2P1E>

¹⁶⁸ Фільм «Довіра» (1975г.) <https://www.youtube.com/watch?v=OBsWRz8RCdc&t=1242s>

руки не в змозі змінити «рок долі». Цензура і ідеологія не дозволила у повноті відобразити образ царя у фільмі. Звісно, картина наділена і ідеологічними штампами. Це доводять різні сцени, які насичені яскравими семіотичним прийомми. Інші фільми на дану тематику, наприклад, фільми Тимофія Левчука «Сім'я Коцюбинських» 1970 р. та Володимира Корш-Сабліна «Гибель імперії» того ж року, «Довіра» Віктора Трегубовича 1975 р., мали неприховані ідеологічні штампи. У фільмах акцент ставиться на безхарактерності, жорстокості імператора та на не умінні керувати імперією. Як і у випадку з попередніми періодами, специфіку конструювання образу Миколи II у кінематографі періоду «застою» краще пояснює тоталітарна концепція СРСР. Влада мала серйозний контроль над усіма сферами життя у радянській державі, а особливо у культурній галузі, над засобами масової інформації. Радянські ідеологи нав'язували режисерам своє бачення образу Миколи II та його родини. Деякі режисери, такі як Елем Клімов чинили опір, а інші сприймали це.

I.4. Образи Миколи Другого та його родини в радянському кінематографі в епохи «перебудови» (1985 – 1991 рр.).

1985 рік – саме прийнято вважати початком епохи «перебудови» в Радянській державі. Це час проголошення гласності та демократизації у суспільстві. Все це вплинуло на сферу культури, особливо на кінематограф, котрий був однією із дискусійних проблем того часу. «Вже можна було знімати те, що ти хотів... Це був рай... Перебудова була єдиним ідеальним періодом для нашого брата, кінематографіста»¹⁶⁹ – так сказав одного разу у своєму інтерв'ю МТРК «Світ» 2011 року знаменитий радянський і російський режисер і сценарист Карен Шахназаров. Дійсно, даний період характеризувався пом'якшенням цензури та поверненням до громадських дискурсів раніше заборонених тем. Головним нововведенням була відмова від перенесення політичної ідеології в творчість. З'явилася так звана свобода слова, хоча контроль з боку держави ще був присутнім¹⁷⁰.

Головною подією, яка позначила початок «перебудови» в кінематографі, став знаменитий V з'їзд Союзу кінематографістів ССРСР, який відбувся 13-15 травня 1986 року¹⁷¹. Цю подію було названо «історичною». Учасник з'їзду, кінознавець та кінокритик Андрій Плахов пізніше напише, що головним результатом цієї події було звільнення кінематографа від догм та заборон, зникнення ідеології та цензури і «щонайменше десятиліття практично необмеженої свободи»¹⁷².

На з'їзді були присутні державні службовці та члени партії. Багато кінематографістів виплеснули своє невдоволення системою радянського кінематографа. На апарат Держкіно покладали провину за проблеми

¹⁶⁹ Карен Шахназаров: перестройка была идеальным временем для кино [Интервью МТРК «Мир»]. <http://web.archive.org/web/20160419210157/http://mir24.tv/news/culture/56772>

¹⁷⁰ Ртищева, Виктория Алексеевна. "Особенности развития отечественной телевизионной документалистики в эпоху перестройки (1985–1991 гг.)." Международный научный журнал «Слово в науке» 7 (2022): 18-21. - С. 19.

¹⁷¹ V съезд Союза Кинематографистов. 1986 г. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Ej_0gq7GPil

¹⁷² Плахов А. Оранжевый май // Сеанс (блог). – 2011. URL: <http://seance.ru/blog/orange-may/>

кіномистецтва такі як «полка», «бюрократизація процесу» та інші¹⁷³. Наталія Зорька у своїй роботі присвяченій вітчизняному кінематографу описує цю подію так: «Саме ці дні підписали вирок системі державного радянського кінематографа. Вперше за весь час його існування відкрито, з найвищої трибуни країни вустами найбільших діячів кіномистецтва було вголос висловлене невдоволення, що накопичилося, був опублікований довгий перелік творчих образ»¹⁷⁴. У з'їзд для кінематографістів став радісною подією, святом правди та справедливості. У митців з'явилася надія на зміни на краще. Ця подія мала дуже позитивні підсумки. Був покладений курс на розвиток кіномистецтва, було розглянуто важливі питання, запропоновані кінематографістами, державне керівництво усвідомило невідкладність змін.¹⁷⁵

Новий секретаріат Союзу кінематографістів очолив відомий радянський режисер та автор скандального фільму «Агонія» Елем Клімов. Саме він поклав початок процесам перебудови у кіно. Секретаріат СК очолили так звані режисери «бунтарі». Серед них режисери Г. Панфілов, К. Шахназаров, С. Соловйов та інші. Завдяки їхньому сприянню було реабілітовано 250 кінокартин, які лежали на так званій «полці» за ідеологічні помилки. Серед них такі відомі роботи як: «Агонія» Елема Клімова, «Тема» Гліба Панфілова, «Комісар» О. Аскольдова, «Історія Асі Клячиної» О. Міхалкова - Кончаловського та інші¹⁷⁶.

¹⁷³ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118. - с. 112.

¹⁷⁴ История отечественного кино. XX век : [16+] / Н. М. Зоркая. - Москва : Белый город, 2014. - 511 с.

¹⁷⁵ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118. - с. 112.

¹⁷⁶ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118. - с. 113.

Тоді кінематографісти мріяли про свободу від ідеології. Але в епоху Перебудови розробляється та запускається в життя нова економічна модель радянської кіноіндустрії, яка давала дорогу приватному виробництву фільмів та їхньому прокату. Кінематограф звільняється від партійно-державного диктату, але водночас – від гарантованого фінансово-виробничого забезпечення¹⁷⁷. Кіномистецтво залежало від загального стану економіки в країні. У ході приватизації кіно швидко втратило свій економічний фундамент. Це привело галузь у 1991 році до повномасштабного колапсу. Демократичні реформи спочатку сприяли піднесенню кінематографу та його розвитку, а потім занепаду.

Кіно стало могутнім засобом переосмислення минулого. У багатьох картинах починають підніматися раніше заборонені теми, вони стають навмисне гострими та натуралістичними. Руйнується радянська ідеологічна монополія, також руйнується моноліт – радянська історія та історіографія. Крах цієї системи спричинив переосмислення історії Російської імперії, зокрема життя Миколи II та його родини. Ксенія Анкушева у своїй статті писала, що «сплеск інтересу до особистості Миколи II виник у епоху гласності: спливали страшні подробиці смерті Романових.»¹⁷⁸.

«У культурний обіг стрімко входили документальні матеріали та художні твори, що викривають жорстокість та брехливість соціалістичного режиму, невідомі та широко відомі факти отримували нову інтерпретацію, звільнялися від ідеологічних спотворень» – пише професор В. Н. Дмитрієвський¹⁷⁹. А.Б. Кам'янський відмічає: «Образ минулого, створений у роки перебудови, був переважно трагічним. Причому це стосувалося насамперед недавнього минулого. Водночас, чимало було зроблено для реабілітації минулого віддаленого, а, простіше кажучи, дореволюційного. У

¹⁷⁷ История отечественного кино / Отв. ред. Л. В. Будяк. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. С.

¹⁷⁸ Анкушева, Ксения Александровна. "Формирование образа Николая II в исторической памяти." Вестник Томского государственного университета 462 (2021): 110-115 С.- с. 110.

¹⁷⁹ Дмитриевский, Виталий Николаевич. "Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм." Художественная культура 4 (2019): 564-579 С. – с. 567.

цьому була своя логіка, оскільки очевидно, що без відмови, без перекреслення радянського минулого радикальні реформи взагалі були б неможливими. Водночас створення міфу про «Росію, яку ми втратили», було також необхідною умовою руху вперед, як духовної опори і виправдання. З цієї точки зору, не дивно, що відтворений образ дореволюційного минулого виявився новим – а по суті «старим» – міфом, дуже далеким від картини, відомої професійним історикам»¹⁸⁰.

Але слід підкреслити, що режисери в той час відмовилися від канонного радянського кіно, яке мало специфіку розважального. Почали виходити безкінечні фільми, які висвітлювали злочини більшовиків, радянської влади, боротьбу людей з радянським політичним режимом тощо. Прагнення показати все без цензури перейшло у суцільне висвітлення пороків суспільства та політичного режиму¹⁸¹.

Статистичний аналіз показує, що за доби перебудови було знято 25 фільмів на революційну тематику, з них 2 – присвячених Миколі II (8 % від загальної кількості) (Див. додаток 2, 3).

1991 на екрани виходить кінокартина радянського та російського режисера Карена Шахназарова «Царевбивця». Цей фільм викликав інтерес глядачів і став кінострічкою світового рівня, яка досі привертає до себе увагу¹⁸². Все це – через те, що режисер наважився показати жахливий злочин більшовиків (вбивство останньої царської родини) та розкрити проблему «зсередини».

Думки про створення фільму на дану тематику з'явилися у Карена Шахназарова ще весною 1989 року, коли останній прочитав у журналі

¹⁸⁰ Каменский А.Б. Парадоксы массового исторического сознания и конструирование образа прошлого // Власть факта и власть мифа: как создается образ современной истории России. Некоторые проблемы освещения истории перестройки в учебниках истории. — М., 2005. С. 12—21.

¹⁸¹ Ртищева, Виктория Алексеевна. "Особенности развития отечественной телевизионной документалистики в эпоху перестройки (1985–1991 гг.)." Международный научный журнал «Слово в науке» 7 (2022): 18-21. С. 20.

¹⁸² Евгений Долгих. «Царевбийца»: почему история всегда жива? URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=23993

«Батьківщина» нарис «Вимушені вас розстріляти», який був присвячений розстрілу царської родини 1918 року та пошукам їх захоронення. Автором цієї роботи був Гелій Рябов, який до заняття літературною кар'єрою, був слідчим та одночасно радником міністра внутрішніх справ Миколи Щелокова. У 1970-ті роки він займався особистим розслідуванням обставин гибелі Миколи II та його родини. Саме Гелій Рябов з геологом Олександром Авдоніним знайшов царські останки у 1979 році¹⁸³. «Я прочитав нарис Рябова, – згадує Карен Шахназаров, – і щось мене взагалі «стукнуло». Зрозуміло, що жодного «власного» розслідування Рябов без санкції «згори» не міг проводити. Чи стояло за цим сам Щелоков, як стверджував у розмові зі мною Гелій Трохимович, ручатися не можу. Однак не викликає сумніву той факт, що Рябов тоді знайшов саме те, що шукав. Група орієнтувалася на так звану записку Юровського (безпосередній керівник розстрілу родини Миколи II) – місце, де група виявила останки, було вказано в документі. Звісно, тоді жодної експертизи не проводилося. Але з іншого боку: такий збіг... Спершу сценарій написав сам Гелій, мені не сподобалося: він був «закоханий» у Миколу II, для картини це погано – треба завжди зберігати об'єктивність. Зрештою ми з моїм постійним співавтором та другом Олександром О. Бородянським самі сіли за сценарій»¹⁸⁴.

Слід сказати, що ще до зйомок картини «Царевбивця» Шахназаров писав зі своїм колегою Олександром Бородянським сценарій до фільму «Палата N 6» за повістю Антона Чехова. Проект готувався для італійців, але фільм так і не було тоді випущено. Для цієї роботи К. Шахназаров із Бородянським тривалий час вивчали психіатрію, спілкувалися із пацієнтами психіатричних лікарень. У своєму інтерв'ю режисер зізнавався: «Я відкрив для себе незвичайний світ... Ми отримали дуже багато матеріалу, почали писати сценарій, але в результаті цей проект зірвався... Саме цей досвід, все, що ми зібрали на «Палаті N 6», потім допомогло у фільмі «Царевбийця».

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Там же.

Весь матеріал, який ми зібрали і все, що знали про цей світ, увійшло до нашого нового фільму»¹⁸⁵.

Сам задум фільму показує нам, що Карен Шахназаров не ставив собі за мету показати документально вбивство царської родини, він осмислює це художньо, режисер неначе намагається зрозуміти, як саме ця трагедія могла статися. «Царевбивця» в перше в історії радянського кіно показує розстріл останньої царської родини та дитинство Миколи II, жоден із радянських режисерів, під тиском цензури, не показував цих моментів у своїх роботах. Микола II та його родина є головними персонажами картини (Див. додаток 4).

Карен Шахназаров у своєму інтерв'ю говорив: «Все, що було відомо про цю справу тоді – до деталей, у картині є. Ми уважно ознайомились із книгою Миколи Соколова «Вбивство Царської Сім'ї». 1918-го року він був слідчим у особливо важливих справах Омського окружного суду – Колчак доручив йому розслідування всіх обставин розстрілу. Соколов зібрав безліч речових доказів, опитав свідків, провів десятки експертиз. Разом з Олександром Бородянським ми багато працювали в архівах – я особисто тримав у руках щоденник імператриці. Цитата з Біблії, яка пролунала у фільмі, взята з нього. Останній запис Олександри Федорівни повідомляє, що дочка читала їй Біблію. Газета, яку читає Микола своїм домочадцям, – це реальні заголовки преси у липні 1918 року. Деякі ставлять під сумнів справжність «записки Юровського», текст якої ми також слідували дуже скрупульозно, але жодних інших документів немає. Що мене переконує, що «записка Юровського» була написана його рукою – тіла знайшли саме там, де він вказав!»¹⁸⁶.

При цьому слід зазначити, що всупереч слова Карена Шахназарова, картина має багато історичних неточностей. Наприклад, зустріч Леніна та

¹⁸⁵Інтерв'ю с Кареном Шахназаровым о съемках фильма "Цареубийца". 2018 г.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fm6-7OasW58>

¹⁸⁶Евгений Долгих. «Цареубийца»: почему история всегда жива?
URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=23993

Юровського. Участь першого в організації розстрілу царської родини не доведена. Яків Юровський у фільмі лише допускає думку, що вони це зробили разом¹⁸⁷. Сам режисер у своїх інтерв'ю зізнавався, що не хотів знімати просту історичну картину, просту костюмовану драму, він згадував, що намагався знайти цікавий хід, який глибше покаже трагедію царської родини¹⁸⁸.

Головним героями фільму стали лікар-психіатр Олексій Смирнов (він же потім Микола II) та Тимофіїв пацієнт психіатричної лікарні (він же вбивця Миколи II – чекіст Яків Юровський). Сюжет картини є дуже цікавим та символічним. Із Москви в маленьке місто приїздить лікар-психіатр Смирнов (О. Янковський), щоб замінити свого колегу головного лікаря місцевої психіатричної лікарні. Один із пацієнтів Тимофіїв (Малкольм Макдауелл) впевнений, що він намагався позбавити життя Олександра III та вбив останнього імператора Миколу II. Однак, діалог з пацієнтом та лікарем розгортається в реальну ретроспективу трагедії, яка сталася у 1918 році в Іпатіївському будинку, де кожен з героїв має свого двійника: лікар – Миколу II, пацієнт – Якова Юровського¹⁸⁹.

Фільм «Царевбивця» починається з прологу. Ми бачимо безводну пустелю з потрісканою землею, якою ковзає змія. Ця панорама південного пейзажу з'єднується через монтажний стик із безмежним засніженим російським пейзажем. І ось це поєднання двох просторів і часів, де відбулися ці страшні події, говорить про художні прийоми у фільмі і про підхід режисера до теми. Простежуючи це зіставлення, порівняння та монтажний стик цих кадрів у панорамі можна зрозуміти сутність фільму. Режисер сполучає часи, долі, минуле та сьогодення, священну історію та конкретну

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Інтерв'ю с Кареном Шахназаровым о съемках фильма "Цареубийца". 2018 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fm6-7OasW58>

¹⁸⁹ Фільм «Царевбивця» (1991 р.) https://www.youtube.com/watch?v=_K1SMPqS3O0&t=3338s

Російську історію, історію життя людини, яка опиняється в психіатричній лікарні та історію життя та загибелі імператора¹⁹⁰.

Кожна деталь у фільмі несе символічне значення, тому чекіст вже у сучасному світі для автора – злочинець і психічно хвора людина, яка відчуває вину та покаяння за свій вчинок, а Микола II – інтелігент, який намагаєтьсявилікувати складного пацієнта, змінити ситуацію, але сам як і останній імператор падає у прірву. Автори фільму намагаються побачити трагедію 1918 року з різних сторін, зрозуміти думки та почуття обох – вбивці Якова Юровського та царя Миколи II. Карен Шахназаров в образі пацієнта Тимофіїва несе трагедію та загадку, завдяки саме цьому герою ми маємо можливість проникнути у минуле, побачити останні дні царської родини, задуматися про мотиви, які несла у собі ця людина. У фільмі можна простежити деяке розкаяння Тимофіїва (Якова Юровського), в одній із сцен він говорить імператору: «Вбиваючи Вас я перестаю бути нікчемою, стаю людиною, ім'я якого залишиться в історії. Побачивши Вас я злякався, стало страшно. Ви були зовсім не таким, яким я уявляв, це була не та людина на котрого я хотів злити свою ненависть, злість. Змучений невиліковною хворобою син, дівчиці, схожі на доньок купця другої гільдії, лікар, якісь фрейліни, кухар, які невідомо навіщо потрапили в історичну драму...»¹⁹¹. Можна сказати, що Карен Шахназаров як і Елем Клімов у своїй «Агонії» приділяє багато увагу тілесно-мімічній експресії. На перший план виходить обличчя людини, наприклад, очі пацієнта Тимофіїва, які показують його жахливе божевілля та які немов ховають страшну таємницю.

В образі Миколи II у фільмі читається приречена жертвовність. Карену Шахназарову вдалося досить багатогранно та повно показати образ останнього царя. Він представлений спокійним, вихованим, інтелігентним, люблячим свою родину батьком. У фільмі створений складний психологічний портрет імператора, він представлений людиною, яка відчуває

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Там же.

наближення катастрофи та людиною, яка намагається зрозуміти, за що його вб'ють. Завдяки застосованим художнім прийомам ідеї режисера, ми начебто можемо дізнатися, про що думав цар в останні місяці свого життя. В одній із сцен фільму Тимофіїв питає у лікаря Смирнова, який вже знаходиться в образі імператора Миколи II: «Про що ви думали коли Вас везли до Єкатеринбургу?» Смирнов відповідає: «Ні, до Єкатеринбургу я їхати не хотів, коли нам сказали, що нас везуть до Єкатеринбургу я зрозумів, що це кінець. Я не хотів!». Згідно фільму імператор сприймає своє майбутнє містично: «Коли мені було 11 років, соціалісти вбили мого діда, він ще був живий коли мене підвели до нього. Батько сказав мені: «Іди, попрощайся з дідом. Але я не міг двинутися з місця. У мене не було страху і кров мене не лякала, просто в той момент я відчув, що неминуче, обов'язково буду вбитим, і що смерть буде моя ще жахливішою, а ніж смерть мого діда. У царі відчувається тривога і приреченість самого лікаря, який починає хворіти на шизофренію. І імператором і лікарем керує страх через безнадійність і приреченість, через однакові щоденні рухи, які ведуть до кінця»¹⁹².

Імператриця Олександра Федорівна представлена у фільмі, мабуть, не такою яку хотіли її побачити глядачі. Вона, вже опинившись і Іпатіївському домі, звинувачує свого чоловіка у тому, що вони опинилися у такому скрутному становищі: «Кращі свої роки я віддала тобі і глянь де ми тепер»¹⁹³.

Багато кінокритиків звинувачували режисера за те, що у фільмі не були показані історичні обставини, які визначали вину імператора перед країною¹⁹⁴. Слід сказати, що Карен Шахназаров не ставив собі за мету показати політичну діяльність останнього імператора, він намагався зрозуміти психологічне підґрунтя вбивства Миколи II та його родини.

У період «перебудови» було знято ще один фільм, де є образ Миколи II. Фільм Гліба Панфілова «Мати» 1989 р., який розповідає про революційний рух у маленькій слободі, котрий розгортає Павло Власов разом

¹⁹² Фільм «Царевбивця» (1991 р.) https://www.youtube.com/watch?v=_K1SMPqS3O0&t=3338s

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ «Цареубийца» // Культура. 1991. URL: <https://chapaev.media/articles/7195>

зі своєю матір'ю, яка спочатку його відмовляє від цього, а потім вирішує допомагати та бути поряд з сином. Це був перший фільм режисера, де був представлений образ Микола II, пізніше вже у 2000-му році вийде його знаменита робота під назвою «Романови. Вінченосна сім'я» яка покаже останні місяці життя Миколи II та його родини. У фільмі «Мати» Микола II є епізодичним персонажем, він з'являється у фінальних сценах картини. У фільмі останнього царя показує Андрій Ростоцький, який грав імператора багато разів. Йому відокремлена лише одна сцена у стрічці. Імператор показаний дбайливим сім'янином, батьком, який дуже любить своїх дітей та дружину. Йому доповідають про страйки та демонстрації які відбуваються у його імперії, а особливо про революційний страйк, що організували Павло Власов та його мати. Цар дуже скривджений, він байдуже відповідає: «У цих робітників, мабуть, конфлікт із господарем фабрики. А вони «геть самодержавство». Я то тут до чого?! Яка несправедливість! – каже міністру Микола. Він показаний як дуже розгублена, поникла і ображена на долю людина. Дружина імператора Олександра Федорівна показана тут дуже милою та спокійною жінкою, яка любить і дорожить своїм чоловіком.

Отже, епоха перебудови характеризується пом'якшенням цензури. До громадських дискурсів поверталися раніше заборонені теми. Кіно стає могутим засобом переосмислення минулого. Було переглянуто історію Російської імперії, зокрема життя Миколи II та його родини. Крах цієї системи спричинив переосмислення історії Російської імперії, зокрема життя Миколи II та його родини, і перших років правління радянської влади. Микола II та його родина були показані у двох фільмах цього періоду – це картина Карена Шахназарова «Царевбивця» та фільм Гліба Панфілова «Мати». У фільмі «Царевбивця» К. Шахназарову вдалося з принципово нового ракурсу показати досліджувані образи. Вони показані людьми, які не здатні протистояти тектонічному історичному перелому. Олегу Янковському вдалося передати християнську смиренність і повне непротивлення, з яким імператор прийняв удар історичної стихії. У образі Миколи II відчувається

тривога і приреченість самого лікаря, який починає хворіти на шизофренію. У фільмі «Мати» Гліба Панфілова Микола II представлений гарним сім'янином та розгубленим правителем, який не знає як йому діяти в тих чи інших ситуаціях. Дружина імператора Олександра Федорівна показана у фільмах з різних сторін. У першому фільмі вона показана людиною, схильною до істерик, яка винить у всьому свого чоловіка, а у другому фільмі імператриця представлена турботливою та люблячою дружиною.

Розділ II. Образи Миколи II та його родини у сучасному східноєвропейському художньому кінематографі.

II. 1. Образи Миколи II у східноєвропейському кінематографі 1991– 2000 рр.

В картинах, котрі з'явилися в 1990-х роках, кінематографісти вже зовсім по іншому розставляють акценти у порівнянні з кінематографом радянського часу. Слабшає пресинг цензури, йде переоцінка історії. В пострадянському кінематографі починає домінувати досить негативний образ радянського минулого. Олег Кінський, звертаючись до сфери кіно того часу, в одній своїй роботі писав: «Справа в тому, що зараз наше суспільство дистанціюється від політики і прагне представляти і осмислювати соціальні та політичні процеси з сімейної та родової точки зору»¹⁹⁵.

Після розпаду Радянського Союзу інтерес до царської родини збільшився. Проте він більш визначався не науковими цілями, а політичними. Політика історичної пам'яті змінює своє направлення та розпочинає системну критику Жовтневої революції, періоду правління Леніна та подальшої радянської влади¹⁹⁶. В політиці історичної пам'яті панував такий міф як «Росія, яку ми втратили». У 1990-х роках в радянській, а потім в російській пресі почали друкувати багато публікацій про останніх Романових, масово видавалися мемуари та перекладалася література, науковці починали писати перші наукові роботи, присвячені цій проблемі. Також на телебаченні почали знімати різні документальні фільми і передачі про передреволюційний період. У 1992 році на екрани з'явився документальний фільм «Росія, яку ми втратили» Станаслава Говорухіна, в якому чергуються дві панорами: процвітаюча Російська імперія за часів Миколи II та часи радянської Росії за правління Леніна, який створив

¹⁹⁵ Кинский О., Кинский Олег. Романовы, которых мы потеряли : Монархич. идея на XXII ММКФ: [О фильме Глеба Панфилова "Романовы - венценос. семья"]. - М. // Знамя. - 2001 N 6. - С. 232-235.

¹⁹⁶ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648 С.- с. 503.

репресивний апарат страшніший за царський¹⁹⁷. Також в ті часи було випущено величезну кількість книг, які розповідали про царську родину та політичні аспекти діяльності Миколи II. Образ імператора та його родини втілювали також і в художніх фільмах і в серіалах. В ігровому кіно використовувати образ останнього монарха стало звичайною справою¹⁹⁸.

В 1997-1998 роках у Єкатеринбурзі були знайдені царські останки¹⁹⁹. Історики назвуть цей час «Романовським бумом». Саме після знахідки, суперечки про роль Миколи II в історії Росії, в суспільстві розгорілися з новою силою. Церква так і не погодилась визнати справжність знайдених останків. Потім у 2000-му році Миколу II і членів його родини, убитих в підвалі Іпатіївського будинку, зарахували до лику святих²⁰⁰. Микола II та його родина були визнані церквою страсотерпцями, тобто тими людьми, які померли як «істинні християни» незалежно від їхніх вчинків у минулому. Православна церква акцентувала увагу саме на страшній участі царської родини, а не на політичних діяннях імператора²⁰¹.

Такий образ «царя, мученика, сім'янина» можна простежити і у кінематографі пострадянського періоду. Переглянувши усі фільми пострадянського російського кінематографу, ми можемо з точністю сказати,

¹⁹⁷ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648 С.- с. 503.

¹⁹⁸ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – с. 503 – 504.

¹⁹⁹ Лиманова, С. А. (2016). «Царская кинохроника» и экранный образ Николая II: идеологическая трансформация. Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре, (3), 33-44.

URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/3/czarskaya-kinohronika-i-ekrannyj-obraz-nikolaya-ii-ideologicheskaya-transformacziya.html>

²⁰⁰ Лариса Милюкова. Игра в престолы. Как менялся образ Николая Второго на экране: от первых киносъемок до фильма Алексея Учителя // Новая газета, N 120, 2017.

URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2017/10/10/74144-ot-houm-video-do-vodevilya-kak-m.enyalsya-obraz-imperatora-nikolaya-ii-rossijskom-potom-v-sovetskom-a-zatem-snova-v-rosijskom-kinematografe>

²⁰¹ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648 С. – с. 505.

що образ Миколи II та його родини у фільмах змінюється значно в кращу сторону. Статистичний аналіз показує нам, що у період 1991 – 2000 рр. було знято два фільми, де головним героями були Микола II та його родина. Це фільми Гліба Панфілова «Романови. Вінценосна сім'я» 2000 р. та Анатолія Іванова «Викупна жертва» 1992 р. (Див. додаток 2, 3). Ці картини присвячені подробицям страшної загибелі останньої царської родини. Можна сказати, що пострадянський кінематограф більше відштовхувався від людських якостей монарха – релігійності, вірності своїй родині і відданості обов'язку. Після того як на радянських екранах постійно з'являвся образ «коронованого жорстокого ката», так його називали більшовики, людям хотілося побачити не політичного діяча, а саме звичайну людину. Кожному хотілося розібратися у тому що саме відбулося в Іпатіївському домі та хто саме винен в розстрілі царської родини. Цю необхідність відчули багато режисерів, які почали створювати фільми про події 1918 року²⁰².

Перш за все, потрібно розглянути фільм Гліба Панфілова «Романови. Вінценосна сім'я»²⁰³, який був представлений 2000-го року на XXII Московському міжнародному кінофестивалі. Ідея зробити фільм про трагедію царської родини виникла у режисера ще 1988 року, коли Гліб Панфілов працював над фільмом «Мати». Тоді йому потрапили до ока документи, пов'язані зі справою Романових. З того часу ідея зробити картину про родину, наділеною політичною владою, невпинно розвивалася, підживлюючи відвідинами архівів і вивченням документів. Вже через два роки сценарій був готовий. Разом з Глібом Панфіловим його писали дружина Інна Чурикова та син Іван Панфілов. Пізніше критики будуть писати, що саме написання сценарію сім'єю і посприяло даному образу царської родини у фільмі. Автори підійшли до матеріалу з абсолютною точністю. Навіть

²⁰² Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – с. 277.

²⁰³ Романови. Вінценосна сім'я» (реж. Гліб Панфілов 2000 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=sfNm7sFN-P>

кабінет Миколи II був відновлений по клаптиках спеціально для фільму. Гліб Панфілов прагнув зняти не «історію», а «хроніку», «літопис» останніх місяців імператорської родини²⁰⁴.

Режисер зняв фільм так, що крупного плану в цій картині заслуговують конкретні люди, які з волі випадку і праву успадкування виявилася верховною владою в країні. Але цей крупний план зміщує акценти, переносить увагу з державного політичного контексту історії, що стає у панфіловському задумі фоновим, на приватний, сімейний простір життя. Структура фільму є прямою послідовністю подій. Представлена реальність фронтальна і статична: кінокамера представляє матеріал з позиції зовнішнього спостерігача, у поодиноких випадках, зображення збільшується.

Вже на початку фільму режисер розкриває головну тему фільму – внутрішньо сімейні відносини царської родини. Гліб Панфілов знаходить характеристику завдяки якій саме ці відносини – не стільки через поведінку та слово, інтонацію та жест, але через втілену тілесність, чуттєвість – виявляються найважливішим компонентом виразності кінокартини. Режисер доповнює фільм дотиками, поглядами героїв, які стають носіями головних смислів. Вже у першій сцені імператриця Олександра Федорівна безшумно зза спини підходить до свого чоловіка, що сидить за столом. Вона руками закриває йому очі. Тут режисер використовує семіотичний прийом – крупний план. Цим жестом режисер показує нам початок головного сюжету. Жест промовистий: у ньому і ніжність, і жіноче кокетство, і любовна теплота дотику. Протягом всього фільму крупним планом показано погляди головних героїв.

Щодо образів Миколи II та його родини у фільмі, то останнього імператора створив Олександр Галібін, а образ імператриці Олександри Федорівни показала Лінда Беллінгем. Вже на початку фільму цар показаний як ідеальний сім'янин, вихована людина, прекрасний чоловік та батько. В

²⁰⁴ Кинский О., Кинский Олег. Романовы, которых мы потеряли : Монархич. идея на XXII МКФ: [О фильме Глеба Панфилова "Романовы - венценос. семья"]. - М. // Знамя. - 2001 N 6. - С. 232-235.

царському домі царює атмосфера любові та турботи. На початку картини Микола II, від'їжджаючи у Ставку, відвідує своїх двох хворих дітей, він як турботливий батько цікавиться їхнім самопочуттям та обіцяє повернутися. «Повертайся скоріше, без тебе дуже погано» говорить його донька, «нехай береже вас Господь» - відповідає Микола. Все це розвертається на фоні наступаючих переломних історичних подій²⁰⁵.

Далі, їдучи у поїзді, цар начебто весь час намагається відсторонитися, сховатися в свій маленький світ і нікого не бачити.. Навіть бере з собою перекладинку для підтягування, щоб справитися з наступаючим жахом. Олександр Галібін показує його як інфантильного, не дуже мужнього, розгубленого чоловіка. Миколі говорять: «Всі командуючи фронтами за Ваше відсторонення від влади». «Чи справді вся Росія хоче мого зречення?» - питає Микола. У фільмі точно показана та подія, після якої імператор зрікається престолу. Це розмова с лікарем про долю свого сина. Батька турбує чи буде Олексій жити та правити. І тільки отримавши правдиву відповідь, Микола покидає місце імператора²⁰⁶.

Гліб Панфілов начебто постійно держить глядача у напрузі. Дуже трагічна сцена, коли Романови покидають свій палац. Сцена наділена темним світлом, мовчанням. Камера проводить вигнанців з дому та віддаляється від почергово зачинених дверей палацу, щоб оглянути порожню залу. Режисер приковує увагу глядачів до пустого незачиненого роялю. Цей символічний момент нагадує нам трагічний кінець царської родини.

Також імператор показаний як добра, м'яка, тепла людина, яка хотіла миру та спокою та намагалася керувати державою, але не змогла протистояти історичному потоку. Дуже символічний момент у фільмі, коли підтягнувшись у вагоні на перекладинці багато раз, останній він не може, це неможливо, це вище його духовних та фізичних сил. Майже як взяти и понаводити порядки в країні. В одній із сцен Микола говорить своїй дружині:

²⁰⁵ Романови. Вінценосна сім'я» (реж. Гліб Панфілов 2000 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=sfNm7sFN-P>

²⁰⁶ Там же.

«любити тебе, ростити дітей – моє головне призначення» - це те, чого він хоче насправді.

Гліб Панфілов звертає особливу увагу глядачів на дітей, на дружині Миколи II. Головними персонажами у фільмі виступає навіть не сам цар, а його родина. Якщо образ імператора у фільмі Панфілова має схожість з образом царя у фільмі Елема Клімова, то образ цариці Олександри Федорівни тут зовсім інший. Вона представлена як мудра жінка. За нею приємно спостерігати. Цариця має образ власно-турботливої матері, вона вірна дружина та «глава родини».

Найбільше уваги у картині приділено дітям. Чотири цариці, яких бриють наголо, і які вимушені тепер попрощатися зі старим та вимушено йти на зустріч новому. Те що вони мають однакову зачіску та одяг зовсім не псує картину, а навпаки в такому антуражі цікаво спостерігати за кожною із дівчат. Кожна із них надзвичайно красива та має свою індивідуальність. Вражає кожен натяк на це, навіть у водевільному повороті (Вона стягла у мене томик Мопассана!) - «На тобі твого Мопассана, жадіно!» - «Я ще й жадіно!»). Таке спостереження кидає глядача в жах, тому що ми знаємо, що вони засуджені, а вони не знають, а вірніше вони думають, що не знають. Єдиний хто про це знає точно це Олексій, котрий говорить: «Навіщо я буду вчитися, якщо нас усіх розстріляють?». В його характері відчувається жорстокість, він має твердий голос. Мені здається, що тут Гліб Панфілов показує схожість царевича зі своїм дідом Олександром III, котрий, як ми знаємо, правив залізною рукою. Недарма від Миколи у фільмі лунає питання сину «Чи був я гарний цар?»²⁰⁷.

Отже, вінценосність імператора для режисера очевидна. Він Богом обраний. Але заради родини готовий пожертвувати усім, навіть владою. Оглядач «Комерсанта» Лідія Маслова відзначала: «Члени родини Романових живуть душа в душу, і навіть тінь загибелі, що насувається, не може затьмарити безхмарного щастя цієї цілком пересічної міщанської родини, яка

²⁰⁷ Там же.

нізащо ні про що потрапила в революційну м'ясорубку. Вони, здається, навіть не встигли усвідомити, що потрапили до неї: їх перевозять з місця на місце, все більш жорсткий режим, а вони, як ні в чому не бувало, музикують, читають, вишивають хрестиком, катаються з гірок, пилять дрова у дворі.»²⁰⁸. Ніна Димшиць у своїй роботі писала: «Романови. Вінценосна сім'я». – це про те як важко бути царем. А не про те, як цареві важко бути сім'янином». У інтерпретації Гліба Панфілова цар – тонкий, ранимий інтелігент, котрий попав в бурю і не зміг її приборкати. Проблема несумісності інтелігентності і влади – одна із головних в цьому фільмі. Його сім'я це прекрасні люди з чудовими манерами, а в якості антигероїв тут виступають більшовики – грубі та жорстокі вбивці. Режисер зняв картину так, щоб кожен спіймав себе на думці: і як цього чоловіка змогли прозвати «Кровавим?»²⁰⁹. Фільм закінчується реконструйованою сценою вбивства родини Романових, а у фіналі звучить молебень на здоров'я новоприставлених мучеників.

Але водночас фільм наповнений і іншим смыслом. Його підтвердив сам Гліб Панфілов у своєму інтерв'ю: «Ми владні над любов'ю, але не над пристрасстю». Він пояснював: «Росія - це великий народ, який живе на дуже великому просторі. Великий народ потребує сильної влади. Як і великі простори. Інакше просто розпадаються зв'язки»²¹⁰. Слова режисера відображають інший образ царя у фільмі – «гарний сім'янин, але поганий правитель». Саме цей образ поєднується з образом «слабкого правителя», котрий панував у державній історичній політиці пам'яті у 2000-их роках. В. Г. Кокоулін у своїй статті, присвяченій ролі Миколі II у політиці пам'яті відмічає: «...Енергійний правитель зможе навести лад у країні та привести її до розвитку, процвітання та стабільності»²¹¹. Звідси випливала необхідність

²⁰⁸ Маслова Л. Терновый венец Романовых // Коммерсант. 2001. 12 марта. № 42.

²⁰⁹ Ніна ДЫМШИЦ. Дом Панфилова. 2000 г. «Киноведческие записки» . N 48.

²¹⁰ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648 С. – с. 505 – 506.

²¹¹ Там же.

керувати Росією не просто «сильної руки», а ще й «мудрої», і «далекоглядної». Останній російський імператор під цей образ не підходив саме тому, що його правління закінчилося таким сумним чином. Відповідно, він стає своєрідним «антигероєм» державного міфу про «енергійного правителя»».

Однак, не всі прийняли саме такий підхід режисера до образу Миколи II у фільмі.. Картину порівнювали з фільмом Елема Клімова. Гліба Панфілова звинувачували за те, що він залишив місце лише сім'ї та найближчому оточенню у фільмі, коли в «Агонії» цар показаний як у широкому історико-політичному контексті, так і в побутовому. Багато кінокритиків вважали образ царя у фільмі аж надто ідеалізованим, без натяку на ті недоліки котрі мав цар. Наприклад, критик та публіцист М. Капелевич на одному із сайтів пише в рецензії до фільму «Романови. Вінценосна сім'я»: «Галибінський Микола вже такий душка! Він і співає, і плаче, і робить гімнастичні вправи. Він прекрасний батько та чоловік. Але все це не має відношення до результатів його, так би мовити, основної діяльності. А в ній Микола був двієчником»²¹². Денис Горелов у своїй статті «Цар приємний у всіх відносинах» також пише: «Романов Н. А. був наймилішим татком і архіскверним правителем. Остання обставина сховалася від режисера Панфілова, але саме вона призвела до найбільшої внутрішньодержавної суперечки ХХ століття і багатомільйонних жертв серед росіян»²¹³. Лев Аннінський також не погоджується з режисером у своїй рецензії «Що таке добрий цар» з тим, що «у Панфілова він внутрішньо твердий і вірний, хоча зовні лагідний». Далі критик пише, що образ царя режисер створив «ігноруючи масу державних і життєвих обставин, котрі завадили бути виключно і лише страждальцем». Пізніше Олег Кінський писав: «фільм цей

²¹² Фатеев, И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // СЛЮ-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С. – с. 277.

²¹³ Горелов Д. Царь, приятный во всех отношениях : [О рос. художеств. фильме "Романовы. Венценосная семья". Режиссер Г. Панфилов]. - М. // Искусство кино. - 2001 N 8. - С. 167-169.

слідуює духу часу, тенденціям, що панують в масовій свідомості тенденціям. Тому держава та політика виявляються, по суті, за її рамками. Більше того сфера приватного життя дана тут зі знаком плюс, а політична зі знаком мінус. І я не виключаю, що англієць чи швед побачить у фільмі лише мелодраму, позбавлену будь-яких політико-ідеологічних обертонів»²¹⁴.

Сам режисер ніколи не приховував симпатію до Миколи II та його родини. В одному з інтерв'ю він казав: «Я хотів показати родину. Відтворити характери та відносини між ними. Я хотів розповісти історію інтелігента у ролі імператора всієї Русі. Читаючи листи та щоденники, зрозумів, що цар абсолютно чеховський персонаж. Це стало для мене принциповим відкриттям і багато чого пояснило. Там, де треба рубати голови він зрікся від престолу»²¹⁵. Гліб Панфілов завжди у своїх інтерв'ю зізнавався, що ця тема мучила і хвилювала його завжди. Як ми знаємо, у його першому фільмі «У вогні броду немає» в одному з епізодів Таня Теткіна дізнається про розстріл царської сім'ї. Гліб Панфілов, котрий виріс у Свердловську знав про останніх мешканців Іпатьєва з дитинства. Але лише 1987 року на зйомках у Нижньому Новгороді йому на руки потрапила книга спогадів Миколи Соколова «Вбивство царської сім'ї»²¹⁶ (Берлін, 1925 р.) слідчого, який за розпорядженням Олександра Колчака провів фактично перше розслідування з цієї теми. І саме тоді він загорівся ідеєю зняти фільм «Романови. Вінценосна сім'я».

На противагу коментарів критиків, у інтерв'ю 2001-го року він наводив аргументи, наприклад, казав Віктору Матизену: «Помилка в тому, що цар вирішив повернутися до Царського Села – вирішив не як правитель, а як людина яка скутила за сім'єю. Государю слід було залишатися при армії, яка була за нього, поки він був з нею. І зречення було інтелігентським, але не

²¹⁴ Аннинский Л. Что такое хороший царь? : [О рос. художеств. фильме "Романовы. Венценосная семья". Режиссер Г. Панфилов]. - М. // Искусство кино. - 2001 N 5. - С. 25-29.

²¹⁵ Валерий Кичин. Глеб Панфилов: Человеческая трагикомедия/ Культура. 2014. URL: <https://rg.ru/2014/05/21/panfilov-site.html>

²¹⁶ Н.А. Соколов. Убийство царской семьи. 1990.. – Санкт-Петербург. – 436 С.

державним кроком. Це був крок людини, яка не мала сил розрубати вузол під назвою «Лютнева революція». Потрібна була кров, а піти не це він не міг. 9-го січня його слабкість призвела до кровопролиття, а тут бажання не проливати кров спричинило величезні жертви потім. Коли цей джін вирвався з пляшки, загнати його безкровним способом назад вже не можна було. У цей момент потрібні були рішучі та жорсткі заходи, до яких він був не здатний. Тому Петро I, який сам у пориві праведного гніву сам рубав голови стрільцям, названий Великим, а лагідний Миколай – Кривавим. А Визволитель Олександр Другий, який дав свободу селянам, доклавши до цього величезні особисті зусилля, який був готовий дати країні конституцію і готував указ про залучення земства до вироблення законів, тобто фактично створював Думу, був убитий»²¹⁷.

Олександр Галібін, котрий зіграв Миколу II у фільмі підтримував режисера, він казав у своєму інтерв'ю газеті «Культура» 2012 року: «Те, що трапилося з царською сім'єю – одна з найвеличніших трагедій ХХ століття. В роботі с Глібом Панфіловим ми не розглядали Миколу II, як політичну фігуру. «Романови» - гімн сім'ї, історія кохання, дивовижної відданості одне одному. У мого героя був вибір, в залежності від якого і ситуація в країні могла скластися так чи по-іншому. Думаю, що Микола знав це, але обрав сім'ю, будучи людиною віруючою і глибоко духовною»²¹⁸.

Нам здається, що Гліб Панфілов не ставив собі за мету показати правління Миколи II. Показати всю історію правління у художньому фільмі просто неможливо. Але у фільмі режисер, наприклад, торкається 9 січня 1905-го року. У картині імператор говорить, що він несе повну відповідальність за те, що там сталося, хоча наказу відкривати вогонь по народу він не віддавав. Головна ціль Гліба Панфілова було не у тому, щоб винести оцінку останньому царю, а у тому, щоб поставити людину на очну

²¹⁷ Інтерв'ю Глеба Панфілова Віктору Матизену о фільме "Романовы, венценосная семья". 2001 р. URL: <https://www.film.ru/articles/esli-nikolay-ii-menshe-lyubil-semyu>

²¹⁸ Светлана ХОХРЯКОВА. Александр Галибин: «У Николая II был выбор» Газета «Культура» Кино» URL: <https://portal-kultura.ru/articles/cinema/aleksandr-galibin-u-nikolaya-ii-byl-vybor/>

ставку з цією жахливою подією, яка в той час сталася не тільки с Миколою II, але і з багатьма російськими людьми того часу, заручників, розстріляними більшовиками. В представлених образах царя та його родини була основа цієї трагедії.

Дуже цікава думка Ігоря Манцова, котрий писав: «...до 17-го року російське суспільство закосніло, застигло і померло. Ось про що по суті оповідає панфіловська картина: єдино реальними, ефективними відносинами у суспільстві стали відносини крові, кровної спорідненості! Саме в цьому страшна, непосильна для російського розуму правда революції»²¹⁹.

Так само показано образ Миколи II та його сім'ї у фільмі О. Іванова «Викупна жертва» 1993 року²²⁰. На сьогодні не залишилося ніяких відомостей про фільм. Картина також розповідає про трагічні подробиці загибелі царської сім'ї. Ця робота дуже схожа на документальний фільм. У ній немає сцен та реплік. Фільм складається з двох частин: «Сім'я» та «Викупна жертва». «Я беріг не самодержавну владу, а Росію. Якщо Росії потрібна спокутна жертва, я буду цією жертвою. Хай відбудеться воля Божа» - як відправна точка звучать у фільмі слова імператора Миколи II про своє призначення.

Отже, у пострадянському кінематографі вже зникає цензура, йде переоцінка історії, починається відродження уваги до останнього імператора та його родини. Політика історичної пам'яті змінює своє направлення та розпочинає системну критику Жовтневої революції, періоду правління Леніна та радянської влади. У кінематографі пострадянського періоду образи Миколи II та його родини, його політична діяльність та особисті якості були переоцінені. Політика історичної пам'яті про останнього російського імператора та Російську імперію в роки його правління в пострадянській Росії не має чіткої характеристики. В політиці історичної пам'яті панували два міфи характерні до образу Миколи II: «Росія, яку ми втратили» та образ

²¹⁹ Манцов И. Свидетель : [Тема семьи в сов. и рос. кинематографе на примере фильмов Г. Панфилова и С. Соловьева]. - М. // Искусство кино. - 2002 N 5. - С. 65-73.

²²⁰ «Викупна жертва» (реж. Олександр Іванов 1992 р.) <https://www.kinopoisk.ru/film/44189/>

«царя мученика, гарного сім'янина, але не дуже гарного правителя». У кінематографі також відбувається підміна «карикатурного образу» на «іконографічне зображення святого». Саме такий образ останнього царя можна простежити у фільмах Гліба Панфілова «Романови. Вінченосна сім'я» 2000 р. та Олександра Іванова «Викупна жертва» 1993 р. Пострадянський кінематограф почав відштовхуватися від людських якостей монарха – релігійності, вірності та відданості обов'язку. У фільмах Гліба Панфілова та Олександра Іванова імператор показаний як добра, м'яка, сімейна, тепла людина, яка хотіла миру та спокою та намагалася керувати державою, але не змогла протистояти історичному потоку. Заради родини цар готовий пожертвувати навіть владою. У Гліба Панфілова головною темою у фільмі виступають внутрішньо сімейні відносини. Режисер знаходить характеристику завдяки якій саме ці відносини – не стільки через поведінку та слово, інтонацію та жест, але через втілену тілесність, чуттєвість – виявляються найважливішим компонентом виразності кінокартини. Політична діяльність залишається більш в тіні, на екрані Микола II – зразок батька та чоловіка. Також показана і дружина царя Олександра Федорівна. Вона представлена як мудра, турботлива жінка.

II. 2. Образи Миколи II у східноєвропейському кінематографі 2000 – 2020 рр.

Найскладніша історична епоха початку XX століття приковує увагу кінематографістів і у XXI столітті. На початку нового століття родина «кривавого Миколая» повернулася на історичну сцену в образі святої родини та морального ідеалу для пострадянського суспільства. С 2000 по 2023-й рр. образи Миколи II та його родини почали втілюватися в різних художніх кінофільмах, а особливо в серіалах. Репрезентація образів постає як суміш уже випробуваних підходів та деяких нових. У роботах автори намагаються показати не лише хід подій, які вплинули на загибель царської родини, а також тієї держави на чолі якої був Микола II²²¹. Статистичний аналіз показує, що в цей період було знято найбільше фільмів присвячених Миколі II та його родині – два серіали та три фільми (Див. додаток 2, 3). У серіалах Юрія Кузіна «Століпін. Невивчені уроки» та «Григорій Р.» Андрія Малюкова митців більш цікавить політична діяльність останнього імператора, цар не є головним героєм серіалів, але також займає значне місце у них. Також у серіалах, у якості епізодичного персонажа, з'являється дружина царя Олександра Федорівна. У фільмах Олександра Сокурова «Російський ковчег» та Станіслава Лібіна «Змова» Микола II є епізодичним персонажем. У першому фільмі він з'являється у колі своєї родини, а у другому веде у шпиталі діалог зі своєю дружиною Олександрою щодо політичних справ. В останньому фільмі під назвою «Матильда» Олексія Учителя вперше представлено глядачу захоплення цесаревича Матильдою Ксешинською. Політична діяльність Миколи II залишається в тіні. Також у фільмі з'являється імператриця Олександра Федорівна. Слід зауважити, що

²²¹Лиманова, С. А. (2016). «Царская кинохроника» и экранный образ Николая II: идеологическая трансформация. Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре, (3), 33-44.
URL:<https://magazines.gorky.media/nz/2016/3/czarskaya-kinohronika-i-ekrannyj-obraz-nikolaya-ii-ideologicheskaya-transformacziya.html>

сучасному кінематографі розстріл царської родини не показувався (Див. додаток 4).

Слід почати з неординарного художнього фільму Олександра Сокурова під назвою «Російський ковчег»²²² 2002 р., який проносить нас через триста років Російської імперії. Це абсолютно авторський кінофільм. Олександр Сокуров використовує тут дуже цікавий семіотичний прийом. Фільм був знятий лише «одним кадром» за один дубль, тобто без зупинки камери, без єдиної монтажної склейки. Він відображає за допомогою новаторської кіномови історію Зимового палацу (Ермітажу). Музей переосмислений як ковчег – осередок усієї культурної спадщини Росії.

Камера слідкує за автором знаменитих дорожніх нотаток «Росія у 1839 році» маркізом де Кюстіном через безліч подій російської історії, від часу правління імператора Петра I до останнього балу даного царем Миколою II у 1913 році, перед Першою світовою війною. У фільмі два головних персонажі: європеець-дипломат та сам автор, голос якого ми чуємо за кадром. Ці дві людини, ведучи між собою діалог, подорожують із зали до зали.

З першої хвилини перед глядачами відкриваються зали Ермітажу і ми стаємо учасниками дії, йдучи по музею. Ковзна камера створює ефект нашої присутності на місці дії. Таким чином ми краще проникаємо саме в ту атмосферу. Напевно, режисер не випадково обрав супутника, який у всьому бере участь, а камера наче провідник, через якого глядач бере участь у подіях. Супутник відрізняється від усіх інших одягом та зовнішністю, він то зникає, то з'являється, а ми так і залишаємося спостерігачами.

Сцени, як вже зазначалося, не мають монтажних склейок. Деталі дій персонажів показані у всіх подробицях, що уповільнює час розповіді, ритм дії та імітує ритм реального життя. Час будь-якої дії, яку робить герой, практично дорівнює часу скоєння її в реальному житті. Такі сцени показують

²²² «Російський ковчег» (реж. Олександр Сокуров 2002 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=Lq7vNVX5KD8>

нам поступове входження героїв в історію. Це створює реальне відчуття потоку часу.

Також фільм має багато символів, які легко побачити при перегляді картини. Те, що ми помічаємо першим у кадрі, то і є головна деталь. Можна сказати, що головний символ – це простір, охоплений різними ракурсами.

Кожен кадр захоплює своєю реалістичністю. Цікавим є кадр з Олександрою Федорівною, дружиною Миколи II, в якому вона іде по темному коридору з монахиною, а ми бачимо її зі спini. Вона тривожна, дуже хвилюється, їй здається, що вона чує постріли. Цариця каже монахині: «Мені здається, що за нами хтось іде». Складається враження цієї тривоги, ніби хтось іде за ними. А через декілька секунд ми заходимо в світлу кімнату, де за обіднім столом сидять усі члени царської родини. Тривожна атмосфера різко змінюється на теплу, спокійну. У кімнаті царює атмосфера любові та турботи. Цар Микола II показаний як турботливий сім'янин, він цілує своїх дітей та грається з ними. Вся родина одягнена в білий одяг. Напевно цим Олександр Сокуров підкреслює їх спокійне ще перебування, невинність, майбутню «святість».

Чому саме Олександр Сокуров так показав образ царської родини? Після виходу, фільм режисера зазнав осуду збоку кінокритиків. Сокурова звинувачували у націоналізмі. Також його звинувачували в тому, що фільм представлений як ностальгія по імперії Романових, в тому, що у роботі не приділено уваги радянському періоду. Наприклад, Михайло Брашинський у своїй рецензії критикує режисера за те, що той знявши фільм у Зимовому палаці та про Зимовий палац, не вшанував найвідомішого пов'язаного з ним кінематографічного образу – штурму палацу в «Жовтні» Ейзенштейна²²³. Олег Ковальов для журналу «Мистецтво кіно» стверджував, що Сокуров зробив посилання на Ейзенштейна, але критик характеризує їх як «не явні», і

²²³«Ирония отсутствия в фильме Александра Сокурова «Русский ковчег»,» in «Труды международной научной конференции "Культура русского зарубежья 1990 – 2010"», ed. Andrei Khlobystin, et al (2013), 226 – 35. С. 15.

швидше за все підсвідомі²²⁴. Варто звернути увагу, які аргументи наводив сам режисер на такі коментарі: «Це моє суб'єктивне рішення — не торкатися даної теми. Єдине згадування про революцію — в діалозі Мандрівника і Автора на сходах, коли чується фраза про те, що у нас була ваша епоха революційного Конвенту, яка пройшла вісімдесят років, і це було дуже печально. Мені дуже гірко і соромно за частину історії моєї Батьківщини. Гірких сторінок так багато, що я часом не знаю, що говорити і що робити. Мені соромно за жовтневий переворот. Соромно за участь народу у підтримці сталінського режиму. Мені дуже соромно за багато речей, які відбуваються сьогодні. Чим більше я про це думаю, тим більше бачу тих родимих плям минулого, які не зживаються. Я боявся торкатися теми жовтневого перевороту. Довелося б розповідати про дуже страшні речі» - говорив він ще 2003 році²²⁵.

Олександр Сокуров завжди відрізнявся своїми суспільно-політичними поглядами. Як відомо, фільм «Російський ковчег» в Росії є забороненим до показу на телебаченні. Режисер у своєму інтерв'ю зауважував: «Просто не показують, тому що там є моє прізвище. І також багато моїх фільмів заборонені для показу в Росії»²²⁶. Сокуров завжди відкрито говорив про цензуру в кінематографі в сучасній Росії та вступав в полеміку з владою в країні на різні теми. Наприклад, про цензуру він відкрито зазначав: «Якщо ви і зробите серйозний фільм, — фільм-розслідування, фільм, який розповідає про людську драматичну історію або про якусь політичну ситуацію в Росії, —

²²⁴«Ирония отсутствия в фильме Александра Сокурова «Русский ковчег»,» in «Труды международной научной конференции "Культура русского зарубежья 1990 – 2010"», ed. Andrei Khlobystin, et al (2013), 226 – 35. С. 15.

²²⁵ Александр Сокуров: «Русский ковчег» — это замкнутый мир», Газета «Газета», 14 апреля 2003 года. URL: https://ua.igotoworld.com/projects/weekend/?utm_source=igo_top&utm_medium=top_weekendUA&utm_campaign=special_weekend

²²⁶ Наталля Барінова Інтерв'ю з Олександром Сокуровим. 11 червня 2021 рік. URL: https://tass.ru/interviews/11624857?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com

звичайно, ви будете піддані остракізму відразу, і цей фільм не отримає дозвільного прокатного посвідчення»²²⁷.

У вище проаналізованих фільмах політична діяльність останнього царя залишається у тіні, на екрані він зразок батька та чоловіка. Мабуть, єдиною кінокартиною, де якимось позначилася політична діяльність Миколи II став міні-серіал «Столипін. Невивчені уроки»²²⁸ Юрія Кузіна 2006 року. Серіал був знятий за мотивами повісті «Невивчені уроки» Едуарда Володарського. Він розповідає про діяльність Петра Столипіна в Російській імперії на посаді міністра внутрішніх справ.

Едуард Володарський у інтерв'ю, опублікованому в журналі «Мистецтво кіно» 2007 року, звинувачував режисера у вільному трактуванні матеріалу та небажанні співпрацювати з ним²²⁹. Але Юрій Кузін на противагу йому писав, що його повість перекладалася у відеоряд, будувалася на цитатах і персонажі її виглядали ходульно. Він дуже скоротив її, «зробивши драматургію більш опуклою». «Принагідно я складав монологи терористам, промови – Столипіну, щоб урятувати майбутній фільм від політичної тріскотні, якою так щедро забезпечив свою повість автор. Цей сценарій, який має мало спільного з «Невивченими уроками» Е.Я. Володарського, я назвав «Столипін» – писав режисер²³⁰.

Юрій Кузін підібрав зовсім нових акторів, яких глядач ще не бачив на екранах та які не мають асоціацій з іншими персонажами кінофільмів. Це був дуже вдалий хід, адже завдяки їхньому новому виконанню, глядачі хто вперше, хто наново знайомиться з історичними персонажами²³¹. Щодо

²²⁷ Наталля Барінова. Інтерв'ю з Олександром Сокуровим. 11 червня 2021 рік. URL: https://tass.ru/interviews/11624857?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com

²²⁸ Юрій Кузін «Столипін. Невивчені уроки» 2006 р. http://seasonvar.ru/serial-6443-Stolypin_Nevyuchennye_uroki.html

²²⁹ Едуард Володарський. Нелюбовный треугольник. Беседу ведет Наталья Баландина. М // Искусство кино. – 2007. N 2.

²³⁰ Інтерв'ю Юрія Кузіна Ользі Єпанчиній, Петербург, 3 квітня 2006 рік. URL: <http://isjuminka.narod.ru/fan2.html>

²³¹ Сергій Циркун. Столипін без «краватки» Столипін... Невивчені уроки» режисер Юрій Кузін. М // Мистецтво кіно – 2006. N 8.

образу Миколи II у серіалі, то його зіграв Михайло Єлесєєв. Нам здається, що завдяки йому образ останнього царя вийшов найбільш реалістичним. Він найбільше схожий на останнього імператора.

В картині велику увагу приділено взаєминам Петра Столипіна та царя. Микола II хоч і неохоче, але підтримує свого прем'єр міністра. Він розгублений, йому важко розібратися хто правий, а хто ні. Імператор показаний дуже нерішучим. Наприклад, в одній із сцен міністри говорять йому «Зупиніть Столипіна! Росія не готова до подібних радикальних реформ. Відставка Столипіна була би порятунком Російської імперії». Імператор нерішуче відповідає: «Добре, я подумаю над пропозицією державної ради». Режисер за допомогою крупного плану звертає увагу на тремтячу руку імператора. За допомогою цього знаку нам показана нерішучість та вагання царя. Його страшать зміни та їх наслідки. Також у сьомій серії показано аудієнцію останнього царя зі звичайними селянами. Вони благають імператора не проводити земельної реформи: «Ми проти, государю! Все життя ми жили в общинах, не потрібно нам реформ!». Імператор знову нерішуче відповідає «Добре, я подумаю і прийму рішення». Юрій Кузін також наведенням камери звертає увагу на розгублений погляд Миколи II.

У серіалі видно, що цар втомився від спілкування з Петром Столипіним. В кінці розмови про розпуск думи та проведення реформи він каже міністру: «Я сподіваюся це все?». Марія Федорівна вважає Столипіна наймудрішою і найвідданішою государю людиною, дорікаючи сина у тому, що він слухає «свою дружину і те, що говорить їй Распутін» і наривається на відповідь сина, яку важко уявити у реальності: «Ваша Величність, Ви переходите всякі межі!». Царя надто діяльна активність Столипіна на ниві реформ лякає. У постаті Миколи II читається приречена жертвність. Режисер в кінці серіалу використовує унікальний семіотичний прийом. Цар дивиться кадри кінохроніки війни, які поступово змінюються хронікою вже радянський часів – зі зруйнованими церквами та іншими жахливими картинками. Це дуже сильний режисерський хід. Останній імператор

безвільно дивиться в очі своїй долі, не в змозі їй протистояти. Режисер Юрій Кузін в інтерв'ю Ользі Єпанчиній говорив: «Михайло Єлісеєв у ролі Миколи II геніальний. Його Микола розумний, хитрий, честолюбний. Він знає, що на нього чекає, він не трусить як, Ромашин в «Агонії»»²³².

Образ дружини імператора Олександри Федорівни схожий на образ її у фільмі Елема Клімова «Агонія» Вона показана як істеричка, яка впливає на політику чоловіка. В одній зі сцен Микола II говорить: «Нехай краще буде десять Распутіних, ніж одна істерика імператриці!».

Слід також згадати історичний фільм Станіслава Лібіна під назвою «Змова»²³³ 2007 року випуску. У цьому фільмі вже можна простежити, що образ Російської імперії при правлінні Миколи II будується на основі міфу – змова «темних сил». В.Г. Кокоулін у своїй статті пише: «Щойно політика історичної пам'яті відмовилася від концепту класового характеру Російської революції, то єдиним «розумним» поясненням стала змова. Відповідно, процвітаюча Російська імперія, яка була знищена революцією, також впала в «результаті змови»²³⁴. Цю тему саме найчастіше представляли у кінематографі. Він розповідає про вбивство Григорія Распутіна. Автори роботи дотримуються версії Річарда Каллена, за якою до вбивства був також присутній британський розвідник Освальд Райнер. У фільмі Великобританія намагається перешкодити підписанню мирного договору між Росією та Німеччиною.

Щодо образу імператора Миколи II, то цар з'являється у фільмі лише один раз. Він показаний дуже стурбованим та безнадійно розгубленим. Він звинувачує у розпалюванні війни «темні сили, що рвуться до влади». В одній із сцен, цар приходить у шпиталь до Олександри Федорівни, яка там

²³² Інтерв'ю Юрія Кузіна Ользі Єпанчиній, Петербург, 3 квітня 2006 рік.

URL: <http://isjuminka.narod.ru/fan2.html>

²³³ «Змова» (рел. Станіслав Лібін 2007 р.) <https://filmix.ac/filmi/drama/47135-zagovor-2007.html>

²³⁴ Кокоулін, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – С. 499-511. – 508 с.

допомагає пораненим солдатам і говорить їй: «Я хвилююся за сина. Я прийняв рішення... Я зречуся престолу на користь нашого сина Олексія під твоїм регентством. Росії потрібен мир і ти укладеш його». Можна сказати, що фільм не відповідає історичній реальності, бо таке рішення імператора важко представити собі в реальності. Робота Станіслава Лібіна не внесла нового в образ останнього царя, а тільки підкреслила слабкість і нерішучість імператора. Ми знову бачимо образ «гарний сім'янин, але слабкий правитель».

Образ Миколи II та його родини в 2010-2020 рр. продовжували втілювати в різних серіалах. Наприклад, найвідоміший із них під назвою «Григорій. Р.»²³⁵ (2014 р.) Андрія Малюкова, де знову представлена тема «змови». Це восьмисерійний художній серіал, котрий розповідає нам проте як, в часи Тимчасового уряду була створена державна комісія, яка розслідувала вбивство Григорія Распутіна. Її завданням було, під прикриттям розслідування обставин загибелі останнього, очорнити його особистість та політичну діяльність.

Фільм знятий спокійно, статично. Картина не має різних художніх прийомів, спеціальних ефектів, окрім вставленої кінохроніки з життя Миколи II та його родини. Нам здається таким підходом режисер хотів розкрити кожного героя зсередини, виявити його думки та почуття.

Як ми вже знаємо, в радянському кінематографі Миколу II режисери показували як «кривавого, слабкого, безвольного» імператора. В пострадянському та сучасному кіно колишні міфи були зламані. Однак у серіалі Андрія Малюкова образ Миколи II знову представлений, як в радянських кінофільмах. Він показаний нерішучим, слабким та не дуже розумним правителем. Цар не розуміє наслідків світової війни для Російської імперії. Також він приймає рішення про призначення міністрів під великим тиском своєї дружини Олександри Федорівни, а остання під впливом

²³⁵«Григорій. Р. (реж. Андрій Малюков 2014 р.) <https://rezka.ag/series/drama/2248-grigoriy-r-2014.html>

Григорія Распутіна. Наприклад, такий висновок можна зробити з епізоду про призначення Володимира Коковцева головою уряду. В реальності Олександра Федорівна просила Распутіна поговорити з тим чи іншим кандидатом та сказати власну думку, але це не стосувалося рішення, щодо останніх Миколаю II²³⁶. У фільмі також показано, що цар зовсім не розуміє небезпеки залучення його імперії у війну. Але в дійсності імператор розумів це, він прикладав усі зусилля щоб запобігти війні і в усі передвоєнні роки і в останні дні перед війною, коли 28 липня 1914 року Австро-Угорщина оголосила війну Сербії і оголосила і почала бомбардування Белграду. Микола II відправив Вільгельму II письмо, у якому пропонував «передати австро-сербське питання на Гаазьку конференцію». Але Вільгельм II так і не відповів йому²³⁷. Чому саме Андрій Малюков представив Миколу II в такому застарілому образі у своєму фільмі? В жодному своєму інтерв'ю режисер не дає відповіді на це питання. Отже, можна сказати, що деякі міфи, наприклад, те що Микола II ввів Росію у війну або те, що Распутін впливав на його політику, існують і сьогодні, і автори фільму не уникли їх.

В 2010-2020 роках інтерес до постаті останнього царя не згас. Це доводить найскандальніший художній фільм режисера Олексія Учителя під назвою «Матильда»²³⁸ 2016 року. Фільм став причиною суспільної полеміки, яка розгорілася з листопада 2016 року та аж до виходу фільму у широкий прокат. Ще за рік до виходу картини в кінотеатрах стало відомо, що вона присвячена особистим відносинам цесаревича Миколи II та балерини Матильди Кшесинської.

Полеміка вийшла в громадське поле після того, як восени 2016 року депутат російської Державної Думи Наталія Поклонська звернулася в

²³⁶ Варфоломеев Ю. В. ГЕ Распутин и " Распутииада" в судьбе России начала XX века (по материалам Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства) //Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. – 2011. – Т. 11. – №. 2. – С. 34.

²³⁷ Ефимова, Евгения Артемовна, Никита Алексеевич Конюхов, and Денис Александрович Панфилов. "Кто и как начал первую мировую войну?." Политическая наука 4 (2016): 285-298. – с. 295-296.

Lorenz, R. (2013). Als Politiker versagt: Franz Joseph I., Nikolaus II., Wilhelm II. und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs. *Indes*, 2(2), 64-72.

²³⁸ «Матильда» (реж. Олексій Вчитель 2016 р.) <https://gidonline.io/film/matilda/>

Генпрокуратуру, для того, щоб перевірили у фільмі наявність контексту, який ображає почуття віруючих. «Реакція людей вже дає дзвіночок, що щось там не так, мабуть. Государ Микола Олександрович є святим, мучеником, зарахований церквою до святих. Я сподіваюся, що все-таки – коли режисер пояснює, що фільм ще не створений – він почує думку людей» – заявляла вона²³⁹. Але ще до заяви Наталі Поклонської конфлікт почав набирати значимі масштаби. Все це відбувалося через вихід трейлеру до фільму. У ньому деякі активісти побачили неправдиві, на їхню думку, історичні факти. З'явилася петиція, у якій вимагали скасувати показ картини у кінотеатрах²⁴⁰.

Багато істориків тоді розкритикували сценарій фільму. Наприклад, історик, біограф та автор багатьох книг про імператора Миколу II Петро Мультатулі, писав про величезну кількість історичних невідповідностей. Він критикував те, що у фільмі є вигадані персонажі, неправдоподібні «в сенсі культури і мовних зворотів» діалоги та багато іншого. Останній також писав, що відносин між Миколою II та Матильдою Кшесинською після одруження з Олександром Федорівною бути зовсім не могло²⁴¹. Петро Мультатулі дотримувався монархічних поглядів, мав симпатію ще з дитинства до останнього царя та його родини. 2008 року в ефірі православного телеканалу «Союз» він говорив: «Коли я почав це вивчати в більш зрілому віці, коли почав читати книги, мене все більше вражали спочатку духовна краса цієї людини, а потім і грандіозні звершення, які відбулися в його царювання. Поступово це склалося в певний погляд, думка про Імператора Миколу II як виняткову особистість історія Росії. Другої такої особистості, де поєднувалися б і політична воля, і величезні перетворення, і в той же час

²³⁹Юлия Сапронова, Анна Ким, Филипп Алексенко. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России.

URL: <https://www.rbc.ru/society/15/09/2017/59b91d469a794721efb96438>

²⁴⁰Юлия Сапронова, Анна Ким, Филипп Алексенко. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России.

URL: <https://www.rbc.ru/society/15/09/2017/59b91d469a794721efb96438>

²⁴¹Петр Мультатули. Справка об исторической достоверности художественного фильма режиссера А. Учителя.//Русская-народная-линия.29.06.2017.

URL:https://ruskline.ru/analitika/2017/06/29/spravka_ob_istoricheskoy_dostovernosti_hudozhestvenno_go_filma_rezhissera_a_uchitelya

моральна чистота, я в російській історії, саме державній історії, не знаю. Це справді не тільки історія держави, а й Російської Церкви, російської духовності»²⁴². Саме ставлення я історика до останнього царя, відобразилося на те, що ще не подивившись фільм, але почувши від представників православної громадськості, що фільм неоднозначний, він став його критикувати не справедливо. Олексій Учитель спростовував його думку, він казав: «Так, у нього була наречена, проте він був дуже захоплений Матильдою Кшесинською до весілля. А після весілля – і у нас за фільмом – вони вже не спілкувалися. Вони могли бачити один одного, але жодних взаємин уже не було. Навпаки, після весілля він для себе цю історію відрізав. Це факти історії. Який любовний трикутник? Немає його й у нас»²⁴³. Також актриса Луїза Вольфрам, котра зіграла імператрицю Олександрю Федорівну, стосовно конфлікту навколо картини у своєму інтерв'ю казала: «Мені здається, що ніхто у фільмі не зачіпає релігійні почуття – ні творці картини з режисером, ні актори. Я ще не бачила готову картину і знайома тільки зі сценами з моєю участю, але навіть уявити не можу, що вони здатні когось образити. Цей фільм – спроба подивитися на царя як на людину, проаналізувати його почуття. Я думаю, це найцікавіша деталь в житті великих історичних особистостей»²⁴⁴.

Отже, у суспільстві сформувалися дві групи стосовно представленого образу у фільмі. Перша група – деякі це представники духовенства, учасники релігійних рухів, які, не розглядаючи художню та історичну складову фільму, бачили у фільмі дискредитацію образу Миколи II. Друга група – це історики та кінокритики, які звинувачували фільм у невідповідності з

²⁴² Беседовала Полины Митрофановой с Петром Мультатули. 11 сентября 2008 г.
URL: <https://pravoslavie.ru/36981.html>

²⁴³ Епископ Тихон Шевкунов и режиссер Алексей Учитель об исторической правде и художественном вымысле. Российская газета. Федеральный выпуск N283. URL: <https://rg.ru/2016/12/13/tihon-shevkunov-i-aleksej-uchitel-ob-istoricheskoy-pravde-i-hudozhestvennom-vymysle.html>

²⁴⁴ Ксения Сафронова, Олена Губар. Скандал навколо "Матильди" в Росії: коханка Миколи Другого й православні активісти. URL: <https://p.dw.com/p/2XBmd>

історичною дійсністю. Деякі із них також приєднувалися до думки першої групи.

У фільмі образи імператора Миколи II та імператриці Олександри Федорівни представлені у форматі художнього вимислу, що неминує пропонує можливі відступи від реальних історичних фактів, авторські інтерпретації. Саме така авторська вольність у трактовці персонажів та подій викликала стурбованість частини суспільства²⁴⁵.

Події розвивалися дуже швидко. За декілька місяців до виходу картини в прокат до багатьох кінотеатрів поступали телефонні дзвінки з погрозами підпалів кінотеатрів, де буде транслюватися фільм. У січні 2017 року невідома суспільна організація під назвою «Християнська держава – Свята Русь» розіслала усім директорам кінотеатрів листи у яких писалося: «Якщо вийде фільм "Матильда", кінотеатри горітимуть, може навіть постраждають люди. Офіційно повідомляємо: будь-який банер, афіша, листівка з інформацією про прокат фільму буде розглянуто як бажання принизити святих православної церкви»²⁴⁶. Пізніше лідер так званої «Християнської держави» Олександр Калінін був затриманий.

7-го лютого у відповідь на такі дії щодо фільму Олексія Учителя у його підтримку висловилося об'єднання Кіносоюз, що утворилося після розколу Спілки кінематографістів. У своєму відкритому листі вони писали: «Ситуація навколо «Матильди» вписується в низку інших конфліктів останнього часу на ниві культури: це заборона опери «Тангейзер», погром виставки Вадима Сідуря, невдоволення виставковою політикою Ермітажу. У всіх цих історіях видимою силою виступають так звані «православні активісти», але офіційна Церква не дає оцінки того, що відбувається. У кращому разі вичікувальну позицію займає і міністерство культури. Ми, кінематографіс

²⁴⁵ Загребин, Сергей Сергеевич. "Культурная политика как предмет общественной дискуссии (на примере полемики вокруг фильма «Матильда»).» Социум и власть 6 (68) (2017): 108-113. – 112 с.

²⁴⁶Активісти пообіцяли спалити кінотеатри за показ «Матильди» Учителя. 31 січня 2017 р. URL: <https://lenta.ru/news/2017/01/31/threats/>

ти, особливо старшого покоління, добре знаємо, що таке цензура, яка протягом кількох десятиліть радянського часу руйнувала долі художників і перешкоджала розвитку мистецтва. Ми не хочемо, щоб наша культура потрапила під прес нової цензури, хоч би які впливові сили її ініціювали. Ми хочемо жити у світській демократичній країні, де не лише згідно з Конституцією, а й насправді цензура заборонена»²⁴⁷. Авторами листа були такі відомі режисери як: Олексій Попогребський, Павло Лунгін, Олексій Федорченко та Борис Хлебніков.

Черговий запит Поклонська відправила наприкінці січня. На цей раз експерти комісії повинні були прочитати сценарій до фільму та оцінити бюджет картини. У квітні комісія вивчила сценарій та прийшла до не найкращих висновків стосовно нього²⁴⁸. Олексій Учитель писав: «Я вже втомився від війни пані Поклонської зі мною та з усією знімальною групою фільму. Пані Поклонська намагається нас залучити до непотрібної та марної дискусії. Вийде фільм, всі його подивляться, і тоді тільки можливе його обговорення»²⁴⁹.

10 серпня фільм отримав прокатне посвідчення, яке діяло на всій території РФ. Далі почали відбуватися акції протесту. Наприклад, 31 серпня невідомі підпалили офіс студії Олексія Вчителя. 4 вересня у Єкатеринбурзі у кінотеатрі «Космос» загорівся автомобіль. Пізніше винуватець зізнався, що це була спланована акція протесту. Як наслідок багато кінотеатрів відмовилися транслювати «Матильду» у своїх залах. Після цих подій у

²⁴⁷ «Ми не хочемо, щоб наша культура потрапила під прес нової цензури»: Відкритий лист кінематографістів про ситуацію навколо фільму «Матильда»

URL: <https://meduza.io/feature/2017/02/07/my-ne-hotim-chtoby-nasha-kultura-popala-pod-press-povoy-tsenzury>

²⁴⁸ Слобідчик В.І., Понкін І.В., Троїцький В.Ю., Євдокимов А.Ю. Висновок (думка фахівців, відповіді фахівців на питання) від 29.03.2017 за сценарієм та 2 трейлерам фільму «Матильда» URL: http://moscou-ecole.ru/wp-content/uploads/2017/05/nravstvennyye_imperativy_v_prave_2017_n1.pdf

²⁴⁹ Юлія Сапронова, Анна Ким, Филипп Алексенко. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России.

URL: <https://www.rbc.ru/society/15/09/2017/59b91d469a794721efb96438>

медійному просторі відповідальність за подібні акти насильства покладалася саме на Наталю Поклонську²⁵⁰.

Попри всі заборони робота Олексія Учителя все-таки вийшла на широкі екрани. Передпрем'єрний показ фільму вперше відбувся 11 вересня 2017 року у Владивостоці одночасно у чотирьох залах кінотеатру «Ілюзіон центр». Саме прем'єра фільму відбулася 23 жовтня 2017 року у Маріїнському театрі у Санкт-Петербурзі. 24 жовтня фільм був показаний у Москві. У загальноросійський прокат фільм вийшов 2017 року²⁵¹.

На питання, чому режисер обрав темою фільму саме відносини царя та Матильди Ксешиської, він відповідав ще 2015 році: «У той час доля Росії якраз і вирішувалася. Все могло скластися по-іншому, через цю маленьку жінку, балерину, все могло обернутися інакше в історії Росії. Тому мені здалося це дуже цікавим не тільки для мене самого, але і для всіх»²⁵².

Щодо самого фільму та образів у ньому, то ролі останнього царя та імператриці виконують актори берлінського театру Ларс Айдінгер і Луїза Вольфрам. Режисер також як і Юрій Кузін у своєму фільмі підібрав на головні ролі зовсім нових акторів. Це вдалий режисерський хід, адже актори не мають асоціацій з іншими персонажами фільмів і краще сприймаються глядачами. Вибір європейських акторів вдалий ще й тому, що цим дуже тонко та ненароком режисер підкреслює європеїзованість царського двору. Романови були пов'язанні родинно з Європою і у фільмі це показано саме через зовнішність та типаж акторів.

На початку картини показана коронація Миколи II та його дружини Олександри Федорівни. Раптово до храму заходить жінка у білій сукні. За нею починається погоня, тому що у ній впізнають відому балерину Матильду

²⁵⁰ Юлія Сапронова, Анна Ким, Филипп Алексенко. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России.

URL: <https://www.rbc.ru/society/15/09/2017/59b91d469a794721efb96438>

²⁵¹ Юлія Сапронова, Анна Ким, Филипп Алексенко. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России.

URL: <https://www.rbc.ru/society/15/09/2017/59b91d469a794721efb96438>

²⁵² Ксенія Сафронова, Олена Губар. Скандал навколо "Матильди" в Росії: коханка Миколи Другого й православні активісти // Культура. 2017 р. URL: <https://p.dw.com/p/2XBmd>

Кшесинську. Вона кличе імператора, у якого в цей час падає корона. Оператор затримує «погляд» камери на ній, саме на цьому моменті. Можна сказати, що падіння корони тут символізує ситуацію в якій опиниться імператор в майбутньому.

У фільмі «Матильда» також як і у пострадянському кінематографі представлений міф «слабкий правитель», який був характерний для історичної політики пам'яті 2000-их років. Багато сучасників вказували на непослідовність Микола II. У фільмі ці риси характеру представлені, але в у карикатурній манері. У кадрі цесаревич зовсім не займається політичною діяльністю, навіть не цікавиться нею. Він не присутній на переговорах та спільних нарадах. Може здатися, що він просто не уявляє як це робити. Так, показаний епізод, у якому сановники підходять до Миколи і запитують, де будувати порт: якщо в одному місці, то на залізницю потрібно 55 млн руб., якщо в іншому - 15 млн. Він же в розпачі кричить: «Та, не знаю я» і тікає.

Також Микола II у фільмі має зовсім маленьке оточення. Режисер обмежився оточенням його батьків та князя Андрія Володимировича. Можна сказати, що цар показаний людиною, яка зовсім заплуталася, на яку сильно тисне його ж оточення. Імператор не знає чого хоче, він наче боїться свого майбутнього. Перед нами людина, яка є заручником своєї долі. В одній із сцен він говорить своєму наставнику: «Хочу побути наодинці. Я не готовий, я не знаю як бути царем». Кокоулін, характеризуючи фільм Олексія Учителя у своїй роботі, зауважує: «Це підводить до відповіді на питання: «Чому прогнала «Росія, яку ми втратили»?». Слабкий безвольний цар, який не знає, як керувати країною, і нікудишні «органи», які не можуть уберегти царя від біди, не кажучи вже про цілу країну, від якої вони не позбавили «революціонерів»²⁵³.

²⁵³ Кокоулін, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – С. 499-511. – 507.

У картині простежується надмірна емоційність цесаревича, хоча сучасники відмічали неймовірну стриманість імператора. Наприклад, фрейліна Олександри Федорівни відмічала: «Стриманість була другою його натурою»²⁵⁴. Також у фільмі Микола II представлений дещо інфантильним. В реальності цар був дуже розумною, начитаною та передбачуваною людиною. Наприклад, історик царювання Миколи II Ольденбург писав: «Імператор мав живий розум, що швидко схоплює істоту прочитаних йому питань – всі, хто мав з ним ділове спілкування, в один голос про це свідчать. У нього була виняткова пам'ять зокрема на обличчя»²⁵⁵.

Режисер зняв фільм про людину, яку зовсім не розуміють. Яка повинна пожертвувати коханням заради державних справ. Переглянувши інтерв'ю Олексія Учителя, можна виділити його точку зору. За словами режисера він хотів показати людину «живу, яка може відчувати, емоційно переживати, страждати». А на питання, який саме образ в результаті Учитель відповідає: «Те, що він неоднозначний і різний, це точно... Мені здається, вразливий, тонкий. Той, хто сумнівається, безумовно, але не слабкий. Це хотілося б наголосити»²⁵⁶. Також для Олексія Учителя Микола II є «особою недооціненою»: «Його сприймають як людину, яка розвалила державу, а я вважаю, що він вивів Росію на небувалий рівень у всьому: і в економіці, і в багатьох інших сферах. Він підняв країну і з тріумфом вигравав Першу світову війну»²⁵⁷.

Актор Ларс Айдінгер підтримував режисера, він у своєму інтерв'ю 2017 року казав: «Коли ми з Олексієм Вчителем робили фільм, то прагнули

²⁵⁴ Царственные мученики в воспоминаниях верноподданных // Буксгевден С.К. Николай II, каким я его знала. М., 1999. с. 40.

²⁵⁵ Ольденбург Сергій Сергійович. Царствование императора Николая II / С. С. Ольденбург. - Белград : издание Общества распространения русской национальной и патриотической литературы, 1939. – 389 С. 150 с.

²⁵⁶Інтерв'ю Олексія Учителя Марії Кувшиновій 8 листопада 2016 рік URL: <https://meduza.io/feature/2016/11/08/poklonskuyu-podstavili>

²⁵⁷Інтерв'ю Олексія Учителя Марії Кувшиновій 8 листопада 2016 рік URL: <https://meduza.io/feature/2016/11/08/poklonskuyu-podstavili>

показати складну людину, яка конфліктує з собою. Кожному хочеться бути ідеальним, завжди переможним героєм, але насправді таких людей не існує. Справжні люди беруть на себе ризики, і це часто закінчується поразкою. Микола II був повний сумнівів, коли прийняв він величезну відповідальність. Це ми намагалися показати»²⁵⁸.

Щодо образу дружини Миколи II Олександри Федорівни, то вона показана в неоднозначному образі. Вона готова до будь-якої жорстокості заради свого майбутнього чоловіка. В перші дні перебування у Росії, цариця шукає спосіб позбавитися від Матильди Кшесинської. Приїздить до балерини додому, щоб взяти зразки крові у неї для сумнівного лікаря, який обіцяє їй позбутися суперниці. Тема крові супроводжує імператрицю всюди. Від сцени, де вона забирає покривавлений пуант і аж до моменту підготовки до коронування та примірки корони, коли після уколу шпилькою кров стікає по лобі імператриці. Режисер завжди звертає на це увагу завдяки крупному плану. Нам здається, можливо, завдяки цим знакам Олексій Учитель нагадує нам про жахливий кінець царської родини. Атмосфера передчуття майбутньої катастрофи, про яку ще ніхто не знає, наче відчувається у повітрі. Починаючи зі сцени аварії поїзда, де в страждає Олександр III і аж до описаних нами вище подій. Все це нагадує глядачам, що ось-ось настануть страшні події.

Фільм закінчується сценою після Ходинки, а не коронуванням імператор. Олексій Вчитель пояснював: «Звичайно, за логікою історії відносин із Матильдою фільм мав закінчитися коронацією Миколи II. Я вирішив зробити цю сцену з містком, що є неправильним з точки зору чистоти жанру. Але ця сцена – про те, що цар обрав цей шлях, який призвів до відомого результату»²⁵⁹.

²⁵⁸ Інтерв'ю Ларса Айдінгера, який зіграв Миколу II у «Матильді», 13 червня 2017 рік. // Медуза. <https://meduza.io/feature/2017/06/13/kogda-ya-razdevayus-na-stsene-to-kazhdyy-raz-bezumno-stesnyayus>

²⁵⁹ Алексей Учитель: Говорили, что царь простоват. «Сноб» посмотрел «Матильду» с режиссером. 31 ОКТЯБРЯ 2017. URL: <https://snob.ru/entry/154080/>

Після виходу на широкі екрани фільм зазнав жахливої критики, як збоку істориків, так кінокритиків. Наприклад, кінокритик Борис Іванов у своїй рецензії вказував на численні історичні неточності. «Олексія Учителя, однак, реальність, актуальність та історичність не хвилюють... «Матильда» не спирається на спогади балерини та інші більш-менш справжні повідомлення про описані події, а прямо й багато в чому їм суперечить. Від знайомства до розриву закоханих – все у фільмі не так, як було насправді.» – писав він²⁶⁰. Валерій Кичин доповнював: «Матильда» - класичний тип казки на псевдоісторичному матеріалі, яких в історії мистецтва безліч»²⁶¹.

Однак варто зазначити, що були і хороші коментарі з приводу кінокартини. Кінокритик Антон Долін писав: «Жодної тіні на репутацію та пам'ять Миколи II фільм не кидає. Його на екрані майже немає. Є лише нещасний і зворушливий спадкоємець престолу Нікі»²⁶². Лариса Мілюкова звертала увагу читачів на красу фільму, якісну операторську роботу, художні прийоми тощо. Вона писала: «Матильда» ж – скринька для зберігання втеклик, майже зітлілик красот, прощання зі старим світом, добою, в якій повітряні сільфіди, флори, аврори, всупереч наближенням гроз немилосердної реальності, встановлювали закони чарівництва, преображення та неземного блаженства»²⁶³.

Також багато режисерів підтримали Олексія Учителя. Наприклад, Олександр Сокуров у своєму інтерв'ю казав: «Це така мистецька спроба осмислення історичних фактів. Тому всі претензії щодо буквральності не мають стосунку до цього фільму. Це художній досвід автора. «Матильда» - фільм цілком у рамках стилістики Олексія. Здогадуюсь, що це далось

²⁶⁰ Іванов Б. Рецензія на фільм «Матильда» 25. 10. 2017. URL: <https://www.film.ru/articles/lebedinoe-boloto>

²⁶¹ Кичин В. Гвоздь и картина // Российская газета. — 12.10.2017. URL: <https://rg.ru/2017/10/12/pochemu-motilda-eto-skazka-na-psevdoistoricheskom-materiale.htm>

²⁶² «Матильда» Олексія Учителя: про що насправді цей фільм? Антон Долін переглянув найобговорюванішу картину 2017 року, Meduza (25 вересня 2017 року). URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/25/matilda-alekseya-uchitelya-o-chem-na-samom-dele-etot-film>

²⁶³ Лариса Мілюкова «Скринька для зітлілої краси» // Нова газета. 10. 10. 2017. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2017/10/10/74145-igra-v-prestoly>

непросто, бо як режисер я сам робив історичні фільми. І бажаю йому перемогти у цьому прокатному процесі. Я сподіваюся, що вся істерика, пов'язана з виходом «Матильди» на екрани, спаде і залишиться фільм, який матиме лише одного ворога – час. Час має показати стійкість художніх якостей цього фільму, як будь-якого іншого»²⁶⁴.

Глядачі також дуже тепло зустріли фільм. У скандал з фільмом «Матильда» долучилася також Всеросійський центр вивчення громадської думки. 25 жовтня 2017 року організація опублікувала результати опитування громадян. Згідно з цими даними, позиція заборони не знайшла підтримки у росіян: за заборону фільму висловилися лише 17% опитаних, проти – 48%, ще 35% не змогли відповісти²⁶⁵.

Отже, фільм Олексія Учителя має багато історичних неточностей і в образі царя і імператриці. Режисер і сам зізнавався, що багато моментів у картині були вигаданими. Вище нами вже було сказано, що після розпаду Радянського Союзу суспільство намагалося осмислювати соціальні та політичні процеси з сімейної та родової точки зору. Очевидно, що дискусія навколо фільму з цим і пов'язана.

Олексій Учитель показав імператора у простому образі. Цар представленим м'яким, емоційним, вразливим. Режисер вважав це головною перевагою Миколи II. Йому хотілося показати, що імператор також вмів переживати.

Після гучного скандалу з фільмом «Матильда» режисери продовжували створювати фільми, але вже не художні, а документальні. До 2020 року на широкі екрани вийшло величезна кількість документальних фільмів про останню царську сім'ю. Серед найвідоміших Російська імперія» Леоніда Парфьонова (2000–2003) та цикл Максима Беспалого «Романови» (2013). Особливий образ Миколи II існує в інтернет просторі. Там є дуже багато спеціальних сайтів, присвячених життю та діяльності останнього

²⁶⁴ Олександр Сокуров інтерв'ю DW URL: <https://learngerman.dw.com/ru/>

²⁶⁵ Коспаева. Д. Н. Образ наследника и царя Николая Александровича в СМИ. In: Молодёжь третьего тысячелетия. 2018. р. 51-54. – 53 с.

російського імператора, а також сайти та проекти, де використовується візуальний матеріал (у тому числі і «царська кінохроніка»)²⁶⁶.

Отже, у художньому кінематографі 2000-2020 рр. Миколу II та його родини показували по-різному. На початку нового століття родина «кривавого Миколая» повернулася на історичну сцену в образі святої родини та морального ідеалу для пострадянського суспільства. У фільмах режисери показують не лише хід подій, які вплинули на вбивство царської родини, а і також Російської імперії на чолі якої був Микола II. Також в цей період починають знімати велику кількість серіалів присвячених цій темі. Втім, дослідження образів Миколи II та його родини в документальному кінематографі та інтернет просторі може стати темою окремого дослідження.

Режисери вже вільно та з власної точки зору трактують образи Миколи II та його родини. Деякі із них представляють імператора з гарної точки зору. Наприклад, Олександр Сокуров у фільмі «Російський ковчег» підкреслює святість та невинність царської родини або Олексій Учитель у картині «Матильда» представляє імператора як емоційну людину, яка вміє страждати та переживати. Але були роботи, що не внесли нового в образ останнього імператора, а лише підкреслили слабкість та нерішучість Миколи II. Наприклад, серіал Юрія Кузіна «Століпін. Невивчені уроки» та фільм Станіслава Лібіна «Змова», у яких Микола II представлений вкрай нерішучим в своїх політичних діях імператором. Серіал під назвою «Григорій. Р» Андрія Малюкова, представляє образ останнього імператора знову представлений як в радянських кінофільмах. Він показаний «кровавим», слабким та безвільним. В.Г. Кокоулін у своїй статті присвячені Миколі II в політиці пам'яті робить висновок: «Сучасна політика історичної пам'яті вибудовується з чотирьох концептів: «Микола Кровавий», «добрий сім'янин,

²⁶⁶ Лиманова, С. А. (2016). «Царская кинохроника» и экранный образ Николая II: идеологическая трансформация. Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре, (3), 33-44. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/3/czarskaya-kinohronika-i-ekrannyj-obraz-nikolaya-ii-ideologicheskaya-transformacziya.html>

але слабкий правитель», «Росія, яку ми втратили» та «діяльність темних сил», які насправді є лише аспектами загального образу Миколи II та його правління, та актуалізуються залежно від актора політики історичної пам'яті (церква, влада, громадські організації) та аудиторії, для якої вони транслуються»²⁶⁷.

Отже, у сучасному східноєвропейському кінематографі існують різні протилежні образи Миколи II: ідеальний, святий, жертвний, інфантильний і зловісний у своїй безвольності та необачності, кривавий. Так само показана і дружина царя Олександра Федорівна. З однієї позиції вона істеричка, яка впливає на політику чоловіка, а з іншої – турботлива та розумна дружина.

²⁶⁷ Кокоулин, В. Г. "Россия, которую мы потеряли": последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России : Сборник научных статей. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648 С. – с. 510.

Висновки

Радянський період від самого його початку характеризувався формуванням моделі історичної пам'яті на основі руйнації ідеологічних засад православності та святості Миколи II та його родини, у тому числі через карикатуризм образів царської влади. Специфіку конструювання образу останнього імператора та його родини в кінематографі 1920-х – 1950-х рр. краще пояснює тоталітарна концепція радянології, яка домінувала в західній історичній науці та політології у другій половині 1940-х – середині 1970-х рр. Влада нав'язувала суспільству та, звісно, кінематографістам своє бачення революції, образу останнього імператора Миколи II і його родини. У фільмах «9 січня» В'ячеслава Вісковського та «Арсенал» Олександра Довженка Микола II виступає жорстоким та байдужим до свого народу правителем.

Епоха Хрущовської відлиги відома послабленням цензури та частковим припиненням радянської пропаганди. Це вплинуло і на специфіку образів останнього імператора в радянському кінематографі. У фільмі «Пролог» Єфима Дзигана останній імператор слабовільною, керованою, позбавленою власних думок людиною. У фільмі «Два життя» Леоніда Лукова вперше в радянському кінематографі була вдумливо осмислена Лютнева революція. Імператор Микола II показаний кровавим тираном з жахливою вдачею, але у фільмі є момент, який вказує на неоднозначність таких суджень. В цьому контексті варто відзначити фільми. При цьому, у фільмі «Сім'я Коцюбинських» 1970 р. образ Миколи II актуалізується в контексті засудження тиску на український національний рух в Російській імперії. Можливо, подібні акценти були зумовлені специфічним та досить прихильним ставленням тодішнього першого секретаря ЦК КПУ П. Ю. Шелеста до української культури.

Після приходу до влади Леоніда Брежнєва посилювався ідеологічний контроль на кіномистецтвом. В той час багато фільмів знімалося у непрямому протистоянні радянській цензурі та радянським ідеологам. Багато гідних робіт було покладено на «полицю» за «ідеологічні помилки». Роботи

на революційну тематику піддавалися перевірці цензорів. У політиці історичної пам'яті цар згадувався лише як «кривавий та безвольний правитель». Родина імператора також не мала «особистісних» характеристик. В цьому контексті варто відзначити фільми «Гибель імперії» (1970 р.) Корша Сабліна, «Сім'я Коцюбинських» (1970 р.) Тимофія Левчука та «Довіра» (1975 р.) Віктора Трегубовича. При цьому, у фільмі «Сім'я Коцюбинських» 1970 р. образ Миколи II актуалізується в контексті засудження тиску на український національний рух в Російській імперії. Можливо, подібні акценти були зумовлені специфічним та досить прихильним ставленням тодішнього першого секретаря ЦК КПУ П. Ю. Шелеста до української культури.

У 1974 році з'явилася інша версія щодо останньої царської родини. Елем Клімов у своїх «багатостраждальній» «Агонії» 1974 р. вперше показав трагедію царської родини. Режисер, котрий і сам зізнавався у симпатії до Миколи II, представив замість «коронованого злочинця» звичайну людину, трохи безвольну, сором'язливу, яка опустила руки не в змозі змінити «рок долі». Цензура та ідеологія не дозволили у повноті відобразити образ царя у фільмі, звісно, що картина наділена певними ідеологічними штампами. Загальні закономірності трансформації образів та принципи кінематографу, які описують Ю. Лотман та Р. Барт позначилися на формуванні образів Миколи II та його родини у кінематографі. У фільмі «Агонія» ми можемо простежити кіно-знаки які передають режисерську задумку (наприклад, крупний план розсіяних очей імператора протягом усього фільму) та ті кіно-знаки, які хотіла бачити влада на екрані. Наприклад, червоний колір, який у фільмі з'являється багато разів, він виступає символом крові та обігрує дане більшовиками прізвисько – Микола «Кривавий». Дружина царя Олександра Федорівна показана істеричкою, яка впливає на політику свого чоловіка.

Формування образів Миколи II у кінематографі періоду «застою» також пояснює тоталітарна концепція історії СРСР. Досліджений матеріал показує що, радянські ідеологи нав'язували режисерам своє бачення образу

Миколи II та його родини. Деякі режисери, такі як Елем Клімов чинили опір, а інші – сприймали це.

В епоху перебудови розгортається демократизація у суспільстві. Починається переосмислення історії Російської імперії, зокрема життя Миколи II та його родини.. У фільмі «Царевбивця» Карен Шахназаров з принципово нового ракурсу показує образ останньої царської родини. Режисер показує трагедію «зсередини», через неординарну задумку фільму. У фільмі «Мати» Гліба Панфілова, Микола II представлений гарним сім'янином та розгубленим правителем, який не знає як йому діяти в тих чи інших ситуаціях. Дружина імператора Олександра Федорівна показана у фільмах з різних сторін. У першому фільмі вона показана істеричкою, яка винить у всьому свого чоловіка, а у другому – як турботлива та люблячою дружиною.

У пострадянському кінематографі продовжується переоцінка історії. Політика історичної пам'яті про останнього російського імператора та Російську імперію в роки його правління в пострадянській Росії не мала чіткої характеристики. Починають панувати два міфи, характерні для образу Миколи II: «Росія, яку ми втратили» та образ «царя мученика, гарного сім'янина, але не дуже гарного правителя». У кінематографі також відбувається підміна «карикатурного образу» на «іконографічне зображення святого стратотерпця». Саме такий образ останнього царя можна простежити у фільмах Гліба Панфілова «Романови. Вінценосна сім'я» 2000 р. та Олександра Іванова «Викупна жертва» 1993 р. Олександра Федорівна представлена як мудра, турботлива жінка.

У кінематографі 2000-2020 рр. Миколу II та його родину показували по-різному. Режисери намагалися не лише висвітлити хід подій, які вплинули на гибель царської родини, а і показати щось важливе щодо держави, на чолі якої був Микола II. Олександр Сокуров у фільмі «Російський ковчег» підкреслює святість та невинність царської родини, Олексій Учитель у картині «Матильда» представляє імператора як емоційну людину, яка вміє

страждати та переживати. Були зняті і роботи, що не внесли нового в образ останнього імператора, а лише підкреслили слабкість та нерішучість Миколи II. Наприклад, серіал Юрія Кузіна «Століпін. Невивчені уроки» та фільм Станіслава Лібіна «Змова», у яких Микола II представлений вкрай нерішучим в своїх політичних діях імператором. Серіал під назвою «Григорій. Р» Андрія Малюкова представляє, майже так само, як в радянських кінофільмах: «кривавим», слабким та безвольним. Можна зробити висновок, що у сучасному кінематографі існують різні протилежні образи Миколи II: ідеальний, святий, жертвний, інфантильний і зловісний у своїй безвольності та необачності, кривавий. Так само показана і дружина царя Олександра Федорівна. В одних фільмах вона – істеричка, яка згубно впливає на політику чоловіка, а в інших – турботлива та розумна жінка.

У багатьох фільмах не ставилося завдання показати справжній історичний, узагальнений, образ, риси історичного персонажа, а скоріше створювався міфічний персонаж. Одні якості Миколи II, відомі з історичних джерел, висвітлювалися, інші – ні.

Статистичний аналіз ігрових фільмів показує, що на тему революції 1917 року у Радянському Союзі було знято понад 600 кінокартин за 73 роки. Миколі II та його родині присвячено лише 10 фільмів це – 1,6 % від основної кількості. У 1920-1930 рр. було знято 210 фільмів, присвячених темі революції, з них лише два фільми, де був показаний Микола II – це 0,9 %. Останній імператор не виступає головним героєм кінострічок, а лише постає епізодичним персонажем. Політичну діяльність імператора, родину останнього царя, їх розстріл кінематографісти даного періоду не показували у своїх роботах. В період «відлиги» було знято 82 фільми на революційну тематику, з них – два фільми, де можна простежити образ останнього царя, що складає 2,4 %. У цих фільмах вже робився акцент на політичній діяльності останнього імператора. Микола II все ще не був головним героєм у картинах, а лише з'являвся у деяких сценах фільмів. У роки «застою» було знято 298 фільмів на революційну тематику, з них чотири, найбільше за весь

радянський період, художніх фільмів, де можна простежити образи Миколи II та його родини, що дорівнює 1,3 % від основної кількості. У кінострічках починають з'являтися сюжети, де з'являється родина Миколи II (його дружина Олександра Федорівна та діти). Все це можна побачити у фільмі «Агонія» Елема Клімова, де головними героями виступає остання царська родина. За доби перебудови було знято 25 фільмів на революційну тематику, з них 2 присвячених Миколі II – 8 %. Фільм «Царевбивця» в перше в історії радянського кіно показує розстріл останньої царської родини та дитинство Миколи II. В 1991 – 2000 роках було знято два фільми, де головним героями були Микола II та його родина. Це фільми Гліба Панфілова «Романови. Вінченосна сім'я» 2000 р. та Анатолія Іванова «Викупна жертва» 1992 р. Протягом 2001 – 2020 рр. було знято найбільше фільмів присвячених Миколі II та його родині – два серіали та три фільми. Особливе суспільне обговорення викликав фільм Олексія Учителя «Матильда», в якій вперше представлено захоплення Миколи II Матильдою Кшесинською. При цьому, в інших фільмах даного часу підкреслюється слабкодухість і м'якість Миколи II як політика. Таким чином, актуалізується характерна для російської історичної політики цього часу ідея необхідності «сильної руки», що, скоріш за все, було пов'язано із загальним посиленням авторитарних рис в політичному житті РФ.

Джерела:

Фільми:

1. Фільм «Арсенал» (реж. Олександр Довженко 1928 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=iIq0UDHvqic&t=21s>
2. Фільм «Пролог» (реж. Єфим Дзиган 1956 р.)
https://www.youtube.com/watch?v=sfgcGIVTr_U&t=3017s
3. Фільм «Два життя» (реж. Леонід Луков 1961 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=OJsqHttgTPY&t=4941s>
4. Фільм «Сім'я Коцюбинських» (реж. Тимофій Левчук 1970 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=QEMmTl1QrFo&t=139s>
5. Фільм «Загибель імперії» (реж. Конш Саблін 1970 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZEuCijXRInM&t>
6. Фільм «Агонія» (реж. Елем Клімов 1974 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=L11Wdob2P1E>
7. Фільм «Довіра» (реж. Віктор Трегубович 1975 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=OBsWRz8RCdc&t=1242s>
8. Фільм «Мати» (реж. Гліб Панфілов 1989 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=OBsWRz8RCdc&t=1242s>
9. Фільм «Царевбивця» (реж. Карен Шахназаров 1991 р.)
https://www.youtube.com/watch?v=_K1SMPqS3O0&t=3338s
10. «Романови. Вінценосна сім'я» (реж. Гліб Панфілов 2000 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=sfNm7sFN-P>
11. «Викупна жертва» (реж. Олександр Іванов 1992 р.)
<https://www.kinopoisk.ru/film/44189/>
12. «Російський ковчег» (реж. Олександр Сокуров 2002 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=Lq7vNVX5KD8>
13. «Століпін. Невивчені уроки» (реж. Юрій Кузін 2007 р.)
<https://filmix.ac/seria/otchestvennyye/61285-stolypin-nevyuchennyye-uroki-serial-2006.html>

14. «Змова» (реж. Станіслав Лібін 2007 р.)

<https://filmix.ac/filmi/drama/47135-zagovor-2007.html>

15. «Григорій. Р.» (реж. Андрій Малюков 2014 р.)

<https://filmix.ac/seria/drama/92376-smotret-onlajn-grigoriy-r-rasputin-serial-2014.html>

16.«Матильда» (реж. Олексій Вчитель 2016 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=lGb2goGBYnk>

17.V съезд Союза Кинематографистов. 1986 г. Режим доступа:

https://www.youtube.com/watch?v=Ej_0gq7GPiI

Рецензії кінокритиків та кінознавців:

18.Аннинский Л. Что такое хороший царь?: [О рос. художеств. фильме «Романовы. Венценосная сім'я». Режиссер Г. Панфилов]. – М. // Искусство кино. – 2001 N 5. – С. 25-29.

19.Горелов Д. Царь, приятный во всех отношениях: [О рос. художеств. фильме «Романовы. Венценосная сім'я». Режиссер Г. Панфилов]. – М. // Искусство кино. – 2001 N 8. – С. 167-169.

20.Іванов Б. Рецензія на фільм «Матильда» 25. 10. 2017.

URL: <https://www.film.ru/articles/lebedinoe-boloto>

21.Кичин В. Гвоздь и картина // Российская газета. – 12.10.2017.

URL: <https://rg.ru/2017/10/12/pochemu-motilda-eto-skazka-na-psevdoistoricheskom-materiale.htm>

22.Кинский О. Романовы, которых мы потеряли: Монархич. идея на XXII ММКФ: [О фильме Глеба Панфилова «Романовы - венценос. Сім'я»]. – М. // Знамя. – 2001 N 6. – С. 232-235.

23.Лунгин С.Л. Виденное наяву: Воспоминания. М., 1998. – 400 С.

24.Манцов И. Свидетель: [Тема семьи в сов. и рос. кинематографе на примере фильмов Г. Панфилова и С. Соловьева]. – М. // Искусство кино. - 2002 N 5. – С. 65-73.

25.«Матильда» Олексія Учителя: про що насправді цей фільм? Антон Долін переглянув найобговорюванішу картину 2017 року, Meduza (25 вересня 2017 року).

URL:<https://meduza.io/feature/2017/09/25/matilda-alekseya-uchitelya-o-chem-na-samom-dele-etot-film>

26.Маслова Л. Терновый венец Романовых // Коммерсант. 2001. 12 марта. № 42.

27.Дымшиц Н.. Дом Панфилова. 2000 г. «Киноведческие записки». N 48.

28. Плахов А. Оранжевый май // Сеанс (блог). – 2011.

URL: <http://seance.ru/blog/orange-may>

29.Циркун Сергій. Столипін без «краватки» Столипін... Невивчені уроки» режисер Юрій Кузін. М // Мистецтво кіно – 2006. N 8.

URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/08/n8-article18>

30.Рубанова Ирина. Элем Климов: «Исторический фильм – и миф, и свидетельство» // Искусство кино. – 2004. – № 5.

Інтерв'ю та спогади режисерів, художників, акторів фільмів:

31.Алексей Учитель: Говорили, что царь простоват. «Сноб» посмотрел «Матильду» с режиссером. 31 ОКТЯБРЯ 2017.

URL: <https://snob.ru/entry/154080/>

32.Александр Сокуров: «Русский ковчег» – это замкнутый мир», Газета «Газета», 14 апреля 2003 года.

33.Валерий Кичин. Глеб Панфилов: Человеческая трагикомедия.

URL: <https://rg.ru/2014/05/21/panfilov-site.html>

34.Епископ Тихон Шевкунов и режиссер Алексей Учитель об исторической правде и художественном вымысле. Российская газета. Федеральный выпуск N283.

URL:<https://rg.ru/2016/12/13/tihon-shevkunov-i-aleksej-uchitel-ob-istoricheskoy-pravde-i-hudozhestvennom-vymysle.html>

35.Интервью Глеба Панфилова Виктору Матизену о фильме «Романовы -- венценосная сім'я».

- URL: <https://www.film.ru/articles/esli-nikolay-ii-menshe-lyubil-semyu>
36. Інтерв'ю Олексія Учителя Марії Кувшиновій 8 листопада 2016 рік.
URL: <https://meduza.io/feature/2016/11/08/poklonskuyu-podstavili>
37. Інтерв'ю Юрія Кузіна Ользі Єпанчиній, Петербург, 3 квітня 2006 рік.
URL: <http://isjuminka.narod.ru/fan2.html>
38. Інтерв'ю Ларса Айдінгера, який зіграв Миколу II у «Матильді», 13 червня 2017 рік. // Медуза.
URL: <https://meduza.io/feature/2017/06/13/kogda-ya-razdevayus-na-stsene-to-kazhdyu-raz-bezumno-stesnyayus>
39. Інтервью с Алексеем Петренко, героем фильма Агония. 2013 р.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6H7fxO-rjW8>
40. Інтервью с главным художник фильма – Агония. 2013 р.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wVoPI0UTzGk>
41. Інтервью с Кареном Шахназаровым о съемках фильма «Царевубийца». 2018 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fm6-7OasW58>
42. Климов. Мне интересно только невозможное // Элем Климов. Неснятое кино. М., 2008. С.231.
43. Карен Шахназаров: перестройка была идеальным временем для кино [Интервью.МТПК.«Мир»]. URL: <http://web.archive.org/web/20160419210157/http://mir24.tv/news/culture/56772>
44. Наталля Барінова 11 червня 2021 рік. Інтерв'ю з Олександром Сокуровим. https://tass.ru/interviews/11624857?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com
45. Олександр Сокуров інтерв'ю DW <https://learngerman.dw.com/ru/>
46. Светлана Хохрякова. Александр Галибин: «У Николая II был выбор» Газета «Культура» Кино»
URL: <https://portalkultura.ru/articles/cinema/aleksandr-galibin-u-nikolaya-ii-byl-vybor/>
47. Рубанова Ирина. Элем Климов: «Исторический фильм — и миф, и свидетельство» // Искусство кино. — 2004. — № 5.

URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article17>

Спогади сучасників:

48. Богданович А.В. Три последних самодержца. М., 1990 – С. 573.
49. Дневник императора Николая II, 1890-1906 гг. М., 1991. – 272 С.
50. Избранные воспоминания, 1849-1911 гг. / С. Ю. Витте. - Москва: Мысль, 1991. – 718 С.
51. Ольденбург С. С. Царствование императора Николая II / С. С. Ольденбург. – Белград: издание Общества распространения русской национальной и патриотической литературы, 1939. С. 150.
52. Палеолог М. Царская Россия во время мировой войны. – М., Международные отношения, 1991. – Гл. XII.
53. Редигер А.Ф. История моей жизни: Воспоминания. Т.1 М., 1999. – С. 549
54. Ольденбург С.С.. Царствование императора Николая II: Т.1. В 2-Х ч. – Ч. 1.: Самодержавное правление (1894-1904). С. 237.
55. Царственные мученики в воспоминаниях верноподданных // Буксгевден С.К. Николай II, каким я его знала. М., 1999. с. 40.
56. Yu Den. Podlinnaya tsaritsa. [The Genuine Tsarina]. – М.: Veche, 2013. – С. 304.

Листи:

57. Активісти пообіцяли спалити кінотеатри за показ «Матильди» Учителя. 31 січня 2017 р. <https://lenta.ru/news/2017/01/31/threats/>
58. «Ми не хочемо, щоб наша культура потрапила під прес нової цензури»: Відкритий лист кінематографістів про ситуацію навколо фільму «Матильда» <https://meduza.io/feature/2017/02/07/my-ne-hotim-chtoby-nasha-kultura-popala-pod-press-novoy-tsenzury>

Література:

59. Анискин М. А. «Становление советской системы кинопроизводства (1920-1930-е гг.).» Власть 10 (2016): 154-159 С.

60. Анкушева К. А. «Формирование образа Николая II в исторической памяти.» Вестник Томского государственного университета 462 (2021): 110-115 С.
61. Бушуев Владимир Викторович. «Историческая политика в СССР: императивы и специфика реализации» Ценности и смыслы 4 (20) (2012): 119-128 С .
62. Беляева Кира Сергеевна. «Специфика кинематографа» «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства.» Культура и цивилизация» (2016): 106-116.
63. Хохлов Виктор. Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти // Карта памяти. 15.03.2017.
URL: <https://gefter.ru/archive/21526>
64. Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917 – 1991. М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С.
65. Доній. В. С. «Арсенал» О. Довженка: самодеструктивне роздвоєння митця. Науковий журнал «Міжнародний філологічний часопис» 12.1: 54-59.
66. Дымарский В.Н. Времена Хрущева: в людях, фактах и мифах. М.: АСТ, 2011. С. 89.
67. Дмитриевский Виталий Николаевич. «Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм.» Художественная культура 4 (2019): 564-579 С.
68. Эльдар Рязанов. Неподведенные итоги. – Вагриус, 1995. – 636 С.
69. Долгих Евгений. «Цареубийца»: почему история всегда жива? URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=23993
70. Загребин Сергей Сергеевич. «Культурная политика как предмет общественной дискуссии (на примере полемики вокруг фильма «Матильда»).» Социум и власть 6 (68) (2017): 108-113.
71. Зоркая Н. М. Государственный кинематограф 1970-х как подсистема культуры: путь фильма от творца к зрителю и далее // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое: [сборник]. СПб, 2001. – С. 180.

- 72.История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. – М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. — 672 С.
- 73.История отечественного кино. XX век: / Н. М. Зоркая. – Москва: Белый город, 2014. – 512 С.
- 74.«Ирония отсутствия в фильме Александра Сокурова «Русский ковчег», «Труды международной научной конференции "Культура русского зарубежья 1990 – 2010»», ed. Andrei Khlobystin, et al (2013), 226 – 35.
- 75.Кокоулин, В. Г. «Россия, которую мы потеряли»: последний российский император в политике исторической памяти постсоветской России / В. Г. Кокоулин // Люди империи - империя людей: персональная и институциональная история Азиатских окраин России: Сборник научных статей. – Омск: Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2021. – 648.
- 76.Коспаева. Д. Н. Образ наследника и царя Николая Александровича в СМИ: Молодёжь третьего тысячелетия. 2018. С. 51-54.
- 77.Сафронова Ксенія, Губар Олена. Скандал навколо «Матильди» в Росії: коханка Миколи Другого й православні активісти // Культура. 2017 р.
URL: <https://p.dw.com/p/2XBmd>
- 78.Кащенко Елена Сергеевна. «Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития.» Научные труды Северо-Западного института управления РАНХиГС 6.4 (2015): 22-26. – С. 22.
- 79.Каменский А. Б. Парадоксы массового исторического сознания и конструирование образа прошлого // Власть факта и власть мифа: как создается образ современной истории России. Некоторые проблемы освещения истории перестройки в учебниках истории. — М., 2005. С. 12—21.
- 80.Косинова М. И. «Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки.» Сервис plus 14.3 (2020): 110-118.

- 81.Канівець І. (2018). (He) зрозумілий Довженко.
URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ef6818a1-22bc-4ec3-a59a-56d66587c8a2/content>
- 82.Лаас, Н. О. «Соціальна історія СРСР в американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х рр.» Український історичний журнал (2010).
- 83.Лиманова С. А. «Царская кинохроника» и экранный образ Николая II: идеологическая трансформация // Неприкосновенный запас, номер 3, 2016.
URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2016/3/czarskaya-kinohronika-i-ekrannyj-obraz-nikolaya-ii-ideologicheskaya-transformacziya.html>
- 84.Лариса Милюкова. Игра в престолы. Как менялся образ Николая Второго на экране: от первых киносъемок до фильма Алексея Учителя // Новая газета, N 120, 2017.
- 85.Лебедев Н. А. Возникновение советского кино (1918-1921) : конспект лекций / Лебедев Н. А. – М.: [б. и.],1959.– 40 с.
- 86.Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 - 1934 годы ... Москва: Искусство, 1965. — 484 С.
- 87.Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. С. 405.
- 88.Чемберлен Мария. Новая цензура в кино. как это было и что нас ждет?// Московская правда, 27. 09. 2018.
URL: <https://mospravda.ru/2018/09/27/89156/>
- 89.Н. Шліхта.. Історія радянського суспільства: Курс лекцій. 2-ге вид., переробл. і доп. – Х.: Акта, 2015. – 252 С.
- 90.Никонорова Татьяна Николаевна. «Наш фільм может стать серьезным оружием советской контрпропаганды». К истории создания кинофильма «Агония». Вестник архивиста 1 (2011): 164-177.
- 91.Никонорова Татьяна Николаевна. «Фильм «Агония»: кинообраз Российской верховной власти кануна революции.» Новый исторический вестник 30 (2011): 77-82 С.

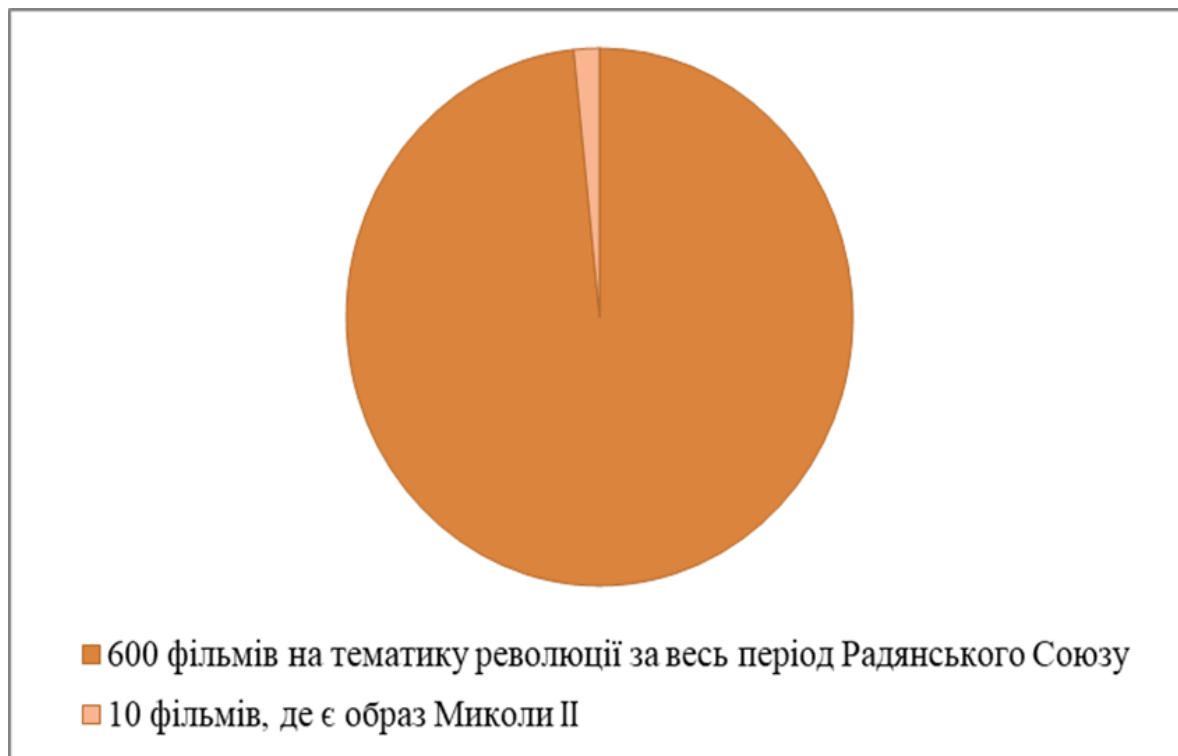
- 92.Павел, В. «Музей кино: советский кинематограф как пространство исторической памяти.» Туризм и музеи: синергетический эффект взаимодействия. 2020. 282-289 С.
- 93.Ртищева Виктория Алексеевна. «Особенности развития отечественной телевизионной документалистики в эпоху перестройки (1985–1991 гг.)». Международный научный журнал «Слово в науке» 7 (2022): 18-21 С.
- 94.Сто великих отечественных кинофильмов [Текст] / И. А. Мусский. Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. М.: Вече, 2007. – 476 С.
- 95.Фатеев И. В. Образ Николая II в отечественном художественном кинематографе / И. В. Фатеев // CLIO-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза : Сборник научных трудов. Том Выпуск IX. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 320 С.
- 96.Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 С.
- 97.Фомин Валерий. "Как снималась» «Агония». Родина 3 (2005): 73-79 С.
- 98.Хренов Н.А.Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 С.
- 99.Юлия Сапронова, Анна Ким, Филипп Алексенко. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России.
URL:<https://www.rbc.ru/society/15/09/2017/59b91d469a794721efb96438>
- 100.Taylor Richard. A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comed // Journal of Contemporary History. Vol. 18, No. 3, Historians and Movies: The State of the Art: Part 1 (Jul., 1983), pp. 439-461.
- 101.Soviet Cinema, 1929-41: The Development of Industry and Infrastructure //Jamie Miller Europe-Asia Studies Vol. 58, No. 1 (Jan., 2006), pp. 103-124
- 102.Fitzpatrick Sheila. Revisionism in Soviet History// History and Theory Vol. 46, No. 4, Theme Issue 46: Revision in History (Dec., 2007), pp. 77-9

103. Kepiey Vance, JR. *Journal of Film and Video* Vol. 42, No. 2 (Summer 1990), pp. 3-14.

104. Lorenz, R. (2013). *Als Politiker versagt: Franz Joseph I., Nikolaus II., Wilhelm II. und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs*. *Indes*, 2(2), 64-72.

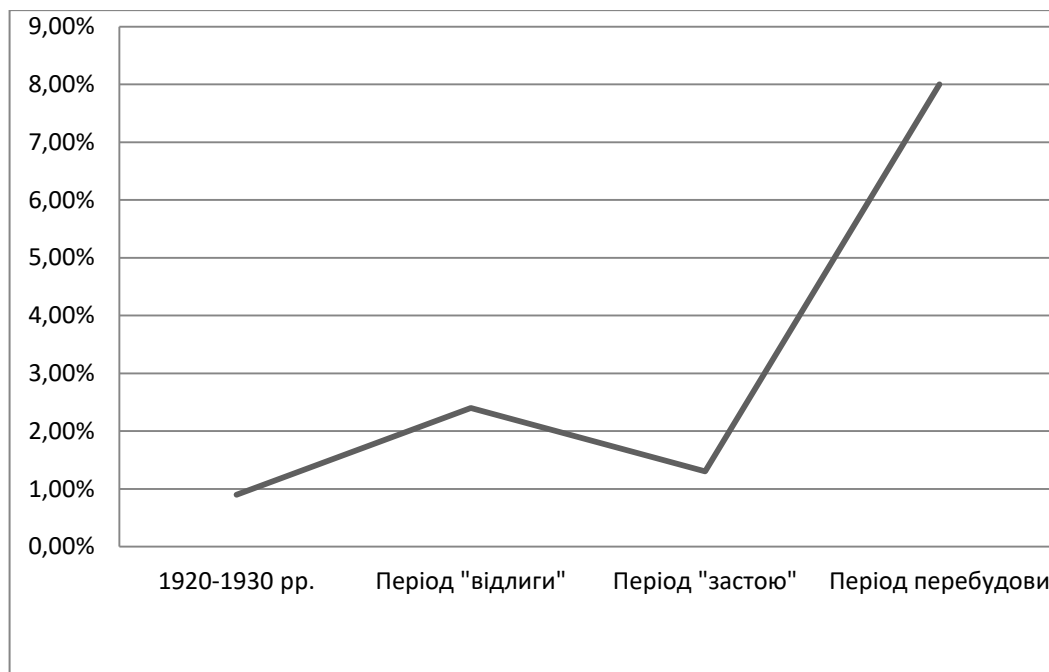
Додаток 1

Кругова діаграма – загальна кількість фільмів на тематику революції 1917 року, створених у Радянському Союзі. Частина від загальної кількості – фільми, де є образи Миколи II та його родини.



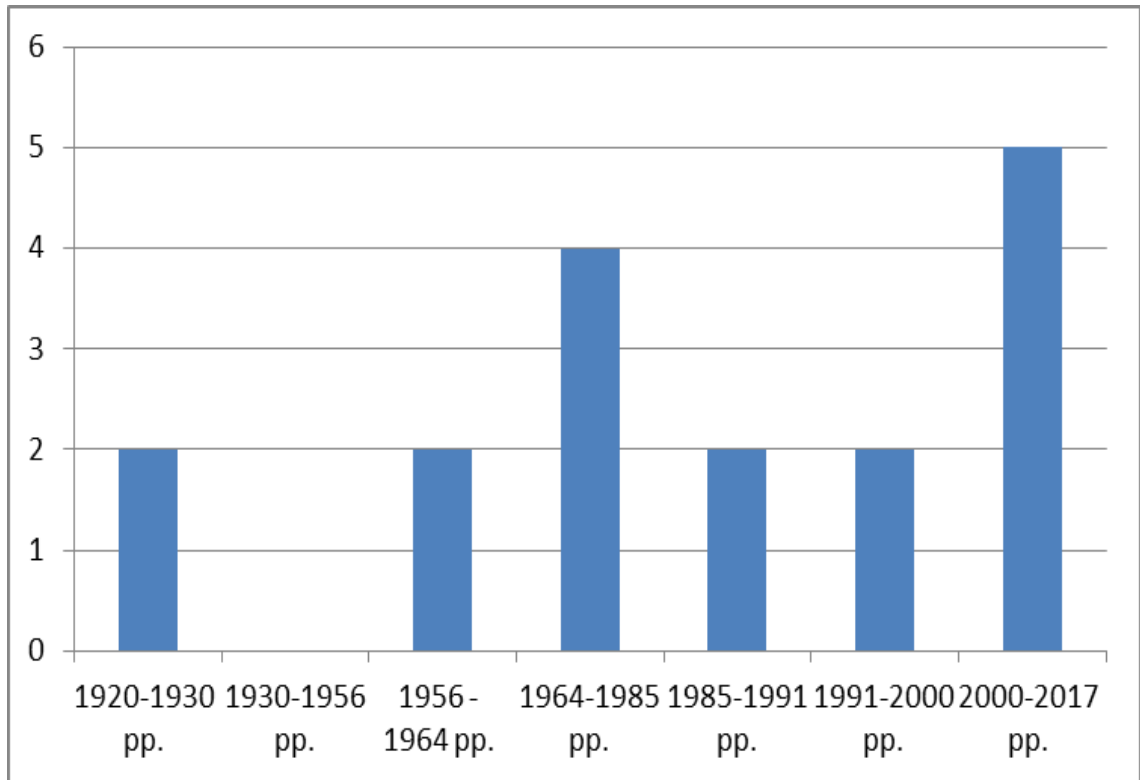
Додаток 2

Графік – кількість радянських фільмів, де є образ Миколи II та його родини, у відсотковому відношенні.



Додаток 3

Гістограма – кількість фільмів, де є образ Миколи II та його родини, у радянському, пострадянському та сучасному східноєвропейському кінематографі.



Додаток 4

Таблиця – особливості сюжету фільмів.

Фільми/Особливості сюжету	Політична діяльність імператора Миколи II	Розстріл царської родини.	Микола II головним герой фільму	Присутність імператриці Олександри Федорівни	Дитинство Миколи II	Захоплення Матильдою Ксешинською
1. «Арсенал» 1929 р. (СРСР)	-	-	-	-	-	-
2. «Пролог» 1956 р. (СРСР)	+	-	-	-	-	-
3. «Два життя» 1961 р. (СРСР)	+	-	-	-	-	-
4. «Сім'я Коцюбинських» 1970 р. (СРСР – Українська республіка)	-	-	-	-	-	-
5. «Загибель імперії» 1970 р. (СРСР – Білоруська республіка)	+	-	-	-	-	-
6. «Агонія» 1974 р. (СРСР)	+	-	+	+		
7. «Довіра» 1975 р. (СРСР)	+	-	-	-	-	-
8. «Мати» 1989 р. (СРСР)	+	-	-	-	-	-
9. «Царевбивця» 1991 р. (СРСР)	+	+	+	+	+	-
10. «Викупна жертва» 1992 р. (Росія)	+	+	+	+	-	-
11. «Романови. Вінценосна сім'я»	+	+	+	+		
12. «Російський ковчег» 2002 р. (Росія, Німеччина)	-	-	-	+	-	-
13. «Століпін. Невивчені уроки». 2007 р. (Росія)	+	-	+	-	-	-
14. «Змова» 2007р. (Росія)	-	-	-	-	-	-
15. «Григорій. Р.» 2014 р. (Росія)	+	-	-	+	-	-

16.Матильда» 2017 р. (Росія)	+	-	+	+	-	+
---------------------------------	---	---	---	---	---	---

Анотація

Дипломна робота викладена на 88 сторінках, містить 2 розділи, 6 підрозділів та базу даних.

Об'єктом дослідження виступають східноєвропейські художні фільми, де показано образи Миколи II та його родини.

Предметом нашого дослідження є образи Миколи II та його родини, динаміка їх зміни та особливості репрезентації у східноєвропейському кінематографі.

Метою роботи є визначення характеру репрезентації образів останньої царської родини у східноєвропейських фільмах.

У першому розділі проаналізовані образи Миколи II та його родини у радянських художніх фільмах. Уточнено вплив суспільно-політичних змін, особистої позиції кінематографістів та особливостей розвитку кінематографу на специфіку представлення образів Миколи II та його родини в радянському кінематографі. Запропонована тоталітарна концепція історії СРСР для пояснення специфіки творення образів останнього імператора.

У другому розділі проаналізовані образи Миколи II та його родини у сучасному східноєвропейському кінематографі. Висвітлено, під впливом яких суспільно-політичних факторів, пострадянського та сучасного періоду відбувалося переосмислення образів останньої царської родини у кінематографі в кінематографі.

За результатами роботи зроблено висновки щодо образів Миколи II та його родини у художньому східноєвропейському кінематографі. Визначено, що загальні закономірності трансформації образів та принципи кінематографу, які описують Ю. Лотман та Р. Барт позначилися на формуванні образів Миколи II та його родини у кінематографі.

Ключові слова: східноєвропейський кінематограф, Микола II та його родина, політика пам'яті, образи, ідеологія, тоталітарна концепція історії СРСР.

Abstract

The thesis is presented on 88 pages, contains 2 sections, 6 subsections and databases.

The object of the work is the East European art cinema, which show images of Nicholas II and his family.

The subject of consideration is the images of Nicholas II and his family, the dynamics of their change and the peculiarities of their representation in Eastern European cinema.

The purpose of the work is to determine the nature of the representation of images of the last royal family in Eastern European films.

The first chapter analyzes the images of Nicholas II and his family in Soviet feature films. The influence of social and political changes, the personal position of filmmakers and the peculiarities of the development of cinematography on the specifics of the representation of the images of Nicholas II and his family in Soviet cinematography is specified. A totalitarian concept of the history of the USSR is proposed to explain the specifics of the creation of images of the last emperor.

The second chapter analyzes the images of Nicholas II and his family in modern Eastern European cinema. Was discovered under which socio-political factors of the post-Soviet and modern period the reinterpretation of the images of Nicholas II and his family in the cinema took place.

Based on the results of the work, conclusions were drawn regarding the images of Nicholas II and his family in artistic Eastern European cinematography. It was determined that the general patterns of transformation of images and the principles of cinematography described by Y. Lotman and R. Barth influenced the formation of images of Nicholas II and his family in cinematography.

Keywords: Eastern European cinema, Nicholas II and his family, politics of memory, images, ideology, totalitarian conception of the history of the USSR.