



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ И ПРАВА

«Визуализация исторической личности в
кинематографе»

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01. Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Современное социально-историческое образование»

Проверка на объем заимствований:

71,6 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 6 » сентября 2025 г.

зав. кафедрой отечественной
истории и права

П.Б. Уваров Уваров П.Б.

Выполнила:

Студентка группы

ЗФ-305-269-2-1

Коршун Екатерина Валерьевна

Научный руководитель:

к.и.н., доцент

А.Р. Татаркина Татаркина А. Р.

Челябинск

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ.....	6
Теоретические аспекты визуального подхода в исторических исследованиях.....	6
1.2 Исторический кинематограф, как визуальный источник.....	12
ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ.....	19
2.1 Проблема исторической интерпретации визуального образа.....	19
2.2 Современные тенденции визуализации личности в кинематографе.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	63
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	74

ВВЕДЕНИЕ

Визуализация за последние десятилетия становится все более актуальной исследовательской практикой, которая стала востребованной на рубеже XX-XXI веков и ещё не получила своего академического визуального оформления. Поэтому интерес к визуальным практикам сейчас возрастает. В связи с этим изучение визуальных источников и привлечение их в образовательном процессе становится актуальным.

В системе школьного образования поднимается важность включения визуальных источников в учебный процесс. Так, например, в учебнике по истории России для 10 класса под редакцией Мединского В.Р. [72] используются фильмы, как дополнительные материалы для изучения темы, с которыми можно ознакомиться, перейдя по QR-коду, представленному в параграфе. Также сейчас снимается большое количество учебных фильмов, видеоконтента, посвященному истории.

Таким образом, востребованность исследовательской проблемы соответствует методологическому визуальному повороту в современной исторической науке и расширяет представление о кинематографе как о специфическом историческом источнике.

Историографию проблемы охватывают современные исследования. К числу наиболее важных исследований относятся: статья «Кино и история» известного французского историка Марка Ферро – первого в постсоветской России теоретического текста на тему взаимоотношений исторической науки и кинематографа [88], Нарский И. В. «Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство» [75], Маслов В.М. «Философия визуального поворота: от теории к практике» [71]. Необходимо отметить исследование Мазур Л.Н. «Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания». [70]. Среди зарубежной историографии важно выделить Дэвид Дж. Стэйли с работой «Computers, Visualization, and History», как он проводит исследования, о том, как цифровые среды и виртуальная реальность показывают историю, и как новый язык визуализации

трансформирует наше понимание прошлого [98]. Также важно обратить внимание на исследование современных ученых о кинематографе, как историческом источнике, Волкова Е.В. и Пономаревой Е.В. «Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти» [60]. Таким образом, научный задел по нашей проблеме охватывает в основном работы публицистического плана, что позволяет сделать вывод об актуальности нашего исследования.

Целью выпускной квалификационной работы является изучение специфики визуальной репрезентации исторической личности в кинематографе.

В соответствии с поставленной целью были определены следующие задачи исследований:

- рассмотреть теоретические аспекты визуального подхода;
- изучить достоверность исторического кинематографа, как визуального источника;
- исследовать проблему достоверности изображения исторической личности в разрезе кинематографического восприятия.
- рассмотреть современные тенденции визуализации исторической личности в кинематографе.

Объектом исследования является кинематограф, как визуальный источник.

Предмет исследования – исторический жанр кинематографа.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1909 г. по настоящее время. Нижняя граница исследования обусловлена появлением первого фильма об исторической личности. Верхняя граница исследования обнимает современные процессы в историческом кинематографе.

Работа написана на основе общенаучных принципов историзма и научной объективности. В работе использовался междисциплинарный подход,

общенаучные логические методы и специальные методы исследования: историко-сравнительный метод, методы визуальной истории, метод системного киноанализа.

Источники, которые мы использовали в работе можно разделить на следующие группы. Первой группой источников являются визуальные, к ним относятся отечественные и зарубежные художественные исторические фильмы периода 1909 – 2025 гг., например фильм режиссеров Кая Ганзена и Василия Гончарова «Петр Великий»/ «Жизнь и смерть Петра Великого» 1909 года [9], Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» 1944 - 1945 гг. [1], сериал режиссеров Александра Баранова и Рамиля Сабитова «Екатерина» (2014 г., Россия) [25] и т.д. Второй группой являются источники публицистического характера, например работы классиков отечественного кино С.М. Эйзенштейна [31,32], М.И. Ромма [30] и др. Все источники позволяют провести анализ и определить возможности дальнейшего использования проблематики ВКР. Третья группа – письменные источники, например И. М. Катырев-Ростовский «Летописная книга. Написание вкратце о царях московских, о образех их, и о возрасте, и о нравах» [34], Записки императрицы Екатерины Второй [33] и др.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе визуализации исторической личности в кинематографе на основе изучения научной, публицистической литературы и разного рода источников.

Практическая значимость исследования: данные материалы работы могут быть использованы в практической работе учителя.

Структура настоящей работы определена целями и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав (четырёх параграфов), заключения, списка использованных источников и приложения.

ГЛАВА 1. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Теоретические аспекты визуального подхода в исторических исследованиях

Визуализация (от лат. *visualis* – зрительный) – это действия по представлению информации и знаний в форме, ориентированной на зрительное восприятие. Целью визуализации является представление *ad oculos* информации в структурно ясной, легко усваиваемой форме [48].

Историческая визуализация – это представление исторических сведений и знаний в визуальной форме [98]. Дэвид Дж. Стэйли, доцент истории в Университете штата Огайо, в своих трудах «История и будущее: использование исторического мышления для воображения будущего» выделяет следующую классификацию форм исторической визуализации по основе их характеристик: лица истории (исторические личности); источники (документы, например Ипатьевская летопись XIV в.); время (какой период эпохи затрагивается) и т.д. А также формы цифровой исторической визуализации: антропологическая реконструкция (метод восстановления лица по черепу, в результате которого получается скульптурный или графический портрет личности); хронолента (лента времени - временная шкала, на которую в хронологической последовательности наносятся события.); виртуальные туры (реалистичное отображение трехмерного многоэлементного пространства на экране, которое, кстати, широко используется ведущими музеями, например Эрмитаж или Лувр); цифровое представление документов (перенос тех же летописей в цифровой формат) и др.

Качественное применение средств исторической визуализации дает возможность просто и красиво демонстрировать сложные исторические объекты и процессы, а значит усилить исследовательский потенциал, и сделать знакомство с историей интересным и понятным процессом для широкой аудитории [98].

В связи с расширением процессов глобализации в конце XX - начале XXI века происходят большие междисциплинарные взаимодействия в гуманитарных науках, происходит формирование визуальной массовой культуры. По мнению Маслова В.М. современные представления о визуальной культуре тяготеют к простому перечислению наиболее известных, ярких ее элементов, например, гляцевых журналов или телевидения [71]. В широком круге гуманитарных исследований визуальные (зрительные) источники начинают рассматриваться как равноправные с текстовыми. Признается также тезис о том, что процедуры внешней критики по отношению к визуальным и текстовым источникам совпадают в своей методологической основе: «визуальная реальность (включая автоматизмы визуального восприятия в повседневной жизни) должна быть помыслена как культурный конструкт, подлежащий вследствие этого «чтению» и интерпретации в той же мере, в какой этим процедурам поддается литературный текст» [88, с. 60—61]. Анализ зрительных источников наравне с текстовыми сегодня приносит много интереснейших результатов в различных областях гуманитарного знания.

Анализ визуальных объектов (архитектурных проектов, фотографий, плакатов, произведении станковой, монументально-декоративной живописи и ДПИ) сегодня составляет один из наиболее бурно развивающихся и передовых сегментов исторической науки.

Крупнейший российский специалист по визуальной истории И.В. Нарский полагает, что методологическое сближение искусствоведения, культурологи и истории в их отношении к объектам зрительной культуры является необходимым и неизбежным следствием общей логики развития исторического знания. «Интерес историков к визуальным источникам был обусловлен, конечно, не только постмодернистским вызовом. Он совпал с поворотом от социальной истории макропроцессов и макроструктур к культурной истории — микромиру повседневности восприятия, опыта и памяти «маленьких» людей, в большинстве своем безымянных и безмолвных участников истории» [75, с. 31]. Таким образом, перекрестный обмен

методами и парадигмами между историей, искусствоведением и культурологией является логическим продолжением методологической революции, которую принято связывать с исторической «школой Анналов» массовом повседневном укладе жизни содержится не в текстовом виде, а в виде зрительном — в тех картинках, которыми украшали интерьеры, использовали в дизайне упаковки, которые определяли повседневную моду в одежде и украшениях и т.д. [67].

В настоящее время существует тенденция представлять историческое познание в форме индивидуального исторического опыта посредством визуализации.

Историки в большинстве своем до сих пор сохраняют верность письменным источникам, не замечая или почти не замечая появления визуальных документов: в исторических исследованиях последние используются пока крайне редко в силу специфики отражения информации и отсутствия полноценного методического инструментария, обеспечивающего возможность исторических реконструкций. Тем не менее, историческая наука не может полностью игнорировать новые веяния и постепенно приобщается к проблемам изучения аудиовизуальных документов [76].

Разнообразие подходов к изучению исторического «образа» чего-либо (страны, социальной группы, семьи, врага, союзника, детства, исторической науки и т. д.) представляет собой попытку по-новому взглянуть на явления прошлого — с позиций визуального восприятия. В этом смысле методы реконструкции и интерпретации образа можно рассматривать как стремление отойти от рациональных приемов обобщения исторической информации и обращение к так называемым «качественным» методам познания, основанным на законах чувственного восприятия. Таким образом появляется такое явление, как визуальный поворот.

Определение «визуальный поворот» возникло во второй половине 20 века. «Визуальный поворот» характеризует преимущество визуального опыта

(с определенной интерпретацией под влиянием чувств и эмоций)) над вербально-логическим (текстовым) контентом, после введения в 60-х гг. Ричардом Рорти в гуманитарные дисциплины понятия «лингвистический поворот». Междисциплинарные научные изыскания в тенденции формированию понятий «язык программирования» и развитию понятийного аппарата искусственного интеллекта.

Термин «пикториальный поворот» введен У. Дж. Т. Митчеллом в 1992 году. По мнению У. Митчелла: «Медиа всегда представляют собой смесь сенсорных и семиотических элементов, и все так называемые «визуальные медиа» являются смешенными или гибридными образованиями» [73, с. 240].

Под влиянием визуального поворота в современной отечественной историографии сложился целый комплекс исследовательских проблем, наибольшей популярностью пользуются следующие:

- 1) методы и приемы использования визуальных источников в рамках исторических исследований;
- 2) проблематика «образа» как тема научного исследования;
- 3) изучение теоретико-методологических основ визуального поворота;
- 4) становление и развитие новых направлений исторической науки (историко-визуальные исследования, визуальная антропология, историческая имагология, историческое моделирование) [72].

В современной историографии при проведении исторических исследований визуальные материалы (изобразительные источники), представлены, прежде всего, иконографией, чертежами, картографией, изображениями эскизами и картинами, различными зарисовки- обрядов, костюмов), монументальной пропагандой, фото и кинодокументами, видеоматериалами, в наше время представленными так называемыми «визуальные медиа» - различные компьютерные, цифровые технологии.

Н.Г. Георгиева считает: «Любой изобразительный материал всегда отражает «угол зрения» автора, его идейно-политические позиции. Поэтому достоверность информации источников этого типа не следует преувеличивать: для них характерны не только наглядность, детализация и мгновенность фиксации факта, но и типизация, обобщение и преломление хода и содержания события в сознании художника, фотографа, кинооператора» [61].

Изучение содержания визуальных источников в свою очередь требует применения метода наблюдения в его классической форме – целенаправленного, организованного прослеживания важных для наблюдателя-исследователя информационных элементов, часто выступающих фоном, отдельным эпизодом или второстепенным сюжетом по отношению к основной сюжетной линии. Эта позиция может быть обозначена как «критическая», поскольку предполагает отказ от роли зрителя (соучастника, свидетеля событий фильма) и выполнение функций наблюдателя, нацеленного на вычленение нужной ему информации, которая важна с точки зрения изучаемой темы.

Можно выделить следующие этапы изучения визуальных источников:

- 1) отбор фильма/фильмов для изучения в качестве исторического источника. На этой стадии необходимо уточнить сам объект исследования и критерии отбора конкретных документов;
- 2) сбор и анализ информации о создателях фильма, его целях, сверхидее, закладываемой автором, времени и условиях создания, общественном резонансе – в общем, обо всем том, что обычно обозначается словом «судьба» фильма;
- 3) просмотр фильма для получения общего впечатления, знакомства с сюжетом, основными героями и событиями, определение основной и второстепенных тем, центральной проблемы, оценка жанровых и изобразительных приемов создания образов. Кроме того, необходимо уточнить характер презентуемой визуальной информации – непосредственное отражение или реконструкция реальных/вымышленных фактов;

повторное целенаправленное наблюдение по намеченному исследователем плану (например, изучение религиозных практик или миграционных настроений; изменений в образе жизни, моделях поведения и проч.), которое сопровождается обязательной фиксацией информации с уточнением минуты просмотра, контекста и роли наблюдаемого эпизода в сюжете;

5) конструирование исторической реальности на основе оценки зафиксированных информационных элементов с учетом их образного решения. Она нуждается в верификации путем сравнения с другими источниками информации.

Особенностью наблюдения выступает также то, что его результаты отличаются известной субъективностью, поскольку проецируются на ментальную сетку наблюдателя и интерпретируются с учетом присущей ему системы ценностей и представлений. Поэтому очень важно использовать контрольные элементы (увеличение числа просмотров или же количества наблюдателей) [70].

Таким образом можно сделать вывод, что сейчас визуализация становится неотъемлемой частью жизни каждого человека, а визуальный подход в исторических исследованиях набирает большие обороты, заставляя искать новые методы для оценки визуальных источников с точки зрения истории. Визуализация довольно новое направление, которое только развивается, но в союзе с искусством, становится хорошим средством, для красивой демонстрации сложных исторических объектов и процессы, что усиливает исследовательский потенциал, и делает знакомство с историей интересным и понятным процессом для широкой аудитории.

Исторический кинематограф, как визуальный источник

Визуальность – свойство объектов или предметов, которое приводит к их видению, зримому восприятию. Визуализация – прием представления физического явления (картины действительности) в удобном для зрительного наблюдения и анализа виде.

Относительно любой исторической кинохроники можно сказать, что она есть результат перевода срезов прошлого в зрительные визуальные образы, которые становятся визуальными свидетельствами этого прошлого. Этот процесс и является визуализацией.

С появлением кинематографа в 1895 году процесс визуализации окружающего мира получил новые качества и характеристики.

Развитие российской ранней кинохроники шло по двум направлениям: с одной стороны, во множестве снимали официальные церемонии Императорского Двора, что породило ныне существующую «царскую кинохронику»; с другой стороны, снимали картины жизни и деятельности русского социума, что ныне можно увидеть в сохранившихся фильмах и киножурналах.

Исторические события, являющиеся разворачивающимися во времени процессами, невозможно вместить целостно в зафиксированные экранные картины. Эти картины являются скорее образами или знаками произошедших событий. Зачастую кинокамера фиксирует какие-либо образы уже после спонтанно произошедшего события, что нашло отражение и в существующих фильмах, относящихся к Февральской революции 1917 года.

Наблюдая образы на экране, мы отчетливо осознаём всю символичность проходящих перед нами картин, всю их знаковость, будь то некое разворачивающееся на наших глазах историческое событие или просто визуальный факт. Кинематографической визуализации предшествовала визуализация фотографическая.

Кинематограф – это механизм воздействия на сознание зрителя, что позволяет ему умело управлять процессом формирования мировоззрения, который позволяет не только и не столько развлекать, но и развивать человека. Кинематограф – один из них представляет собой искусство, а другой доходную промышленность [30].

Важно понимать, что кинематограф – это искусство, в котором репрезентация событий подается через авторское видение. А авторское видение – это условность.

Экран имеет свою условность. И это определило появление чисто кинематографических жанров (например, комическая или вестерн). Однако важно видеть кинематографическую специфику и тех жанров, которые кино усвоило у других искусств, - здесь теоретики не изобрели для них оригинальных названий, а просто заимствовали их из литературы: роман стал кинороманом, повесть - киноповестью, драма - кинодрамой, комедия - кинокомедией и т. д. и т. п.

Кино, которое изображает не один момент, а действие, и содержание дано здесь в развитии, то есть в изменении.

Первые исследовательские работы, связанные с исследованием кинообразов в культурно-историческом контексте, принадлежат французскому историку М. Ферро, который, учитывая специфику репрезентации прошлого на экране, предложил изучать кинематограф с точки зрения разных подходов. Выяснение вопроса, какие новые знания о прошлом, о времени своего создания дает кинолента и социальная и политическая роль кинематографа в обществе на разных этапах его развития. А также изучением фильма как выразителя монументальной истории, как культурного канала для создания и трансляции мифов [88, с. 47—57].

М. Ферро выдвинул свою методику исследования фильма в качестве исторического источника, включающую следующие этапы и процедуры. Прежде всего, стоит проанализировать сам киноматериал, что предполагает изучение угла и ракурса съемки, переходов к крупным планам, четкость

изображения и освещенность, степень интенсивности разворачивающихся событий на экране, а также зернистость и контрастность пленки. Затем необходимо проанализировать содержание кадров, относительно идентификации костюмов, предметов, интерьеров, связанных с периодом, о котором идет речь в фильме. Далее следует аналитическая критика фильма, т. е. сопоставление внешних фактов, имевших отношение к картине, например, данные о создателях фильма, о киностудии, условиях производства и проката, а также рецепция кинопроизведения современниками [88, с. 60—61].

По мнению современных ученых Волкова Е.В. и Пономаревой Е.В., изучающих кинематограф, как исторический источник, существует два типа исторических игровых картин [60]. Прежде всего, это фильмы, в которых их авторы с помощью художественных средств пытаются правдиво воплотить образы реальных исторических деятелей и событий на экране. Но есть картины другого плана. Они изображают вымышленные образы прошлого, но при этом на фоне правдоподобного показа исторического времени. Создатели таких картин демонстрируют типичные ситуации с придуманными героями, которые вполне могли произойти в тот или иной период истории. Конечно, художественный фильм может не полностью соответствовать историческим фактам, но он способен воплотить эстетическую и идеологическую правду истории. В любом фильме всегда присутствует три момента: субъективное авторское начало; объективное начало, то есть возможности киноязыка; политическое начало, связанное со временем его создания [76, с. 14].

Поэтому кино с точки зрения исторического исследования, видимо, можно изучать по двум направлениям. Во-первых, исследование того, насколько достоверно фильм представляет на экране людей и события прошлого. Во-вторых, анализ фильма как культурного явления, как канала трансляции коллективной памяти о прошлом с точки зрения визуальной антропологии [60].

Именно поэтому большинство фильмов, которые идут под эгидой «исторического» кино также входят и в жанр «драма», «боевик» и т.д. Кино не

может придерживаться единой исторической достоверности, ведь его задача передать видение режиссера, сценариста, через игру актеров, диалоги и декорации. А для это необходимо сделать проблему в фильме, большую точку, которая заставит зрителя сопереживать героям, выведет их на эмоции, даст повод для дальнейшего размышления. И именно для этого существует жанр. Если, к примеру, сериал «Екатерина» (2014 г., Россия) [25] не был драмой, то у зрителя не было бы понимания, какому герою сопереживать, кто является положительным персонажем, а кто антагонистом, и этот сериал не имел бы успеха в прокате. А без хорошего проката кинематограф существовать не может, просто не будет средств для съемок.

Хотя кино тоже можно снять по-разному. Ощувив возможность пьесы быть не только драмой, поэт и писатель Б. Брехт формирует опирающийся на «неаристотелевскую пьесу» свой эпический театр, реформировав таким образом сцену в направлении тех преобразований, которые в кино совершил Эйзенштейн. Например, Эйзенштейн приблизил экран к документальности XX века. Его «Броненосец «Потемкин» (1925, СССР) выглядит как хроника, а действует как драма. Именно поэтому при разборе кинокартины важно понимать, что хочет донести режиссер и в каком направлении он снимает. К примеру, не учитывая многообразия жанров, мы не сумеем определить различия между такими эпическими художниками, как Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко.

Исторические фильмы бывают разной специфики: батальное кино — например фильмы о Великой Отечественной войне; историко-биографические о реальных исторических деятелях, иллюстрирующие их жизненный путь («Александр Невский» 1938 г., «Спартак» 1960 г.); историко-приключенческие фильмы о вымышленных персонажах прошлых лет, зачастую с остросюжетной интригой («Гардемарины, вперед!» 1987 г.). Исторические фильмы нередко являются экранизациями исторических романов («Война и мир» Л. Н. Толстого). В Голливуде используется также термин «period piece» — любой фильм, действие которого происходит в узнаваемый исторический

период прошлого, независимо от того, связан ли его сюжет с историческими событиями.

И по логике, требованием к историческим фильмам, это обязательное научное консультирование специалистов по эпохи, чьи фамилии выносятся в титрах.

Важно понимать, что существует проблема отбора фильма/фильмов в качестве исторического источника. Их условно можно разделить на две категории: актуальные фильмы, то есть снятые на «современную тему» и отражающие образы «настоящего»; и ретроспективные фильмы, которые традиционно относят к жанру исторического кино. Особенность данной категории кинодокументов состоит в том, что они представляют образы прошлого, созданные в разное время. Массовое кино может быть более информативным для изучения стереотипов, стандартных ситуаций, актуальных проблем. Особой осторожности требует историческое кино, где зачастую присутствуют анахронизмы, отвечающие потребностям современного зрителя.

Проблема метода анализа аудиовизуальных источников, к которому относится метод структурированного наблюдения. В основе наблюдения лежит неоднократный просмотр фильма: первоначально — для получения общего впечатления, знакомства с сюжетом, основными героями и событиями, определением основной и второстепенных тем, центральной проблемы, оценки жанровых и изобразительных приемов создания образов. Кроме того, необходимо уточнить характер презентуемой визуальной информации: непосредственно отражение или реконструкция реальных/вымышленных фактов.

Проблема реконструкции исторической реальности на основе оценки зафиксированных информационных элементов с учетом их образного решения. Интерпретация визуальных источников нуждается в обязательной верификации путем сравнения с другими источниками информации.

Таким образом, изучение визуальных источников предполагает формирование особых навыков работы с информацией. Историк должен обладать опытом визуальной культуры — это то, что часто называют «насмотренностью», позволяющей корректно воспринимать, анализировать, оценивать, сопоставлять визуальную информацию. Отдельно следует выделить задачу распознавания визуальных кодов, поскольку они конкретно историчны и по истечении нескольких десятилетий могут прочитываться некорректно, а ключи к этим кодам чаще всего лежат в области обыденного или национального и могут быть не очевидны зрителю из будущего [70].

Таким образом, игровой кинематограф является транслятором с одной стороны знаний, с другой стороны — мифов о прошлом. Кино — это еще и полезный источник информации о представлениях людей относительно своей истории, их менталитете и идеологии, культуре в целом. Фильмы являются фактами самосознания общества и коллективной памяти. Значительное влияние на создание экранных образов прошлого оказывает ряд факторов. Во-первых, накопленные знания о тех или иных исторических событиях и явлениях. Во-вторых, официальная идеология, господствующая в обществе. В-третьих, взгляды на историю основных творцов фильма, прежде всего режиссера, сценариста, актеров. Для создателей таких фильмов очень важно обладать «чувством истории», то есть способностью проникать в психологию и мотивы действий исторических лиц, умением находить в длинной и запутанной цепи событий главное звено. И тогда образы прошлого на экране приобретут достоверность и глубину, освобождая зрителей от паутины исторических мифов.

Таким образом важно понимать, что кино — это очень тонкая грань на стыке разных направлений искусства, полезный источник информации о представлениях людей относительно своей истории, их менталитете и идеологии, культуре в целом. Кино с одной стороны транслирует знания, а с другой стороны — мифы о прошлом. Исторический фильм — один из жанров игрового кино, изображающий конкретные исторические эпохи, события и

личностей прошлого, но преимущественно основывающийся на драматургии сценарного хода и видении режиссера, нежели на констатации исторических фактов. Для создания исторических фильмов важно понимать психологию и мотивы действий исторических личностей, уметь находить главное в цепи исторических событий, чтобы принести кинокартине достоверность и глубину, убирая исторические мифы.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Проблема исторической интерпретации визуального образа

Историческая интерпретация визуального образа в кинематографе – одно из сложных и противоречивых направлений в искусстве кино. Она затрагивает множество кинематографических аспектов: художественный образ (костюм, прическа, манера поведения и речи, характер героя), декорации, цветовая гамма кинокартины, опора на исторические источники и т.д. И всё это должно коррелироваться с видением режиссера, его целями и задачами на кинокартину. И не всегда задача фильма/сериала донести историческую подоплеку, а наоборот через историчность донести свою мысль. Чтобы понять, как в кинематографе показывают историю, давайте рассмотрим это на примере известных исторических личностей, и тенденций современного кинематографа.

Для удобства мы рассмотрим, как представлены исторические деятели и в отечественном, и в зарубежном кинематографе, чтобы понять, как показывают историю режиссеры разных кинематографических школ и какие цели и смыслы они преследуют в своих кинокартинах. Для понимания описания характера, внешности и характера правления исторических личностей, приведены цитаты из исторических источников. В работе мы рассмотрим таких исторических личностей: Иван IV Грозный, Анна Болейн, Петр I Великий и Екатерина II, так как про них снято больше всего кинокартин, и их изображение в кинематографе довольно разноплановое.

Начнем с образа Ивана Грозного. Сначала рассмотрим источники текстового характера, такими для нас являются: Степенная книга [44], воспоминания Принца Даниеля фон Бухау [39] и труд Катырев-Ростовского И. М., «Летописная книга. Написание вкратце о царях московских, о образех их, и о возрасте, и о нравех» [34].

Иван IV Грозный – одна из самых двойственных личностей истории, мнение о нем расходится и у историков, и в кинематографе. В Степенной книге уделено большое внимание формированию образа первого русского царя, который представляется исключительно в положительном ключе. «Грозный с молодых лет отличался наличием «премудрости» и «разума», а также «храбрости», коим было преисполнено царское сердце» [44, с. 357].

Посол Даниила Принца из Бухова, советник августейших императора Максимилиана II и Рудольфа II и дважды бывшего чрезвычайным послом у Ивана Васильевича, великого князя Московского пишет про Ивана Грозного так: «он очень высокого роста. Тело имеет полное силы и довольно крепкое, большие узкие глаза, которые все наблюдают самым тщательным образом. Челюсть, выдающаяся вперед, мужественная. Борода у него рыжая, с небольшим оттенком черноты, довольно длинная и густая, вьющаяся, но волосы на голове, как большая часть русских, бреет бритвой» [39, кн. 3].

Князь Иван Михайлович Катырев-Ростовский пишет о внешности Ивана Васильевича ближе к его преклонному возрасту: «...Царь Иван образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и покляп; возрастом велик бяше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы толсты; муж чюдного разсужения, в науке книжного поучения доволен и многоречив зело, ко ополчению дерзостен и за свое отечество стоятелен.» [34].

В источниках Иван Грозный представлен противоречиво. Один образ представляется мудрым, справедливым и храбрым, появляется образ высокого мужчины с красивым телосложением, мужественными чертами лица, длинной бородой, с вьющимися волосами. Другой образ представляется высоким тощим мужчиной, с неприятной непривлекательной внешностью, злым, с «подвешенным языком», желающим уколоть, нежели поддержать диалог, но очень патриотичным.

Исходя из приведенных описаний у нас формируется представление о Иване Грозном в разные года его жизни. Давайте рассмотрим, как это визуализировано в кино.

Самым первым серьёзным фильмом стал фильм «Иван Грозный» (1944 г., 1945 г., СССР) [1] режиссера Сергея Эйзенштейна с актером Николаем Черкасовым в главной роли Ивана Грозного, цель этого фильма состоит том, чтобы дать зрителю представление о зарождении и функционировании авторитарной власти вообще, и в фильме затрагивается почти весь период правления Ивана Грозного.

Фильм относят к кинематографу сталинской эпохи, что накладывало влияние на формирование образа. Сталин этим фильмом преследовал цели формирования образа мудрого правителя, героя, который в сознании зрителей совместится с образом самого отца народов». В фильме нужно было показать всё величие Москвы, показать народ. Эйзенштейн в первой серии показывает именно такого царя— энергичного, решительного, прогрессивного, но во второй серии кинокартины этом усиливает зловещность образа, на фоне образа Бориса Годунова [68]. Так основной проблемой в кинематографе встает интерпретация и репрезентация истории русской культуры. О. Л. Булгакова утверждает, что советская кинематография 1930–1940-х создает особую «модель советского фильма», которая становится медиумом другой новой истории [58, с. 146]. На первый план в этой модели выходит образ личности (героя или правителя) в истории и народа. В этом можно обнаружить развития бинарной «власть – народ». В данной картине представлен образ формальной власти, воплощённой в образах боярства и духовенства, маркированную негативно. Образ народа также зачастую является неделимым монолитом – в массовых сценах. Фильм открывается крупными планами символов власти (Шапка Мономаха, скипетр, держава) в сцене коронации юного Ивана (Н. Черкасов), то есть автор сразу заявляет, что образ правителя – центральный, герой является правителем. Забегая вперед, нужно отметить, что процесс обретения царем абсолютной власти во многом становится ключевым в фильме, то есть Иван постепенно становится воплощением образа власти и входит в оппозицию с народом.

Власть царя в фильме мифологизируется также посредством обращения режиссера к русской иконописной традиции, т.е. образуется связь между композиционными структурами культового зодчества, иконописи и изобразительным рядом фильма. [66, с. 34] Сходство композиционного решения кадра из соответствующей сцены взятия Казани, которое обнаруживается с одним из иконописных изображений XVI в. – иконой «Благословенно воинство Небесного Царя», в советском искусствознании – «Церковь воинствующая» (1550-е гг.), написанная предположительно митрополитом Афанасием по заказу Ивана Грозного в память о его Казанском походе 1552 г. Икона рассматривается как документальное воспроизведение значимого эпизода царской внешней политики и прославление небесного покровительства земному воинству государя.

Таким образом, благодаря влиянию традиции иконописного искусства, проявившиеся в организации создания фильма, в основе художественного решения сцены взятия Казани появляется контраст между эпическим (иконописным) и драматическим (реалистическим) подходами к изображению

Сам режиссер говорит, что в работе над данной картиной он вышел на «глубинные мифологические основы». Это использование и библейских метафор, например, в сцене, где Федор Басманов убивает отца по приказу Грозного — почти так же, как Авраам был готов убить Исаака, однако важно понимать, что Эйзенштейн переворачивает эту библейскую ассоциацию по своему видению [32, с. 311]. И противостояние Бога и человек, где человек ставит свою волю наравне с волей Бога, например уже в первой сцене, с которой начинается фильм, в сцене венчания на царство, Иван Грозный сам себя коронует. В этом жесте, нарочито нарушающем чинопоследование, уже заложено отступление от Бога, которое прослеживается на протяжении всей кинокартины [86].

Эта картина получила много оценок. Первая серия «Ивана Грозного» получила единодушное признание зрителей и критики как в Советском Союзе,

так и за рубежом. Было особенно важно, что столь сложное и совершенное полифоническое произведение создано в сражающейся, окровавленной стране. За неё режиссёр и съёмочная группа получили Сталинскую премию. Но вторая серия была превратно понята и подвергнута незаслуженно резкой критике. Она была выпущена на экраны лишь в 1958 году [91, 33 с.].

Фильм Эйзенштейна создал положительный образ Ивана Грозного, который сталкивается со сложностями правления, предательством, но продолжает руководить государством с большим успехом. Его внешность и характер представленные в кинокартине совпадает с историческими источниками, приведенные выше (Приложение 1).

Интересно проследить эволюцию образа Ивана Грозного в кинематографе, так, например в сериале «Иван Грозный» (2009 г., Россия) [2] режиссера Андрея Эшпая с актером Александром Демидовым в роли Ивана Грозного, образ царя показан иначе. Цель сериала – показать новые факты истории, развенчаны мифы, связанные с личностью Ивана Грозного, которые не были охвачены в фильме Эйзенштейна. Сериал охватывает весь период царствования Ивана Грозного.

По мнению кинокритика Сергея Цыркуна, сериал нельзя относить к историческому кино, Иван Грозный показан как человек эпохи Возрождения, «московский Иоганн Фауст» [90]. Телекритик Юрий Богомолов считает, что герой Эшпая остался в тени фильма Сергея Эйзенштейна [54]. Кинокритик Екатерина Сальникова видит в сериале неудачную попытку показать противоречивого героя [83]. Доктор исторических наук Игорь Фроянов, который считает Ивана Грозного одним из великих правителей России, отмечает в сериале исторические неточности и называет его «либеральной поделкой» [89].

Режиссер выстраивает образ царя от юноши до старца, и этот образ показывает слабого, неуверенного в себе человека, с примесью юношеского максимализма, который он же сам боится, в начале сериала, и какой-то тщедушной уверенностью в конце. Образ в самом конце становится

противоречивым, потому что в начале кинокартины есть надежда, что человек наберется опыта и смелости, то в конце сериала эта надежда угасает.

Таким образом мы видим, что в этом сериале хоть внешне экранный Иван Грозный и совпадает с описанием царя из исторических источников, но характер героя показан довольно противоречиво, и однозначного понимания, положителен ли этот правитель или нет сказать невозможно.

Фильм «Царь» (2009 г., Россия) [3] режиссера Павла Лунгина с актером Петром Мамоновым в главной роли Ивана Васильевича Грозного – одна из спорных кинематографических работ о личности Ивана Грозного. Цель фильма – показать взаимоотношения Ивана Грозного с митрополитом Московским Филиппом и события эпохи опричнины. Действия фильма разворачиваются 1566—1569 годах, в разгар Опричнины и Ливонской войны.

Журналисты газеты «Завтра» Бориса и Анастасии Белокуровых пишут, что здесь «много юродства и ереси» и пришли к выводу, что «царь оказался ненастоящий» [51, с. 10] и режиссера за то, что «в его картине исторический фон принципиально игнорируется» [50, с. 8]. В представлении критиков могущественный и справедливый царь Иван вел беспощадную борьбу с изменниками и врагами своего народа. Однако в фильме предателей нет, а террор есть, и это дало повод для обвинения режиссера: «Его задача — показать, что на Руси в те времена правила кучка садистов во главе с маньяком. И угодить цивилизованному Западу, на который всегда ориентировался Лунгин». С этой же целью, по мнению журналистов, «нарочито бедно показана Москва — малюсенький городок посреди лесов», и «жалкая толпа» народа. Наибольшее возмущение А. и Б. Белокуровых вызвали освещенные в фильме «вопросы религии». Журналисты обвинили П. С. Лунгина в том, что «он не просто ничего не смыслит в православной культуре, но и допускает показ вещей, от которых верующий человек воистину содрогнется. А неверующий и вовсе будет утомлен “христианской символикой”» [50].

Н. П. Бурляев охарактеризовал «работу» актера П. Н. Мамонова как «непрофессиональную», а «историческую трактовку» опричнины и образа

Ивана Грозного как «неверную, уводящую нас от истинного» их понимания, потому что в картине П. С. Лунгина показаны «народ как быдло, и Царь как упырь» [59]. Л. Симонович-Никшич назвал фильм «Царь» «страшной пародией на Россию и на ее историю», «безобразием талантливым и... кощунственным» [74, с. 145–157].

После выхода картины было много споров между историками и критиками о достоверности исторических событий, визуализированных в фильме, и художественной составляющей. К слову, эти споры продолжаются и сейчас, что ставит под сомнение то, на сколько можно доверять этому фильму в создании достоверного образа Ивана Грозного, как личности и правителя.

Режиссер создает образ царя с психическими отклонениями. Актер Петр Мамонов представляет своего героя, как неприятного, психически-неуравновешенного человека. То он был спокоен, то начинал агрессивировать, затем вообще начал разговаривать сам с собой. В фильме образ героя постепенно уходит от реальности к внутреннему безумию.

Об этом фильме мы можем сделать вывод, что и царь показан здесь не с самой достоверной стороны, так и события, продемонстрированные в фильме, не всегда подтверждаются историческими источниками.

Сериал «Грозный» (2020 г., Россия) [4] режиссера Алексея Андрианова с актерами Сергеем Маковецким и Александром Яценко в роли Ивана Грозного хронологически охватывает первые двадцать шесть лет царствования Ивана личности Ивана Грозного, показать историю потерянной любви и история погружения во мрак человека, который всю жизнь отчаянно тянулся к свету.

Сериал вышел под эгидой исторического и биографического. Критики отметили богатые костюмы и масштабные декорации (Приложение 2,3), а также несовпадение исторической хронологии, и изменение исторических фактов под сценарный ход. Несмотря на большой бюджет, фильм не окупил себя, хотя многие критики и зрители отмечают хороший актерский состав, костюмы и декорации.

Образ Ивана Грозного здесь формируется пересечением временных линий: царя на закате лет, и в юности. Образ царя, сыгранный Сергеем Маковецким, захватывает последние годы жизни, и царь представлен, как рефлексирующий правитель, понимающий своё собственное положение. Образ юного (и в самом расцвете сил) Ивана Грозного, переданный Александром Яценко показывает нам веселого, активного человека, который и влюбляется, и переживает, ошибается, но не удручается своим положением.

В сериале хорошо представлены декорации и костюмы той эпохи, внешность Ивана Грозного также подходит под исторические описания. Но правдивости в исторических фактах, представленных в сериале очень мало, так как они изменены для большей драмы сценария самой кинокартины.

Таким образом в кинематографе Иван Грозный представлен и как мудрый правитель, и как человек сбившийся с пути, и углубившийся в собственные переживания. Мы не можем ориентироваться на большую часть кинокартин об этом правителе, как об исторически достоверных, потому что их задача показать драматургию личных переживаний, нежели констатацию реально исторических фактов. Образ Ивана Грозного в этих фильмах получился довольно противоречивым, хотя в большинстве кинематографических произведений, рассмотренных в работе, внешне он соответствует описанию правителя, исходя из приведенных выше исторических источников.

По нашему мнению, наиболее близким стал образ Сергей Эйзенштейна, не смотря на мифологизацию самой эпохи, этот образ наиболее попадает в описание исторических источников, и создает образ Ивана Грозного, как сильного жесткого правителя.

Теперь обратимся к ещё одной исторической личности Анне Болейн, второй жене короля Англии Генриха VIII, которая очень известна в истории своей грустной биографией. О ней говорят, как о безумной любви английского короля, которая закончилась прилюдной казнью королевы, обвиненной в измене. В литературе и в кинематографе, Анна Болейн на протяжении многих

веков представляется, как несчастная женщина, коварная женщина, воспевается, как образ большой любви, предательства и ужасающего конца. В зарубежном кинематографе образ Анны Болейн довольно интересен, потому что он также противоречив по отношению к супруге знаменитого короля – «синей бороды». А в последние годы современного кинематографа, Анна Болейн становится образом пропаганды современных тенденций.

Сначала рассмотрим источники текстового характера, такими для нас являются воспоминания венецианского мемуариста Марино Санудо [95] и французского поэта Ланселота де Карль [99], рукопись Томаса Кавендиша историка Англии» [46] и Николаса Сандера «Подъем и рост англиканского раскола» [84] и др.

Анна Болейн историками описывается так: «Теперь она стала молодая женщина, не очень красивая, но элегантная и изящная фигура, с очень тонкими черными глазами и волосами и хорошо сформированные руки. Она была от природы быстрой и остроумная, подарки, которые ее французское образование было полностью разработан. Быть чрезвычайно тщеславным и любить похвалу и восхищение, Анна выложила себя, чтобы угодить, задача не очень сложная для молодой леди, только что вернулась из центра всей элегантности. Быть так близко связанной с одним из величайших дворян страны, она вскоре получила хорошую должность при дворе, и поделился своими веселостями и времяпрепровождением» [93].

Венецианский мемуарист Марино Санудо, видевший Анну в Кале в октябре 1532 года при встрече Генриха VIII и Франциска I, назвал её «не самой прекрасной женщиной в мире; у неё среднее телосложение, смуглая кожа, длинная шея, широкий рот, невысокая грудь, красивые тёмные глаза» [95]. Французский поэт Ланселот де Карль отозвался о ней как о «красавице с превосходной фигурой и глазами ещё более привлекательными», добавив, что «по её манерам и поведению вы бы никогда не приняли её за англичанку, она казалась урождённой француженкой» [99]. В письме, полученном Мартином

Буцером от Симона Грине в сентябре 1531 года, Анна была описана как «молода, хороша собой, смугла» [95].

Для протестантов Анна Болейн была героем и мучеником. В своей книге мучеников (также известной как «Деяния и памятники Церкви») Джон Фокс приписывает Анне Болейн английский разрыв с католической церковью, утверждая, что «[Папская власть] начала полностью упраздниться, по причине и случаю самой добродетельной и благородной леди, Анной Болейн к чьим благочестивым мыслям и самым добродетельным советом, ум короля ежедневно склонялся все лучше и лучше». [46, с. 58.] Но для католиков Анна Болейн была шлюхой, которая соблазнила Генриха VIII совершить ересь и родила самого большого еретика из всех. Николас Сандер даже утверждает в своей книге «Восстание и рост англиканского раскола», что Анна Болейн была не только уродливой деформированной девушкой, но и незаконнорожденной дочерью Генриха VIII [84]. Версия Анны Болейн Сандерса выдержала, и многие из деформаций, которые были заявлены в книге, такие как утверждение, что у Анны было шесть пальцев, жили в мифах Анны Болейн. Изображение Анны Сандерсом позже было поставлено под сомнение Джорджем Уайаттом, внуком Томаса Уайатта, одного из поклонников Анны, который предупредил читателей его «Жизнь добродетельной христианина и известной королевы Анны Болейн» (ок. 1590) не верить «черным туманам злобы... поручено прикрывать и затмить ее [Анны] славу своей самой черной и ядовитой ложью». [45, 35, с. 180.] Эта рукопись, как ни странно, появляется в первом опубликованном издании «Жизнь кардинала Уолси» Томаса Кавендиша (ок. 1520). Кавендиш был секретарем Уолси, и, таким образом, его книга была воспринята историками как фактичная. В своей биографии Уолси Кавендиш обвиняет Анну в падении Уолси и рисует ее как «красивую соблазнительницу, которая в начале была относительно невинной, но жаждала драгоценностей и власти». [35, с. 17, 37, с. 180.] От Кавендиша и Уайатта мы также получаем истории о романах Анны с Томасом Уайаттом и Генри Перси, последний из них станет тайным любовником Анны как в различных

исторических художественных романах, так и в фильмах, и вместе с этими работами появляется повторяющаяся тема настоящей любви, которая развевается королевским интересом.

Так Анна Болейн становится одним из самых противоречивых исторических личностей, что подтверждается и расходящимися мнениями историков, и литературных произведений, что становятся почвой для отличающихся друг от друга кинематографических произведений.

Почти четыре века литературы, связанной с Анной Болейн, представили две разные версии персонажа, которые были адаптированы для большого экрана. Первая версия — это Анна Болейн: романтическая жертва, которая была уничтожена ее браком с жестоким тираническим монархом. Это была точка зрения, популярная в XVIII и XIX веках, в произведениях Элизабет Бенгер и Селины Банбери, а также в опере Гаэтано Доницетти «Анна Болена» (1830). Вторая версия — это Энн Болейн: роковая женщина, которая разрушила первый брак Генриха через секс и соблазнение, как в работах Генри Уильяма Герберта (1856) и Николаса Сандера (1877). Оба являются убедительными повествованиями, которые легко адаптируются в захватывающие сюжеты кино.

Исходя из анализа исторических источников, Анна Болейн представляется нам противоречивой личностью. Один образ: элегантная женщина с изящной фигурой, очень тонкими черными глазами и волосами, быстрая и остроумная, очень образованная, где-то мудрая и религиозная. В другом — легкомысленная некрасивая женщина, способная только соблазнять, не обладающая выдающейся образованностью. Третий образ переплетает красивую внешность с легкомысленным поведением, четвертый наоборот переплетает обычную внешность с очень сдержанным поведением в обществе.

В фильмах также нет определенного образа Анны, и рассматривать, как показывают королеву мы начнем с одного из первых фильмов, в котором появляется персонаж Анны Болейн был «The Private Life of Henry VIII» (1933 г., Великобритания) – «Частная жизнь Генриха VIII» [5] режиссера Александра

Корда. Анну Болейн сыграла Мерл Оберон, актриса индийского происхождения. Цель этого фильма – показать личную жизнь английского короля Генриха VIII, начиная со смерти его второй жены Анны Болейн играющая Анну Болейн, отбеливала кожу и учила британский акцент, хотя в фильме она появилась только в самом начале – в сцене казни Анны Болейн, с которой начинается фильм. Несмотря на историческую неточность, фильм был принят с успехом, и получил номинацию на премию «Оскар» в категориях «Лучший фильм».

Несмотря на то, что в фильме сама Анна Болейн показывается только в первые минуты кинокартины, её внешний образ совпадает с описанием внешности королевы в исторических источниках, которые приведены выше.

Эти два кинематографических произведения: сериал «The Tudors» – «Тюдоры» (2007-2010 гг., Ирландия, Канада, США) [6] (цель сериала – показать период правления английского короля Генриха VIII) сценариста и продюссера Майкла Хёрста, в котором Анну Болейн играет Натали Дормер и фильм «The Other Boleyn Girl» – «Ещё одна из рода Болейн» (2008 г., Великобритания, США) [7] режиссера Джастина Чадуик, в котором Анну Болейн играет Натали Портман, практически полностью отходят от экранизации истории, за исключением костюмов и мест, и при этом «устаканивают» у зрителей образы Анны Болейн, как своенравную, несчастную, красивую, гордую и гипер сексуализированную женщину.

Натали Дормер (сериал «Тюдоры») говорит о фильме, что «Тюдоры» основаны на «молодом, харизматичном короле Англии Генрихе VIII, когда он был харизматичным альфа-самцом Европы, и истории основаны на махинациях при дворе, и я играю одну из шалостей Генриха». Какие достоверные исторические события может описывать сериал с таким сюжетом? Конечно же никакие. Это скорее снято по мотивам жизни Генриха «исторического сериала».

LA Weekly написал, что «Натали Дормер представляет живописную изысканность и сложность в своем изображении Анны Болейн... ее загадочная, ограждающая время прелесть — это благо для Тюдоров, и, черт возьми, почти стоит того, чтобы потерять голову» [47].

Фильм «Ещё одна из рода Болейн» снят по книге британской писательницы Филиппы Грегори «Другая девушка Болейн» и является жанром исторической и сентиментальной прозы, сценарий по которой изначально не может нести под собой историческую достоверность. Цель фильма – продемонстрировать эпоху правления короля Генриха VIII из династии Тюдоров и соперничество сестёр Анны и Марии Болейн за сердце короля. Фильм, как и книга, показывает Анну Болейн, как несчастную и распущенную девушку, которая приходит к замужеству через насилие и инцест, что, по мнению большинства историков, не соответствует действительности [52].

И книга, и фильм дискредитированы за их исторические неточности, однако это не помешало формированию образа Анны Болейн в глазах зрителей, с не самой красивой стороны.

Оба этих кинематографических произведения показывается внешность Анны Болейн схожей с той, которая описана в исторических источниках, но не показывают её характер. Следовательно, они не исторически верные.

Сериал «Anne Boleyn» – «Анна Болейн» (2021 г., Великобритания) [8] режиссера Линси Миллер с актрисой афроамериканского происхождения Джоди Тёрнер-Смит, получает самую сильную критику со стороны зрителей и историков, о чем мы подробно рассматриваем в 2.2 пункте 2 главы. Цель этого сериала через призму взгляда режиссера на положение женщины в высшем обществе XVI столетия, показать жизнь Анны Болейн. Из исторической достоверности этого сериала важно заметить воссоздание знаменитого ожерелья Анны Болейн (приложение 5), однако здесь есть историческая неточность: нить белого жемчуга с узнаваемой подвеской, к счастью, красуется на темнокожей шее актрисы. Вот только настоящая подвеска

королевы с начальной буквой ее фамилии – английской В, была более изящной. Кулон венчали три жемчужных капли.

Таким образом мы видим, что Анна Болейн представлена в романтическом образе, мало совпадающим с реальной исторической личностью. Дань современной моде способствовала вольной интерпретации исторических событий английской истории.

Далее перейдем к рассмотрению первого российского императора Петра Великого. Сначала рассмотрим источники текстового характера, такими для нас являются: «Рассказы иностранца о Петре Великом 1844 г.» [40], «Сборник императорского Русского исторического общества» [41], Кашин, Н.И. «Поступки и забавы императора Петра Великого (Запись современника)» [36].

Петр отличался высоким ростом, у него были крупные черты лица. Известны его огромная физическая сила, постоянное стремление куда-то спешить, двигаться, быстро перемещаться. Знавшие его отмечали некоторую резкость и угловатость его движений. В моменты сильного волнения лицо царя искажал нервный тик, возможно, из-за сильных психических потрясений юности. Сохранилось несколько описаний внешности царя. В книге, вышедшей в Лейпциге (1713), один из очевидцев писал: «Его царское величество высокого роста, стройного сложения, лицом несколько смугл, но имеет правильные и резкие черты, которые дают ему величественный и бодрый вид и показывают в нем бесстрашный дух. Он любит ходить в курчавых от природы волосах и носит небольшие усы, что к нему очень пристало. Его величество бывает обыкновенно в таком простом платье, что если кто его не знает, то никак не примет за столь великого государя... Он не терпит при себе большой свиты, и мне часто случалось видеть его в сопровождении только одного или двух денщиков, а иногда и без всякой прислуги» [40 с. 77 – 78.].

Более рельефным представляется словесный портрет, составленный в 1717 г. во время посещения Петром Алексеевичем Франции: «Царь очень велик ростом, несколько сутуловат и имеет привычку держать голову немного

вниз. Он смугл, и в выражении лица его есть что-то суровое... особенно любит смотреть на воду... Царь встает рано, обедает около десяти часов, ужинает около семи и удаляется в свои комнаты раньше девяти... предпочитает соусы с пряностями, пеклеванный и даже черствый хлеб... ест много сладких апельсинов, груш и яблок...» [41, с. 145, 174, 165, 184].

Сержант Никита Кашин пишет о Петре: «...сам читал Апостол, голос сиповатой, не тонок и не громогласен, лицом смугл, ростом не малым, сутуловат; когда от пристани идет до церкви, из народа виден по не малому росту, головою стряхивал», «...ходит пешком, летом в кафтане, на голове картуз черной бархотной, а в осень в сертуке суконном серонемецком, в шапке белой овчинной калмытской на выворот», «кушал его величество очень мало и жаловал, чтоб было горячее» [36, с. 9 – 10].

Образ Петра Первого представляет нам так: высокий стройный мужчина с крупными чертами лица, волевой, смелый, активный, величественный, очень умный, не сдержанный, но при этом простой. Может и принимать сложные решения, и сделать что-либо своими руками. Питается и одевается не вычурно, имеет хороший распорядок дня и не терпит излишеств.

Образ Петра Первого представлен во многих фильмах, и начнем мы наш анализ с первого фильма о Петре Первом «Петр Великий»/«Жизнь и смерть Петра Великого» (1909 г., Российская Империя) [9] режиссеров Кая Ганзена и Василия Гончарова с актером Петром Воиновым в главной роли. Цель фильма – это показать эпоху правления Петра Первого, и эта короткометражка охватывает весь период жизни государя. Это немой художественный короткометражный фильм, который иллюстрирует основные этапы биографии Петра Первого (Приложение 6). Сначала молодой Пётр командует одним из своих «потешных полков». Повзрослев, он изучает различные научные и инженерные приборы. Показан спуск на воду ботика Петра Первого («дедушки русского флота»). Софья бунтует против Петра стрельцов, он вынужден скрываться в Троице-Сергиевой Лавре. Туда к нему приходят верные ему «потешные полки», и с ними он идёт на Москву и заточает Софью в

Новодевичий монастырь. Проходит несколько лет. Пётр начинает преобразование России и встречает сопротивление бояр. Против него начинаются заговоры. Он лично является в дом заговорщиков и арестовывает их. Затем он отправляется в Голландию изучать корабельное дело. Вернувшись в Россию, он строит флот и организует армию. От первых поражений в Северной войне он доходит до победы в Полтавской битве. В Санкт-Петербурге Пётр устраивает грандиозные ассамблеи. Но его здоровье подорвано тяжким трудом, и вскоре он умирает.

«Пётр Великий» фирмы «Братья Пате» прошёл в небывалом до сих пор в России тираже. В течение целого лета она готовилась сцена за сценой — по сценарию драматурга Гончарова, по данным историка Чистякова, реквизит под наблюдением академика Самокиша. Фильм сохранился не полностью и без надписей (титров).

Фильм снят очень ясно, и характер, и внешность, и политика Петра показана в фильме очень правдиво, исходя из тех исторических источников, которые мы рассматривали в самом начале.

Фильм «Петр Первый» (1937-1938 гг., СССР) [10] режиссёра Владимира Петрова с актером Николаем Симоновым в роли императора. Цель фильма — это показать жизнь и государственную деятельность преобразователя России XVIII века царя Петра I, начиная от Нарвской битвы 1700 года и заканчивая принятием Петром Великим титула императора в 1721 году. Еще до съемок вокруг сценария фильма завязались споры. В статье «Петр I» в кино» (1937) А. Толстой писал: «Множество... штатных теоретиков от кино обрушили на нас самые разноречивые требования. Вихляющийся, истеричный Петр, которого нам навязывали, никак не совпадал с нашими замыслами... Мы далеки от мысли возродить тривиальный хрестоматийный образ «венценосного плотника», но мы не хотим в нашей картине умять значение личности человека, возвысившегося над своей эпохой...» Конец полемики положил И.В. Сталин, который лично одобрил концепцию картины. Фильм представлял собой широкое эпическое полотно, народную драму, с огромным охватом

событий, многоплановой композицией, разветвлённой системой сюжетных связей, со множеством действующих лиц и многотысячными массовками батальных сцен. «Камерная картина с громадными массовками и в две серии», — шутил директор студии А. Пиотровский. Критики отмечают больше художественные неточности (не до конца раскрыты персонажи, как выстроены характеры героев и т.д.), и можно отметить преимущественно сам образ Петра, который соответствует историческим источникам: высокий рост, петровская причёска, характер и т.д. (Приложение 7). Фильм получил высокое одобрение, и стал одним из лучших фильмов 40-х годов.

В этом фильме образ Петра I выстраивается, как положительный образ правителя и стратега, что подтверждается приведёнными в работе историческими источниками, а также и кинокритиками, которые давали рецензии на это произведение.

Фильм «Табачный капитан» (1972 г., СССР) [11] режиссера Игоря Усова с актером Владленом Давыдовым в роли Петра I является жанром мюзикла и приключенческим фильмом. По сюжету фильма (снятого по мотивам одноименной пьесы Н. А. Адуева) Царь Пётр Алексеевич отправляет молодого знатного боярина Антона Свинына вместе с холопом Ивашкой в голландский город Амстердам для обучения «делу навигацкому» и другим точным наукам. Его нельзя рассматривать, как исторический, однако можно выделить некоторые исторические аспекты: передача образа Петра I (характерные ему усы, высокий лоб, высокий рост), и костюмы той эпохи.

Фильм «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» (1976 г., СССР) [12], режиссера Александра Митта, в котором актер Алексей Петренко играет Петра Великого. Это экранизация неоконченного романа А.С. Пушкина «Арап Петра Великого» задумывалась и снималась как достаточно серьезный двухсерийный исторический фильм, однако после вмешательства цензуры из него получилась мелодрама. Однако историки отмечают, что в фильме хорошо показаны исторические факты о жизни при дворе Петра I: быт, петровские ассамблеи, навигацкие школы; показан царь Петр, как Царь-плотник, Царь-работник, о

чем свидетельствует его современник адмирал И.И. Неплюев, когда во время экзамена по навигации самодержец дал ему поцеловать свою руку и сказал: «Видишь, братец, я хотя и царь, да у меня на руках мозоли, а все от того: показать вам пример и хотя б под старость видеть мне достойных помощников и слуг Отечеству» [37, с. 419]. А английский инженер Дж. Перри писал: «Царь обращает особенное внимание на то, чтобы его подданные сделались способными служить ему во всех этих делах. Для этой цели он не жалеет трудов и постоянно сам работает в среде этих людей...» [38, с. 179]. Virtuозность Петра I в токарном, слесарном, плотницком мастерстве поражала современников. Многие предметы личного обихода он изготовил собственными руками.

Актер Владимир Высоцкий, который исполнял главную роль «арапа Петра Великого» Абрама Петровича Ганнибала говорил об этом фильме: «...я собирался снимать совсем другое кино. Вот. И меня втравили в эту авантюру, сделали какую-то полуоперетту. Всё это было значительно серьёзнее и... и любопытнее».

В этом фильме образ Петра Первого хорошо выдержан, опираясь на исторические источники, которые мы рассмотрели, довольно положителен и понятен зрителю.

Сериал «Пётр Первый. Завещание» (2011 г., Россия) [13] режиссера Владимира Бортко с актером Александром Балухом в роли Петра I снят по мотивам романа Даниила Гранина «Вечера с Петром Великим». В основе сценария - легенда о «последней любви» Петра Великого Марии Кантемир и её беременности, окончившейся выкидышем. Эта легенда - сплетня посла де Кампредона, документально не подтверждённая, в книге Даниила Гранина произойти в принципе. Сериал рассказывает о двух последних годах жизни Петра I и содержит элементы художественного вымысла. В фильме история преподносится так, как она быть не могла. В желании изобразить эту самую великую последнюю любовь создатели фильма пренебрегают фактами и опять

же понимание историчности в сериале находится под большим вопросом. Однако можно отметить, что в этой кинокартине царь предстает более спокойным, можно сказать, уставшим человеком, в отличие от предыдущих.

Таким образом мы видим, что этот фильм передает только внешность Петра, но не более, следовательно не может является исторической опорой.

Фильм «Петр I: Последний царь и первый император» (2022 г., Россия) Колесниковым в главной роли. Это фильм отмечают, как «учебное пособие» по истории эпохи Петра Первого. По мнению зрителей фильм не стал глубоко углубляться в личность Петра Великого, а показывал известные исторические факты. Фильм рассказывает о становлении и правлении Петра I, о том, как он без профессиональной армии и флота сумел проложить выход к морю и превратил Россию в империю. Однако хочется отметить, что драматургия в фильме присутствует, например в сценах стрелецкого бунта, где режиссером использован прием психологизации, когда мы понимаем, откуда взялся страх у Петра, который в будущем привел к конвульсиях, описанным его современниками, отношений Петра Первого с сыном Алексеем, которые дают понимание, почему так и не было завещание, в котором Петр отдает всё своему сыну.

В кинокартине отмечают анимационные вставки, в которых показывается как Пётр I путешествовал в Европу инкогнито, чтобы сохранить идею Великого посольства, как он с Францем Лефортом съездил в город, в котором жили, в основном, голландцы и французы, как Пётр научился многому в Европе и даже одна шутка была про то, как Пётр выдирал зубы своим подчинённым, что Пётр показан как рабочий на берегу под самый конец, когда он уже весь измотан трудом. В целом этот фильм можно считать, как документальным, но он не раскрылся с художественной точки зрения.

Подробнее об этом фильме, как о новой тенденции создания документально-игрового кино в современном кинематографе, мы рассматриваем в пункте 2.2.

Таким образом мы видим, что в кинематографе Петр Великий получил образ достаточно справедливого правителя, близкого к народу, работающего и мудрого. Его внешность, характер чаще всего совпадает с описанием в исторических источниках. Конечно, не все исторические факты показаны в кинокартинах достоверно, однако личность самого императора, показана очень схоже к его описанию его современниками.

Одной из самых излюбленных исторических личностей, который привлекает историков и режиссеров, о которым созданы множество произведений литературы, живописи и кино является Екатерина Вторая. Теперь давайте рассмотрим источники текстового характера о императрице, такими для нас являются: историческое похвальное слово Екатерине Второй, сочиненное Николаем Карамзиным [64], Отрывок из сочинения П. И. Сумарокова [43], заметки английского посла в России графа Д. Бекингхэмшира

Писатель и историк Николай Михайлович Карамзин пишет о Екатерине Второй: «...Она рождена была для самодержавия. Кротость, приятность ума, врожденное искусство пленять душу людей единым словом, единым взором произвели всеобщую к Ней любовь Двора. Он был училищем для Екатерины, которая имела выгоду примечать его волшебную игру, не будучи еще на троне. Тут Ее пронизательный взор открыл слабые стороны человеческого сердца, опасности Царей и хитрые способы, употребляемые лукавством для их обольщения: открытие важное для науки царствовать! Тут прочитала Она в добрых сердцах все тайные желания истинных сынов отечества; тихий глас Патриотов доходил до Ее нежного слуха... Они с восторгом говорили о Петре Великом и Его великих намерениях. Екатерина хотела узнать сего полубога Россиян, и все дела, все законы Его, вместе с древнейшими летописями нашего государства, были предметом Ее живейшего любопытства. Сего не довольно:

славнейшие иностранные Авторы и Философы, подобно благодетельным Гениям, ежедневно украшали разум Ее новыми драгоценностями мыслей; в их творениях* искала Она правил мудрой Политики, и часто, облокотись священною рукою на бессмертные страницы Духа законов, раскрывала в уме Своем идеи о народном счастье, предчувствуя, что Она Сама будет творцом одного для обширнейшей Империи в свете!.. Воображая сию душевную деятельность, я вижу, кажется, перед собою юного Алкида, который, в тишине собирая силы, утверждая мышцы и рамена свои, готовится предпринять геройские подвиги... Ах! Подвиг мудрого Царя есть самый приятнейший в мире!...» [64]

Отрывок из сочинения П. И. Сумарокова. 1832 г.: «Екатерина была роста среднего, стройного стана, отличной красоты, следы которой не истребились до самой ее кончины. На голубых глазах изображались приятность, скромность, доброта и спокойствие духа. Говорила тихо, с выжимкою, несколько в горло; небесная улыбка обворожала, привлекала к ней сердца. Приближенные расставались с нею преисполненными преданности и удивления. Сколь ни старалась она скрывать важность своего сана, но необыкновенно величественный вид вселял уважение во всяком; не выдавший ее никогда, признал бы императрицу и среди толпы» [43].

Г. Танненберг говорит: «Она рождена быть владычицею народов». Принц де Линь пишет: «Екатерина во всякой участи была превосходною женою; звание императрицы более всего ей приличествовало, великость души, обширный разум равнялись с пространством ее державы» Екатерина была нрава тихого, спокойного, веселого, и в противоположность тому иногда весьма вспыльчивого. Состав ее казался сотворенным из огня, которым она искусно управляла, и что служило бы пороком в другом, то в ней обращалось в достоинство. От сего полного над собою владычества резко приходила к гневу; при досаде, неудовольствии расхаживала по комнате, засучивала рукава, пила воду, и никогда при первом движении ничего не предпринимала. Мы

увидим несколько тому примеров. Кто, украшаясь мудростью, может так располагать собою, тот достоин повелевать вселенной» [43].

Граф Джон Бекингхэмшир, английский посол в России, в заметках, относящихся к 1762 году, писал о Екатерине II так: «Ее императорское величество ни мала, ни высока ростом; вид у нее величественный, и в ней чувствуется смешение достоинства и непринужденности, с первого же раза вызывающее в людях уважение к ней и дающее им чувствовать себя с нею свободно <...> она никогда не была красавицей. Черты ее лица далеко не так тонки и правильны, чтобы могли составить то, что считается истинной красотой; но прекрасный цвет лица, живые и умные глаза, приятно очерченный рот и роскошные, блестящие каштановые волосы создают, в общем, такую наружность, к которой очень немного лет назад мужчина не мог бы отнестись равнодушно <...> Она была, да и теперь остается тем, что часто нравится и привязывает к себе более, чем красота. Сложена она чрезвычайно хорошо; шея и руки замечательно красивы, и все члены сформированы так изящно, что к ней одинаково подходит как женский, так и мужской костюм. Глаза у нее голубые, и живость их смягчена томностью взора, в котором много чувствительности, но нет вялости <...> Трудно поверить, как искусно ездит она верхом, правя лошадьми - и даже горячими лошадьми - с ловкостью и смелостью груга. Она превосходно танцует, изящно исполняя серьезные и легкие танцы. По-французски она выражается с изяществом, и меня уверяют, что и по-русски она говорит так же правильно, как и на родном ей немецком языке, причем обладает и критическим знанием обоих языков. Говорит она свободно и рассуждает точно» [80].

О своей внешности сама Екатерина II писала так: «Говоря по правде, я никогда не считала себя очень красивой, но я нравилась - и думаю, что это-то и было моей силой». Когда Екатерине исполнилось восемнадцать, придворные дамы все чаще стали говорить, что она с каждым днем хорошеет, и Екатерина, признает: «Я была высока ростом и очень хорошо сложена; следовало быть

немного полнее: я была довольно худа <...> волосы мои были великолепного каштанового цвета, очень густые и хорошо лежали» [33].

Образ Екатерины Второй складывается такой: красивая женщина, довольная худая в юности, и склонная к полноте в последующем, очень образованная, мудрая, обладающая женственностью и живостью, изящная, с нравом спокойным, но и периодически вспыльчивым. Решительная и обворожительная.

Екатерина Вторая пользуется большой популярностью, как в отечественном, так и в зарубежном кинематографе. Для удобства анализа мы рассмотрим, как представлен образ императрицы и в нашем кинематографе, и за рубежом. И начнем с зарубежного кинематографа.

Одним из первых зарубежным фильмом о Екатерине II стал фильм «Great farс», снятая по пьесе Бернарда Шоу, в которой молодой английский офицер Чарльз Эдстейстон приезжает в Россию и с помощью князя Потемкина попадает на прием к Императрице. Екатерина не может устоять перед его мужским обаянием, и, на этом развивается сюжет. Фильм не является историческим, и Екатерина не схожа ни по внешности, ни по характеру. В кинокартине показана её нелюбовь к России, хотя в реальности Екатерина любила свою страну.

Этот фильме не историчен, однако можно отметить, что исторические костюмы той эпохи были использованы.

Немой кинофильм «Forbidden Paradise» – «Запретный рай» (1924 г., США) [16] с актрисой Полой Негри, снятый по бродвейской пьесе «Царица»; режиссера Джозефа фон Штернберга с актрисой Марлен Дитрих, снятый по дневникам императрицы; «Catherine the Great Katharina die Große» – «Екатерина Великая» (1996 г., Австрия, Германия, США) режиссера Марвина Джей Чомски с актрисой Кэтрин Зета-Джонс. Все они не имеют под собой

историчности, кроме подобию костюмов и воплощения декораций той эпохи. Сюжеты фильмов построены на несуществующих или неправдивых любовных линиях, исключительно для реализации художественно-развлекательного замысла. Даже актрисы не повторяют внешность Екатерины II, чего уже говорить о характере и политике.

Одним из нашумевших сериалов в мире про императрицу Екатерину II стал сериал «The Great» – «Великая» (2020-2023 гг., Великобритания, Австралия) [18] режиссера Мэттью Мур с актрисой Эль Фаннинг в главной роли (Приложение 9). Это сериал от критики его исторической недостоверности спасает только сноски «временами правдивая история», но и это не остановило поток негодования от наших и зарубежных зрителей, историков и киноведов. Это комедийная драма, основанная на биографии российской императрицы Екатерины II, и затрагивает юные годы жизни императрицы. Он был номинирован на несколько престижных кинематографических наград, включая «Золотой глобус» и «Эмми». Создатель сериала Колин Бакси рассказал, что идея создания сериала возникла у него после того, как он прочитал историческую биографию Екатерины II. Бакси решил применить необычный подход к истории и создать сатирический сериал, который был бы свободен от строгой исторической точности. Он рассказал, что хотел показать, что данная наука может быть забавной и интересной, даже, если мы не знаем всех деталей. Особенностью представленного проекта является применение комедийного и сатирического подхода к интерпретации истории. Описание жанровой специфики сериала «Великая» можно подытожить тем, что создатели проекта не претендовали на соблюдение исторической точности во время кинопроизводства. Их готовый медиа продукт является способом медиатизации образа императрицы Екатерины Великой для привлечения аудитории и побуждения зрителей познакомиться с историей поближе, отойдя от предрассудков насчёт данной научной специализации [79].

Съемки сериала проходили в Британии на территории графства Йоркшир, а также в Литве. Перед началом съемок был проведен тщательный подбор актеров и созданы костюмы и декорации, чтобы воссоздать атмосферу России в XVIII веке. Отличительной чертой съёмок стало своеобразное разрушение временных границ. Это коснулось практически всех аспектов повествования. Зритель может услышать несвойственные той исторической эпохе конструкции предложений. Также в диалогах героев заметен современный слэнг, нецензурные выражения. Лексика героев наполнена словами и понятиями, которых не существовало в восемнадцатом веке, так как они появились значительно позже. Персонажи ведут беспорядочный образ жизни, что никак не коррелируется с правилами этикета и нормами поведения при царском дворе в реальности. Костюмы и декорации в фильме выполнены в псевдоисторической стилистике. Большинство критиков отмечают, что в данной картине присутствуют несвойственные девятнадцатому веку элементы в одежде, в декоре и архитектуре. В особенности выделяются интерьеры и здания, которые были построены в конце XIX – в начале XX-х веков. Сами же создатели «Великой» утверждают, что для них не было важно соблюдение антуража исторической эпохи через декорации. Суть истории императрицы должна была передаваться через юмор, диалоги и сюжетные повороты. В неточной манере выполнены и «исторические» костюмы персонажей.

Заключительным отличительным пунктом представления сериала является приглашение в актёрский состав чернокожих людей. Создатели посчитали, что данный способ позволит возвысить уровень комичности сюжета. Согласно историческим записям при дворе Екатерины не было людей чернокожей расы, в основном преобладали представители славянской внешности. Тенденцию снимать к подобным фильм недостоверных исторически представителей других рас мы рассматриваем к главе 2.2.

Подводя итог об этом сериале его можно отнести к сатирическим кинокартинам, которые хотят донести какую-то мысль через призму жизни

известной исторической личности или эпохи. Сериал точно нельзя назвать историческим, и в целом рассматривать его как биографическую кинокартину.

Таким образом мы видим, что в зарубежном кинематографе Екатерина Вторая представлена, как яркая личность, пользующаяся своим положением для ведения бурной светской жизни, увлеченная мужчинами больше, чем политическими аспектами. Она красива, соблазнительна, коварна, но к описанию исторических источников, которые мы привели в работе, она не соответствует.

В отечественном кинематографе также снято множество кинокартин, где фигурирует личность Екатерины II: фильм «Адмирал Ушаков» (1953 г., СССР) «Михайло Ломоносов» (1984-1986 гг., СССР) [21] режиссера Александра Прошкина; «Виват, гардемарин!» (1991 г., СССР) [22] режиссера Светланы Дружининой и многие другие. Отличительной особенностью этих фильм в отличии от представленных выше зарубежных – это достоверность исторических костюмов и декораций, передающих настроение той эпохи, отдается особое внимание характеру героинь Екатерины II, которое в большей степени подходит под её описание историками и современниками.

Интерес с личности Екатерины II невероятно высок, например в сериалах «Великая» (2015 г., Россия) [23] с актрисой Юлией Снигирь и Сериал «Великая» (2015 г., Россия) [23] режиссера Игоря Зайцева с актрисой Юлией Снигирь хвалят за костюмы, декорации, работу операторов и интересный сюжет, в нем Екатерина представлена красивой, пышной, грустной женщиной, внешне она схожа с портретной Екатериной, умной, хитрой, уравновешенной, непреступной. Например, в третьей серии в эпизоде, при излишнем внимании и неоднозначных намёках со стороны мужчин, ведет себя как уважающая себя женщина. В обоих сериалах Екатерина Вторая представлена, как красивая женщина, которая сталкивается со сложностями

правления, предательствами, дружбой и любовью. Драматургия сериалов выстраивается на внутренних переживаниях героини, принятии сложных царственных и человеческих решений.

Эти сериалы перекликаются с сериалом того же периода «Екатерина» актрисой Мариной Александровой (Приложение 10).

В первом сезоне затрагивается рост личности Екатерины. Как она терпела, училась и ждала момента свергнуть Петра. Образ Екатерины здесь выстроен, как наивной юной девушки, которая прибывает в чужую страну и, несмотря на неприязнь к ней людей, умудряется их покорить и после многих испытаний. В течении сериала Екатерина становится жертвы, поскольку она одержима любовью и готова пожертвовать всем ради любви. Согласно сериалу, поиски героя- мужчины были главным занятием в её жизни.

Историческая направленность сюжета прослеживается на протяжении всех серий и сезонов. В данном случае художественный вымысел не является основополагающим для привлечения внимания аудитории. Все действия императрицы и её окружения обусловлены историческими справками о тех или иных событиях. Некоторые критиковали сериал за его историческую достоверность, заявляя, что некоторые события или персонажи были искажены или опущены. Другие критиковали сериал за его снисходительность к графическому сексуальному содержанию и насилию, что, по их утверждению, умаляет историческое значение истории. Кроме того, некоторые критиковали актерскую и производственную ценность шоу, которое, по их мнению, не соответствует стандартам других исторических драм. В данном сериале присутствует определённая доля более серьёзного отношения к исторической действительности. Подобный феномен обусловлен тем, что у создателей «Екатерины» были совершенно другие цели, вложенные в этот сериал. Съёмки сериала проходили в исторических местах России, таких как Екатерининский дворец в Царском Селе, Зимний дворец и Павловский дворец в Санкт-Петербурге. Важно сказать несколько слов, о том, что все

вышеперечисленные места в разное время являлись основными резиденциями правителей Российской Империи. Также обратимся к описанию истории появления одного из дворца и к его декоративным характеристикам. Екатерининский дворец — бывший императорский дворец, расположенный в городе Царское Село, недалеко от Санкт-Петербурга, Россия. Дворец был построен по заказу императрицы Елизаветы в 1752 году и назван в честь ее матери Екатерины I. Позже дворец был отреставрирован императрицей Екатериной II (также известной как Екатерина Великая) и стал ее любимой резиденцией. Также некоторые серии снимали и в Зимнем Дворце, перемещая зрителя в ту эпоху.

Для создания костюмов и декораций были привлечены лучшие специалисты в области исторической реконструкции. Из-за использования реальных декораций возрос уровень интереса аудитории к этим местам, увеличился туристический поток.

В отечественном кинематографе Екатерина представлена Великой императрицей, умной сильной женщиной, дальновидным политиком, очень живой и переживающей различные трудности.

Таким образом мы видим, что Екатерина Вторая получила в кинематографе такой разносторонний образ, однако преимущественно внешность и характер императрицы показан достоверно, исходя из тех исторических источников, которые мы рассмотрели. Важно отметить, что внешность Екатерины и в исторических источниках довольно разнообразна, и отличается друг от друга. А в фильмах преимущественно режиссеры показывают Екатерину, как очень красивую, мудрую женщину, создавая поэтический образ императрицы в глазах зрителей. Образ Екатерины выстроен через становления юной девушки в сильную правительницу, очень умную, терпеливую. В сценах её общения с представителями царского двора, образ героини вызывает сопереживания, потому что мы видим, как тяжело ей было строить отношения с придворными, со своим мужем Петром III, что очень повлияло на формирование её личности. В дальнейшем Екатерина становится

очень сильной женщиной, которая отдает предпочтение внешней и внутренней политике, в образе демонстрируется её любовь к России, желание сделать страну более сильной державой.

Подводя итоги, рассмотренных нами исторических источников и фильмов, о таких исторических деятелях, как Иван Грозный, Анна Болейн, Петр Первый и Екатерина Вторая, мы можем сделать вывод, что визуализация исторических личностей в кинематографе носит условный характер. Всё зависит от цели, которую ставит перед собой режиссер. Если режиссеру необходимо показать сильного правителя, то образ исторической личности выстраивается через её становление в сложных жизненных этапах, достижении своих целей. Также задача режиссера может состоять в том, чтобы показать историческую личность, как жертву или легкомысленную личность. В таком случае больший акцент делается на личных переживаниях, слабом характере.

На что режиссеры обращают внимание? На царя-мученика, жертвы насилия (Анна Болейн), большое влияние на формирование образа играет сама эпоха, специфика идеологии, поэтому образы получаются интересными, многогранными, потому что они создают для нас картинку прошлого, дополняют наши исторические знания об этих людях, через призму современного видения, что близко для нашего понимания.

Мы видим, что основная историческая достоверность содержится во внешнем облике героев (черты лица, характерная изюминка (рост, прическа), костюм той эпохи), а также декораций или реконструкции того места, где происходили эти события (дворец, зал и т.д.). О всех исторических фактах, показанных в кинокартинах, мы не можем говорить, как о достоверных, так же, как и о репликах, поведении героев, потому что большая часть этих кинематографических произведений снята с целью создания игрового кино, постановки литературного произведения, и историческая подоплека, в целом, не является первоисточником у сценария. Однако определенных исторические события действительно показаны очень хорошо и понятно, а драматургия

кинокартин позволяет понять, почему человек принял то или иное решение. Внешность исторических деятелей привычна нам, исходя из описаний в исторических источниках, картин периода жизни того или иного исторического деятеля.

Формирование образа исторической личности находится под воздействием объективных и субъективных факторов. Объективных: эпоха, специфика времени, идеологии, исторических событий. Например, в фильме Эйзенштейна повлиял сталинский период на образ Ивана Грозного, поэтому фильм получился о сильном правителе. Также играет и исторический материал, на основании которого снят фильм. Если это экранизация романа, то личность представлена более вымышленной, драматичной, мифологичной. Если за основу взяты исторические источники, то образ выстраивается на исторических фактах, чаще всего подчеркивается внешнее сходство героя со своим первоисточником. Субъективные факторы: особое режиссёрское видение, определенный заказ, игра актеров, также играют на репрезентацию образа исторической личности. Здесь акцент может быть сделан, как на особом образе, так и на патриотичной или не патриотичной цели кинокартины. В результате мы делаем вывод, что образ отличается определенной условностью, и анализируя этот образ и историческую личность, нам необходимо учитывать это обстоятельство.

Современные тенденции визуализации личности в кинематографе

Современный кинематограф существует в системе новой культурной парадигмы-постмодерна, которая существует в повестке глобализации [49,

Исторический кинематограф как вид киноискусства существует для освещения реально происходящих исторических событий, исторических персон. Что само по себе в постмодернистской повестке сложно реализуемо, так как демонстрация собственных взглядов режиссера на происходящие события уже само по себе, является только мнением человека, смотрящего на историю в текущем моменте и интересна в историческом контексте должна быть последующим исследователям как проявление мнения человека живущего именно эпоху кинематографа. А представление истории предыдущих веков вообще представляется иллюзорным, может рассматриваться как пропаганда в любом контексте, например в политической повестке.

Для того, чтобы донести до зрителя своё мнение о каком-то историческом периоде, продемонстрировать его, и при этом не потерять, а наоборот заинтересовать зрителя, кинематограф обрывает тенденциями, часто смежными с медиапространством, научно-техническим прогрессом и др. Историческое кино в современном кинематографе столкнулось с такими тенденциями, как вайтвошинг и документально-игровое кино, которые за последние годы набирают большую популярность и критику, чем привлекают внимание зрителя.

Начнем с рассмотрения тенденции – вайтвошинг.

Термин «вайтвошинг» происходит от английского «whitewashing», что дословно переводится как «побелка». Фактически вайтвошинг в кинематографе в буквальном смысле является «отбеливанием» темнокожих персонажей: из-за расовых предрассудков темнокожих актёров намеренно не принимали на роль героев афроамериканского происхождения (в некоторых

случаях применялся «блекфейс» (ещё о нем говорят «блеквошинг» — наложение специального грима на лицо белого актёра, чтобы он становился похожим на темнокожего, а также утрирование, стереотипизация их образов)

Тенденция вайтвошинга в историческом кино создает проблему верификации исторических личностей, которые показаны в фильмах, и исторической эпохи в целом.

Подтверждением этому, и можно сказать «лакмусовой бумажкой» в настоящее время служат такие явления как вайтвошинг, применяющийся, кстати, не только в историческом кино – От Джона Вейна, играющего Чингизхана, Элизабет Тейлор, играющую главную роль как Клеопатра [94], тренды колоризма и вайтвошинга в кино («Тетрадь смерти», «Темная башня», «Падение Трои», «Тор» и «Мстители») и анимации («Русалочка», «Симпсоны») сериал «Анна Болейн» (2021 г.) [8], Царица Клеопатра» (2023 г.) [26].

Сериал «Anne Boleyn» – «Анна Болейн» (2021 г., Великобритания) [8] с темнокожей актрисой Джоди Тернер-Смит в главной роли получил 1,1 балла из 10 — это один из худших результатов Internet Movie Database (IMDb). балла из 10. (Приложение 12.) Одни зрители обвинили авторов шоу в «блэквошинге» (blackwashing), другим не понравились сценарий и актерская игра. Сделать из исторической личности темнокожую кажется очень странным решением. Только представьте, сколько было бы шума, если бы Мартина Лютера Кинга сыграл белый актер?» — это самый популярный комментарий к сериалу «Анна Болейн» на платформе IMDb.

Создатели сериала «Анна Болейн» говорят, что сериал не историческая драма. Правда в лицензированных онлайн-кинотеатрах сериал находится в категории «история». Сценаристка Ив Хеддервик Тернер объясняла, что пыталась переосмыслить историю самой известной из шести жен короля Генриха VIII через феминистскую оптику. Актриса Тернер-Смит, в свою

очередь, неоднократно настаивала в интервью, что «сериал рассказывает об испытаниях, с которыми сталкиваются женщины, «изучая свое тело и любовь в патриархальном обществе» на предмет новых запретных наслаждений».

Так или иначе, но в сериале Анна Болейн превращается в яркую феминистку с нетрадиционной сексуальной ориентацией.

Историки критикуют сериал не за инклюзивный кастинг (ссылаясь на фильм «Частная жизнь Генриха VIII» (1933 г.) [5], где Болейн сыграла актриса индийского происхождения Мерл Оберон). Специалист по Тюдорам Хейли Нолан в интервью Grazia указывал на то, что вторая жена Генриха VIII не могла быть лесбиянкой — об этом даже не ходило слухов, а сама она была глубоко религиозным человеком.

Мини-сериал «Queen Cleopatra» – «Царица Клеопатра» (2023 г., Великобритания) [26] от Netflix, заявляет себя, как кинематографическая работа, использующая реконструкцию событий и интервью с экспертами, документальный мини-сериал, который рассказывает о последней царице Египта Клеопатре и ее борьбе за власть, семью и наследие. После выхода сериала адвокат Махмуд Аль-Семари направил официальное заявление в прокуратуру с требованием заблокировать в Египте доступ к Netflix. Аль-Семари обвинил компанию в нарушении законов о СМИ и продвижении идей афроцентризма, «включая слоганы и надписи, нацеленные на искажение и уничтожение египетской идентичности».

Свой голос против сериала добавил также знаменитый археолог, бывший глава министерства древностей Египта Захи Хавасс. В интервью газете «Аль-Масри аль-Йом» он назвал предположение о том, что Клеопатра могла быть темнокожей, совершеннейшей неправдой.

Клеопатра была гречанкой по происхождению, то есть ее кожа была светлой, а не темной», - сказал Хавасс, добавив, что единственными темнокожими правителями Египта были кушитские цари 25-й династии 747-656 годов до нашей эры. Netflix пытается посеять путаницу и смятение, распространяя ложные и сбивающие с толку сведения о том, что у истоков египетской

цивилизации стояли темнокожие люди», - заявил археолог, призвав общественность страны выразить протест международной стриминговой платформе.

Так этот мини-сериал провалился в прокате, вызвав шквал критики и негатива, с рейтингом 1 балл из 10 на платформе Internet Movie Database

Также на это оказывает влияние и введение этнического разнообразия как официального стандарта для участия в премии «Оскар» [65,85].

Таким образом, привлечение аудитории к историческому кинематографу в том числе и для коммерческого успеха выглядит довольно сомнительным - фильм «Клеопатра», вышедший в 1963 году в прокате, провалился [78, с. 11 –

Фильм «Cleopatra» - «Клеопатра» (1963 г., США, Великобритания) [27] режиссера с актрисой Элизабет Тейлор в главной роли. Один из самых дорогих фильм 1960-х годов. Советские кинокритики невзлюбили «Клеопатру» сразу и навсегда. В качестве примера приведу строки из книги Ромила Соболева (1926-1991): «Сколь бы много и справедливо ни ругали эту дикую по сюжету картину, нельзя не заметить, что зрелище она предлагает ни с чем несравнимое: смотреть четыре с лишним часа на самую пошлую, какую только можно вообразить, беспросветно глупую Клеопатру – Тейлор – мука адская. ... Писать об этом надо совсем не для того, чтобы вступать в споры с бесчисленными критиками этого нелепого уже в замысле и чудовищно несообразного в разных своих частях создания Голливуда. ... Правило боевиков – приглашать на главные роли самых популярных актеров – в случае с Тейлор привело к сокрушительному провалу; смех, который вызывала склочная и упитанная Клеопатра, похоронил все, что удалось сделать операторам и художникам...» (Соболев, 1975: 187-188).

На картину было потрачено около 44 миллионов долларов (400 миллионов в ценах 2020 года). Хотя изначально планировали потратить всего

3 млн \$. Собрать в прокате 1963 года около 38 миллионов долларов (хотя загадывали более 100 млн\$), на показатели окупаемости картина вышла только в 1967 году, когда были проданы права на телевизионный показ этой 4-часовой ленты (полный режиссёрский вариант фильма имеет хронометраж 6 часов).

Подтверждением подмены подлинной истории, использование под прикрытием мультикультурной толерантности, является игнорирование мнения исторических консультантов – например, продюсера Эмма Frost 'The

В отечественном кинематографе мы также наблюдаем явление блеквошинга: фильм «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» (1976 г., СССР) «арапа Петра Великого» Абрама Петровича Ганнибала, эфиопа по происхождению (Приложение 15).

Таким образом вайтвошинг и блеквошинг в современном историческом кинематографе можно рассматривать, скорее всего, как средство в производстве кинопродукции, нежели чем как способ визуализации исторической личности. И вопрос верификации исторической личности с такой тенденцией остается одним из главных, ведь неправильная интерпретация исторической личности в глазах зрителя оставляет свой след, что дает почву для изменения исторических фактов, либо их фальсификацию для незнающего зрителя. Причины такой тенденции политические, что приводит к большому раздражению как зрителей, так и для создателей кинопроекта.

Второй тенденцией создания современного исторического кинематографа является создание документально-художественного, или по-другому, документально-игрового кино.

Важно понимать, что изначально существовало только документальное кино, которое разделялось на хроники — фильмы, представляющие хронологию событий; фильмы-дневники — фильмы, в основу которых ложатся реальные письма или дневники; фильмы-расследования — один из

видов телевизионной журналистики, в котором авторы собирают данные по вопросу и пытаются найти ответ; мокьюментари — псевдодокументальные фильмы, которые скорее высмеивают жанр и доводят его до абсурда; портреты — документальные фильмы о конкретных людях; документальная анимация — анимированные документальные проекты.

Если к реализации замысла режиссера в процессе производства игрового фильма привлекается большое количество специалистов по визуализации задуманного режиссером образа экранизируемой истории и придания этому образу максимально выразительного и эстетичного облика с целью усиления воздействия на чувственный и мыслительный аппараты зрителя. Здесь и художник-постановщик, художник-костюмер, декораторы, дизайнеры световых и спецэффектов, редакторы монтажа и т.п. В творческом союзе команды единомышленников создается окончательный вариант фильма, обладающий выразительным и эстетичным визуальным обликом. В задачу творческой группы входит предельное исключение случайности.

Совсем по-иному идет работа над созданием документального фильма. Необходимо отметить, что состав творческой группы, создающей документальный фильм, не включает в себя художника-постановщика. Сама реальность становится участником творческого процесса, в значительной мере определяя визуальный образ фильма. В этом жанре киноискусства превалирует показ события, которое заставляет режиссера и оператора принимать решения в зависимости от постоянно изменяющихся обстоятельств съемки. Арсенал выразительных средств режиссера-документалиста необъятно широк: от простой фиксации событий в новостном сюжете до реализации написанного заранее сценария в специально выбранном месте съемки с выставленным светом. Современный взгляд на документалистику позволяет сочетать документальные фрагменты с постановочными и анимационными, что вплотную сближает жанры игрового и документального кино. Этот аспект расширения выразительности позволяет говорить о крайне гибком и пластичном пространственно-временном построении композиции

современного документального фильма и широчайшей палитре формальных средств реализации его замысла.

Таким образом, документалистика в списке жанров киноискусства становится полноправным конкурентом игровому кино по силе воздействия на зрителя. Тем не менее, производство игрового кино опирается на сознательное и волевое моделирование его визуального образа, тогда как работа над документальным фильмом должна включить в себя управление фиксацией и показом происходящего во времени события. Это значит, что визуальный образ документальной ленты рождается в гибком взаимодействии с реальностью при помощи изменения точки съемки и того, какой план (крупный, средний или дальний) выбран оператором в процессе съемки объекта, последующего отбора материала режиссером и монтажа.

Документалист Алан Розенталь: «Гораздо труднее определить роль режиссера в процессе создания фильма. При производстве некоторых картин основные функции режиссера-документалиста совпадают с функциями режиссера игрового кино: постановка кадра и действий героев и действующих лиц. Но это сходство достаточно поверхностно. Сущность документального фильма очень отличается от игрового, поскольку вы имеете дело с реальностью, а не выдумкой. Это отличие определяет профессиональные качества документалиста. Режиссер документального кино, как и режиссер игрового кино, должен знать язык и грамматику фильма, но задачи, видение и методы работы режиссера-документалиста совершенно иные» [81].

Для документального исторического кино необходимо критическое осмысление практики и эпохи [97]. В череде значимых методов создания документального исторического кино – метод исторической реконструкции. Он позволяет не только объяснить события прошлого, но и насытить фильм интересными живыми картинками, сделать его доступным для понимания широкой аудиторией. Основой метода является реконструкция как процесс полного переустройства или переделки чего-либо с целью улучшения либо усовершенствования, в основе которого лежит восстановительная

деятельность, направленная на воссоздание предмета/процесса/объекта согласно имеющимся источникам (письменным, изобразительным или документальным).

Таким образом, в основе метода исторической реконструкции лежит воссоздание материальной и духовной культуры той или иной исторической эпохи на основе использования археологических, изобразительных и письменных источников. Исследователи выделяют военно-историческую, литературную, и собственно историческую виды реконструкции. Так, военно-историческая реконструкция определяется как форма зрелищных искусств – в основе ее лежит прикладная история событий с применением исторических или воссозданных артефактов для восстановления фрагментов исторических событий. Литературная реконструкция направлена на создание драматургической основы для театрального спектакля или уличного зрелища, основанной на документальном материале. Историческую реконструкцию В.П. Курбатов и Н.В. Курбатова характеризуют как «восстановление событий прошлого (военного, социального, спортивного или религиозного характера), с соблюдением всей исторической атрибутики: место действия, костюмы, реквизит – предметы, которые существовали именно в восстановленный промежуток времени» [69]. Ярким примером исторической реконструкции в современной России служат исторические фестивали, в основе которых лежит воссоздание определенной исторической эпохи и ее образа.

Таким образом, наряду с развлекательными, образовательными, эстетическими и стимулирующими функциями исторической реконструкции в документальном историческом фильме, выделяются функции возрождения местных культурных традиций и обычаев, а также функции формирования и развития исторического сознания через стимулирование к изучению истории своей страны и родного края.

И в соответствии с этим, основными задачами, которые решает историческая реконструкция в документальном историческом фильме являются задачи воссоздания ценностно-нормативной системы народа,

базирующейся на сакральных ценностях культуры, а также познавательных ценностей, которые демонстрируют позитивное отношение к историко-культурному наследию, его месту в отечественной и мировой культуре в процессе воссоздания культурно-исторического опыта через показ масштабных исторических событий и культурно-исторических эпох, как подчеркивает, например, Н.С. Божок, значимым становится видение истории авторами фильма, так как реконструкция определяется как «наше видение истории» [56, с. 62].

Но создание просто документального кино не вызывает у современного зрителя такого же высокого интереса, чем игровое кино. Поэтому в последние годы появляется документально-художественного кино.

Яркими и первыми примерами документально-игрового кино являются фильмы отечественного кинематографа: Фильм «Петр I: Последний царь и первый император» (2022 г., Россия) [14] режиссеров Андрея Кравчука и Кирилла Федулова с актером Иваном Колесниковым в главной роли и фильм «Императрицы» (2023 г., Россия) [28] этого же режиссера с актрисой Юлией Пересильд в роли главной героини Елизаветы I.

Эти фильмы отмечают, как «учебное пособие» по истории, они созданы в рамках цикла исторических проектов «Русь», направленных на события и личностей, которые превратили Древнюю Русь в великую Российскую Империю. Кинокартины получили достаточно высокое признание у зрителей, в сфере неигрового кино. В работе над созданием этих кинокартин помогали историки, и как отмечает актриса Юлия Пересильд (фильм «Императрицы», 2023 г.): «Очень здорово, что с нами работают историки: мнения у всех разные и это позволяет глубже передать характер моей героини. Сам ты столько информации никогда не найдешь» [77].

Третьей картиной в проекте является фильм «Екатерина Великая» (2025 г., Россия) [29] режиссера Морад Абдель-Фаттах с актрисой Анной Михалковой в роли Екатерины Второй, и актрисой Ольгой Лерман в роли императрицы в юности. Цель фильма – продемонстрировать жизнь и путь

Екатерины. В 14 лет она узнает, что ей предстоит стать невестой Петра III и матерью будущего наследника. Эти статусы не сильно волнуют Екатерину, ее заветная мечта – править: она видит потенциал Российской империи и хочет воплотить в ней идеи просвещения.

В кинокартинах присутствуют анимационные вставки, для пояснения некоторых исторических фактов, сопровождаемые закадровым голосом, которые поясняют определенные исторические моменты, опираясь на исторические источники (Приложение 17). Реконструкция исторических событий с пояснениями, выстраивание хронологии исторических событий, визуализация генеалогического древа династии Романовых, подчеркивают документальность кино, что очень важно для этого направления в киноискусстве, а также художественная драматургия, погружает зрителя в размышления о переживаниях, радостях и трагедиях того периода.

Такой формат исторического кино дает возможность зрителю не только проникнуться некоторой драматургией эпохи, но и, в большей степени, рассмотреть исторические события и факты того времени. В целом оба фильма очень схожи с документальным циклом Романовы (2013 г., Россия), режиссера Максима Беспалого, который также сочетает в себе элементы и игрового, и документального кино, информационной графики и анимации. В этом цикле затронуты вопросы о том, что представляло собой русское самодержавие как система управления, каковы ее недостатки и преимущества, какую роль монархи дома Романовых играли в событиях российской и мировой истории. При помощи графики создается максимально исторически-достоверная картина, которая погружает зрителя в атмосферу и ощущение времени и позволяет увидеть царя глазами современников [82].

Разница этих проектов в том, что в первом мы видим историю с элементами игрового кино: репликами, эмоциями героев, а во втором исключительно документальные факты с красивой фоновой картинкой.

Однако оба этих проекта проводят зрителя в кулисы истории через необычное визуальное восприятие. И становятся хорошим учебным пособием не только для юных зрителей, но и взрослого поколения.

Число актуальных тенденций в кинематографе мы относим к сложной репрезентации современности. Вайтвошинг и блеквошинг нельзя оценить однозначно. Цель этой тенденции – донести современное понимание сложных человеческих взаимоотношений, через призму «снятия ограничений и рамок», которое в историческом кинематографе, создает проблему верификации исторической личности и исторической эпохи. Эту тенденцию всегда нужно разграничивать с историческими фактами, и рассматривать, как просто присутствующую в фильме, но не брать, как истинную.

Документально-художественное кино становится тенденцией отечественного кинематографа, которое знакомит зрителя с историей, новыми историческими фактами, о которых не написано в учебниках, через призму нового визуального подхода: синтезом документалистики и драмы. Такое кино находится на стыке художественного фильма, документального и обучающего. Этот подход играет положительную роль, поскольку увлекает зрителя, дает ему не только возможность понимать ту или иную историческую личность, её действия, эпоху, в которой она живет, но и подчеркивает важность истории. Несмотря на то, что эта тенденция только набирает обороты, зрители уже оценивают её позитивно, потому что, такие фильмы становятся интересно смотреть не только из-за красивого визуала, но и для понимания конкретики исторического периода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Визуализация, как новейшая методологическая практика активно используется в современных исторических исследованиях. Благодаря чему, историки могут привлечь новые исторические источники, к числу которых относится исторический жанр кинематографа. Специфика этого источника зависит от условности, числа разнообразных факторов, и использовать его в исторических исследованиях, по нашему мнению, необходимо, как дополнительный материал, который расширяет наши представления об исторической эпохе.

Проведя сравнительный анализ визуализации исторической личности в отечественном и зарубежном кинематографе, мы пришли к выводу, что в отечественном кино большее предпочтение отдается достоверности исторических фактов, историческому описанию личности, а в зарубежном кино, большее предпочтение отдается драматургии и соответствие современным тенденциям.

Рассмотрены теоретические аспекты визуального подхода, по результатам которых видно, что визуализация в современном мире только находятся на пути своего становления, но уже дает новые возможности для демонстрации сложных исторических процессов, совершенствует исследовательский потенциал, и раскрывает историю в новых красках и видах.

Изучена достоверность исторического кинематографа, как визуального источника, в ходе которой создается понимание правильного подхода к анализу исторического кинематографа, его многогранности, и необходимости применения не только исторических и киноведческих методов к созданию кино, но и применение смежных видов искусства. Создается понимание важности изучения исторических источников, для создания исторического кино, которое формирует правильное понимание режиссерской мысли у зрителя.

Исследована проблема достоверности изображения исторической личности в разрезе кинематографического восприятия, в результате которой формируется понимание создания образа исторической личности, отношения историков, критиков и зрителей к ней. Формирование образа исторической личности условно, и формируется под воздействием объективных и субъективных факторов. Условность обусловлена видением режиссера, художественным вымыслом. Преодоление условности происходит через обращение к историческим источникам и научному консультированию. Таким образом, необходимость изучения исторических источников для формирования образа исторической личности, создает наиболее приближенного героя к реальному историческому деятелю, сложностей и нюансов той эпохи, в которой он жил. А цель кинокартины и видение режиссера, дополняют создание образа исторической личности с положительной или отрицательной стороны.

Для того, чтобы раскрыть визуальный образ, необходимо сопоставлять и проводить сравнительный анализ режиссерской работы и письменных исторических источников, мнений профессиональных историков. Таким образом, в результате сложного многоаспектного анализа мы получим более полный и достоверный образ. Нами был проведен комбинированный анализ таких исторических личностей, как Иван IV Грозный, Анна Болейн, Петр Великий и Екатерина II. Для анализа образа исторической личности важно учитывать обстоятельства времени, места создания кинокартины, и источник, на который опирался режиссер. В целом эти образы получились неоднозначными, нельзя с точностью подчеркнуть создание единого образа у какой-либо исторической личности из рассмотренных. Преимущественно образ исторической личности выстраивается на драматургии, которая вызывает переживания зрителя, а также репрезентация образа создается исходя из актуальной политической повестки, модной тенденции, и личного отношения режиссера к самой исторической личности. На наш взгляд, наиболее удачным и практически неизменным, в кинематографе за весь

рассмотренный хронологический период, получился образ Петра Великого, который также соответствует проанализированным историческим источникам. Благодаря исследованиям, можно проследить эволюцию исторических личностей в кинематографе за хронологический период с 1909 г. по наше время. В XX-ом веке исторические личности представлены через призму тех ценностей, которые несли в себе режиссеры тех лет, а сейчас – через ценности современности и модных кинематографических тенденций.

К современным тенденциям визуализации исторической личности в кинематографе в нашей работе относится вайтвошинг и блеквошинг, и появление нового жанра – документально-игрового кино. Вайтвошинг и блеквошинг – очень неоднозначные тенденции, которые необходимо рассматривать, как моду современного кинематографа. Их использование в кинокартинах акцентирует сложность репрезентации образа исторической личности, под воздействием понимания эпохи с позиции современного человека. Такая тенденция, как документально-игровое кино подчеркивает важность исторического восприятия на формирование образа исторической личности в кино, для более четкого понимания цели кинокартины, и смысла, который она в себе несет. Использование многообразия средств современного киноискусства, позволяют создавать новую визуальную картинку, которая помогает зрителю последовательно знакомиться с хронологией исторических событий, и углубляют в проблемы исторической личности и эпохи, а также поиску их решений.

Таким образом, в ходе проведенного исследования мы отмечаем, что визуализация дает нам возможность более широкого восприятия исторического процесса. Визуализация находится на стыке разных точек зрения, но и решает различные задачи, формирует интерес к истории государства, конкретной личности, определенной эпохе. Важно учитывать, что для создания исторического кино, определяющими факторами являются коммерческая часть кинокартины, следование современным тенденциям кинематографа.

Грамотное умение применять многоаспектный анализ исторического кино с историческими источниками, позволяет верно интерпретировать идею кинокартины, и сформировать своё отношение к исторической личности, не опираясь на продемонстрированный в кинокартине образ, а дополняя этим образом свои знания. Использование жанра исторического кинематографа в образовательном процессе подчеркивает важность понимания и правильной интерпретации его условности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники:

Исторические фильмы:

1. «Иван Грозный» (1944 г., 1945 г., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/42657/> [Дата обращения: 10.01.2025]
2. «Иван Грозный» (2009 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/421893/> [Дата обращения: 10.01.2025]
3. «Царь» (2009 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/407285/> [Дата обращения: 10.01.2025]
4. «Грозный» (2020 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/1348091/> [Дата обращения: 10.01.2025]

5. Частная жизнь Генриха VIII (1933 г., Великобритания) [Видеозапись]. – URL: / https://www.kinopoisk.ru/film/16664/?utm_referrer=www.google.com/ [Дата обращения: 10.01.2025]
6. «Тюдоры» (2007-2010 гг., Ирландия, Канада, США) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/271970/> [Дата обращения: 10.12.2024]
7. «Ещё одна из рода Болейн» (2008 г., Великобритания, США) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/195435/> [Дата обращения: 10.12.2024]
8. «Анна Болейн» (2021 г., Великобритания) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/2000450/> [Дата обращения: 10.12.2024]
9. «Петр Великий»/«Жизнь и смерть Петра Великого» (1909 г., Российская Империя) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.culture.ru/live/movies/16787/petr-velikii-zhizn-i-smert-petra-velikogo> [Дата обращения: 20.12.2024]
- 10.«Петр Первый» (1937-1938 гг., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/43384/> [Дата обращения: 20.12.2024]
- 11.«Табачный капитан» (1972 г., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/94754/> [Дата обращения: 20.12.2024]
- 12.«Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» (1976 г., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/43805/> [Дата обращения: 20.12.2024]
- 13.«Пётр Первый. Завещание» (2011 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/565162/> [Дата обращения: 20.12.2024]
- 14.«Петр I: Последний царь и первый император» (2022 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/5116673/> [Дата обращения: 20.12.2024]

- 15.«Великая Екатерина» (1968 г., Великобритания) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/10154/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 16.«Запретный рай» (1924 г., США) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/12037/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 17.«Беспутная императрица» (1934 г., США) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/14031/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 18.«Великая» (2020-2023 гг., Великобритания, Австралия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/666955/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 19.«Адмирал Ушаков» (1953 г., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/43409/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 20.«Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961, СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/45694/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 21.«Михайло Ломоносов» (1984-1986 гг., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/3919/annot/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 22.«Виват, гардемаринь!» (1991 г., СССР) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/45789/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 23.«Великая» (2015 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/780306/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 24.«Великая» (сериал 2014 – 2023 гг.) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/780306/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 25.«Екатерина» (2014 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/series/837646/> [Дата обращения: 15.01.2025]
- 26.«Царица Клеопатра» (2023 г.) [Видеозапись]. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/5282205/> [Дата обращения: 16.12.2024]
- 27.«Клеопатра» (1963 г., США, Великобритания) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/17914/> [Дата обращения: 16.12.2024]

28.«Императрицы» (2023 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/5267770/> [Дата обращения: 10.02.2025]

29.«Екатерина Великая» (2025 г., Россия) [Видеозапись]. – URL: / <https://www.kinopoisk.ru/film/5427622/> [Дата обращения: 24.02.2025]

Источники публицистического характера:

30.Ромм М.И. Избранные произведения. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. М.: Искусство, 1980. 580 с.

31.Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 1. М. 1964. 684 с.с. 684

32.Эйзенштейн С. Метод. Т. 2.: Тайны мастеров. Москва: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. 688 с, с. 311

Письменные источники:

33.Записки императрицы Екатерины Второй. М., 1989. С. 1–194.

34.Катырев-Ростовский И. М., Летописная книга Написание вкратце о царях московских, о образех их, и о возрасте, и о нравех [Электронный ресурс]. URL: / <https://ivan-grozny.rhga.ru/section/zarozhdenie-mifa-ob-ivane-groznom-/letopisnaya-kniga-napisanie-vkrattse-o-tsarekh-moskovskikh-o-obrazekh-ikh-i-o-vozraste-i-o-nravekh-f.html/> [Дата обращения: 24.12.2024]

35.Кавендиш, Джордж. Жизнь и смерть кардинала Уолси. (Бостон и Нью-Йорк: Houghton Mifflin and Company, 1905), стр. 180. [Электронный ресурс]. URL: / <http://e-heritage.ru/Catalog/ShowColl/23> [Дата обращения: 24.12.2024]

36.Кашин, Н.И. Поступки и забавы императора Петра Великого (Запись современника) [Текст] / Н.И. Кашин; [сообщ. и предисл. В.В. Майкова]. – СПб., 1895. – 22 с., с. 9-10 [Электронный ресурс]. URL: / <https://www.prlib.ru/item/438669> [Дата обращения: 24.12.2024]

37.Неплюев, И.И. Записки [Текст] / И.И. Неплюев // Империя после Петра. 1725–1765.–М.: Фонд Сергея Дубова, 1998. С. 385-448, с. 419 [Электронный ресурс]. URL: /

<https://www.vostlit.info/Texts/rus14/Nepluev/pred.phtml?id=987> [Дата обращения: 24.12.2024]

38. Перри, Дж. Состояние России при нынешнем царе [Текст] / Дж. Перри; [пер. с англ. О.М. Дондуковой-Корсаковой]. – М., 1871. – 195 с., с. 179 [Электронный ресурс]. URL: / <https://www.prilib.ru/item/450930> [Дата обращения: 24.12.2024]
39. Принц фон Бухау, Даниель. Начало и возвышение Московии / соч. Даниила Принца из Бухова, советника августейших имп. Максимилиана II и Рудольфа II и дважды бывшего чрезвычайным послом у Ивана Васильевича, великого князя Московского ; с лат. пер. Ив. А. Тихомиров ; изд. Имп. О-ва истории и древностей рос. при Моск. ун-те. - М. : Унив. тип. (Катков и Ко), 1877. - [10], IV, 73, [2] с. - Из : Чтения в О-ве истории и древностей рос... 1876, кн. 3. [Электронный ресурс]. URL: / <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/4308-prints-fon-buhau-daniel-nachalo-i-vozvyshenie-moskovii-m-1877> [Дата обращения: 24.12.2024]
40. Рассказы иностранца о Петре Великом [Текст] // Отечественные записки. – 1844. – Т. 34. – № 5–6. Науки и художества. – С. 77-87., с. 77-78. [Электронный ресурс]. URL: / <https://rgavmf.ru/biblioteka/boevaya-letopis-russkogo-flota/primechaniya> [Дата обращения: 24.12.2024]
41. Сборник императорского Русского исторического общества [Текст] СПб., 1881. – Т. 34. – 560 с., с. 145, 174, 165, 184 [Электронный ресурс]. URL: / <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/10295-t-34-1881> [Дата обращения: 24.12.2024]
42. Сумароков П.И. Обзорение царствования и свойств Екатерины Великия Павлом Сумароковым, Почетным членом Императорского Виленского Университета. Ч. 1 - 3 1832. [Электронный ресурс]. URL: / <https://elibrary.orenlib.ru/index.php?dn=down&to=avtoropen&id=1863> [Дата обращения: 24.12.2024]

43. Сумароков П. И. Сочинение 1832 [Электронный ресурс]. URL: [/http://ekaterina-ii.niv.ru/ekaterina-ii/vospominaniya-o-ekaterine-ii/vneshnost-i-cherty-haraktera-ekateriny-ii.htm](http://ekaterina-ii.niv.ru/ekaterina-ii/vospominaniya-o-ekaterine-ii/vneshnost-i-cherty-haraktera-ekateriny-ii.htm) [Дата обращения: 24.12.2024]
44. Степенная книга царского родословия подревнейшим спискам: Тексты и коммент.: В 3 т. [Текст] / отв. ред.: Н.Н. Покровский, Г.Д. Ленхофф.— Т. 2. Степени XI- XVII: с прил. и указ. / подгот. под рук. акад. Н.Н. Покровского. — М.: Языки славянских культур, 2008. с. 357].
45. Уайатт, Джордж. Выдержки из жизни добродетельной христианки и известной королевы Анны Болейн. (Остров Танет: преподобный Джон Льюис. 1817). [Электронный ресурс]. URL: / <https://roii.ru/adam-and-eve/roii-adam-and-eve-27.pdf> [Дата обращения: 24.12.2024]
46. Фокс, Джон. Акты и памятники Джона Фокса. Церковные историки Англии. Том. V. (Лондон: Beeeys, 1957), стр. 58.
- Литература:
47. Абеле, Роберт. «Тюдоры: головы будут катиться». Издание La weekly Лос-Анджелес 2007. [Электронный ресурс]. URL: / <https://www.laweekly.com/the-tudors-heads-will-roll/> [Дата обращения: 27.12.2024]
48. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 392 с.
49. Аязбекова Д.С. Образ Чингисхана в западном кинематографе эпохи постмодерна. Международная научная конференция Первые Ковалевские чтения 24-26 сентября 2018 г. Казань – Санкт-Петербург 2018 С.13-15
50. Белокуровы А. и Б. Царь Петр // Завтра. 2009. № 29. (817). Июль. С. 8.
51. Белокуров Б., Белокурова А., Угольников С. Зло под солнцем // Завтра. 2009. № 28 (816). Июль. С. 8.

- 52.Бернард. Г.В. Анна Болейн: Фатальные Достопримечательности. Издательство Йельского университета. Нью-Хейвен, Коннектикут, США. 2010
- 53.Блок М. Апология истории или ремесло историка. М.,1986.
- 54.Богомоллов Ю. Сатрапы. «Охота на Берию» и «Иван Грозный»: в одно время на ТВ // Российская газета. — 2009. — 21 мая. — № 91(4915).
Архивная копия от 6 марта 2019
- 55.Бойм С. Общие места: мифология повседневной жизни, 2002
- 56.Божок Н.С. Инклюзивная культура городских сообществ: на примере исторических реконструкторов / Н.С. Божок // Урбанистика. — 2020. — № 3. — С. 61-74., С. 62
- 57.Бордо, Сьюзан. Создание Энн Болейн (Бостон: Houghton Mifflin Harcourt Publishing. 2013), стр. 17.
- 58.Булгакова О. Л. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 146–165. с. 146
- 59.Бурляев Н. В фильме Лунгина Иван Грозный похож на бомжа и упыря. — URL: <http://rusk.ru/newsdata.php?idar=184386> [Дата обращения: 29.12.2024]
- 60.Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти, 2012
- 61.Георгиева Н.Г. Классификация и полифункциональность исторических источников Вестник РУДН, серия История России, 2016
- 62.Зубанова Л. Б. «Обратная толерантность» и «анти-хелсизм»: реверсивная логика трендов в визуально-медийной культуре ... Визуальные медиакommunikации и реклама: новые технологии и методология исследований : материалы II Международной научно-практической конференции (Челябинск, 28–29 апреля 2022 года) [сетевое научное издание] / под ред. К. В. Киуру ;Челябинский

государственный университет. Челябинск: Изд-во Челябинского государственного университета, 2022. -С.201.

- 63.Зубанова Л. Б. Политика позитивной дискриминации в медиакультуре: парадокс «обратной толерантности» «MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность»: материалы V Международной научной конференции (Челябинск, 24–25 ноября 2020 года) : Часть 2 / под ред. А. А. Морозовой : Челябинский государственный университет. – Челябинск: Изд-во Челябинского государственного университета, 2020. – С.237 - 241 с.
- 64.Карамзин, Николай Михайлович (1766-1826). Историческое похвальное слово Екатерине Второй, / сочиненное Николаем Карамзиным. - Москва: В Университетской типографии у Любия, Гария и Попова, 1802 [Электронный ресурс]. URL: / <https://www.prilib.ru/item/335117> [Дата обращения: 24.12.2024]
- 65.Катаева Ольга Борисовна Иконопись как первооснова художественного образа сцены взятия Казани в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» //Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. №2. С. 129–134., с. 134
- 66.Клейменова О.К. Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С. Эйзенштейна и А. Тарковского / Автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 2001. – 34 с.
- 67.Корж В.Г. Историческая наука и визуальный поворот: особенности восприятия. Сибирский философский журнал. 2023;21(2):26-35. URL: / <https://doi.org/10.25205/2541-7517-2023-21-2-26-35> [Дата обращения: 12.12.2024]
- 68.Коршунов В.В. «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна: Фильм с «опрокинутой» жанровой структурой. Международный журнал исследований культуры, 2012
- 69.Курбатов В.П. Реконструкция как действенный способ изучения прошлого. Виды. Структура. Функции / В.П. Курбатов, Н.В.

- Курбатова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2014. — Т. 26. — С. 261-265. — URL: / <http://e-koncept.ru/2014/64353.htm> [Дата обращения: 12.12.2024]
70. Мазур Л. Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания / Л. Н. Мазур // *Quaestio Rossica*. — 2015. — № 3. — С. 161-178.
71. Маслов В.М. — Философия визуального поворота: от теории к практике. Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2019
72. Мединский В. Р., Торкунов А. В История. История России. 1914—1945 годы. 10 класс
73. Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 240 с.
74. Мосин А. Г. «Царь» и его хулители. О фильме Павла Лунгина и не только о нем // Вестник Уральского отделения РАН. Наука. Общество. Человек. 2010. № 3 (33). С. 145–157.
75. Нарский И. В. Фотокарточка на память : Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историографический роман). Челябинск : Энциклопедия, 2008. 516 с., с. 31
76. Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма, (основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса) : автореф. дис. искусствоведения. — М. : Б. и., 2003. — С. 14
77. Пересильд Ю. URL: / <https://www.vokrug.tv/article/show/16787972821/> [Дата обращения: 18.02.2025]
78. Пигалев Е.А. Система кинопроизводства США в условиях «Нового Голливуда» // *European Science*. – Иваново. - 2016. - No 1 (11). - С. 11-15.

79. Радио, «Ъ FM. «Великая» озадачила пользователей соцсетей / «. F. Радио. — Текст : электронный // Коммерсантъ : [сайт]. — URL: / www.kommersant.ru/doc/4350955 [Дата обращения: 18.12.2024]
80. Редкин, А. Граф Джон Бекингхэмшир при дворе Екатерины II (1762-1765 гг.) [Текст] / А. Редкин // Русская старина. Ежемесячное историческое издание. - 1902. - Т. 109, кн. 3. - С. 649-664. [Электронный ресурс]. URL: / http://94.125.11.125/cgi-bin/irbis64r_17/cgiirbis_64.exe?LNG=&Z21ID=&I21DBN=RJFA&P21DBN=RJFA&S21STN=1&S21REF=3&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=1&S21P03=A=&S21STR=Редкин%2C%20А%2E [Дата обращения: 24.12.2024]
81. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. 2013.
82. Романовы URL: / <https://www.kino-teatr.ru/doc/movie/ros/104451/annot/> [Дата обращения: 18.02.2024]
83. Сальникова Е. Иван Васильевич меняет характер // Частный корреспондент. — 2009. — 23 мая. Архивная копия от 6 марта 2019
84. Сандер, Николас. Подъем и рост англиканского раскола. Лондон: Бернс и Оутс, 1987
85. Сычев С., Туманов А. Кино в меньшинстве: зачем «Оскар» прописали толерантность. Через пять лет престижная премия станет еще более политкорректной. URL: / <https://iz.ru/1058777/sergei-sychev-andrei-tumanov/kino-v-menshinstve-zachem-oskaru-propisali-tolerantnost09.09.2020> [Дата обращения: 27.10.2024]
86. Священник Георгий Максимов Православие в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» альманах «Альфа и Омега», № 29, 2001
87. Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные истории Восточной Европы : сб. ст. / под ред. Е. Гаповой,

- А. Усмановой, А. Пето. — Минск: Европейский гуманитарный ун-т, 2002. — С. 60—61.
88. Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47—57.
89. Фроянов И. «А царь-то ненастоящий» // Литературная газета. — 2009. — № 23(6227). Архивная копия от 9 мая 2021 г.
90. Цыркун С. «Очень приятно, царь...»: [Телесериал] «Иван Грозный» (режиссёр Андрей Эшпай) // Искусство кино. — 2009. — № 5. Архивная копия от 11 марта 2019
91. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. ЭЗО М., «Искусство», 1973. 404 с. с ил.; 20 л. ил., 778 с., 33 с.
92. A New Meaning of 'Whitewashing' (англ.). URL: / www.merriam-webster.com. [Дата обращения: 15.06. 2024.]
93. Friedmann Paul Anne Boleyn; a chapter of English history. 1527-1536, 1884 г. [Электронный ресурс]. URL: / <https://archive.org/details/anneboleynchapte01frieuoft> [Дата обращения: 24.12.2024]
94. Hollywood and the Whitewashing of History Posted By Alan McCluskey On July 17, 2015 URL: / <https://www.counterpunch.org/2015/07/17/hollywood-and-the-whitewashing-of-history/> [Дата обращения: 09.09.2024]
95. Ives, Eric. The Life and Death of Anne Boleyn. The Most Happy. — United Kingdom: Blackwell Publishing, 2004. [Электронный ресурс]. URL: / <https://archive.org/details/lifedeathofanneb0000ives> [Дата обращения: 24.12.2024]
96. Peter Pan in Blackface. Robert Hampton, American Renaissance, February 10, 2020 URL: / <https://www.amren.com/commentary/2020/02/peter-pan-in-blackface/> [Дата обращения: 27.11.2024]
97. Rosenthal A. New challenges for documentary / A. Rosenthal, J. Corner. — Manchester: Manchester University Press, 2005. — 520 p.

98. Staley D.J. Computers, Visualization, and History: How New Technology Will Transform Our Understanding of the Past. London: Routledge, 2013.
99. Starkey, David. Six Wives: The Queens of Henry VIII. — New York: Harper Perennial, 2004. — P. 880.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Актер Николай Черкасов в роли русского царя Ивана Грозного в фильме «Иван Грозный» (1944 г., 1945 г., СССР) [1] режиссера Сергея Эйзенштейна



Приложение 2

Актеры Александр Яценко (слева) и Сергей Маковецкий (справа) в роли русского царя Ивана Грозного в сериале «Грозный» (2020 г., Россия) [4]
режиссера Алексея Андрианова



Приложение 3

Кадр из сериала «Грозный» (2020 г., Россия) [4] режиссера Алексея
Анрианова



Приложение 4

Актриса Мерл Оберон в роли английской королевы Анны Болейн в фильме «Частная жизнь Генриха VIII» [5] режиссера Александра Корда



Приложение 5

Сравнительный фотоколлаж. Справа актриса Джоди Тёрнер-Смит в роли английской королевы Анны Болейн в сериале «Анна Болейн»

(2021 г., Великобритания) [8] режиссера Линси Миллер.

Слева портрет английской королевы Анны Болейн, работа неизвестного художника.



Приложение 6

Кадр из фильм «Петр Великий»/«Жизнь и смерть Петра Великого» (1909 г., Российская Империя) [9] режиссеров Кая Ганзена и Василия Гончарова.

Справа актер Петр Воинов в роли российского императора Петра Великого.



Приложение 7

Кадр из фильма «Петр Первый» (1937-1938 гг., СССР) [10] режиссёра Владимира Петрова. Слева актер Николая Симонов в роли российского императора Петра I.



Приложение 8

Актер Иван Колесников в главной роли российского императора Петра Великого в фильме «Петр I: Последний царь и первый император» (2022 г., Россия) [14] режиссеров Андрея Кравчука и Кирилла Федулова.



Приложение 9

Актриса Эль Фаннинг в главной роли
Императрицы Екатерины II в сериале «Великая» (2020-2023 гг.,
Великобритания, Австралия) [18] режиссера Мэттью Мур.



Приложение 10

Актриса Марина Александрова в сериале «Екатерина» (2014 г., Россия) [25]
режиссеров Александра Баранова и Рамиля Сабитова.



Приложение 11

Рейтинг Сериала «Анна Бoleyн» 2021г. на платформе IMDb.

User ratings

FILTER BY COUNTRY

Countries with the most ratings

Russia Ukraine United States United Kingdom Poland



Приложение 12

Рейтинг сериала «Анна Болейн» 2021 г. на платформе Кинопоиск.

1.6

24 209 оценок

Оценить сериал

1 рецензия

Приложение 13

Рейтинг Сериала «Царица Клеопатра» (2023 г.) на платформе IMDb.

User ratings

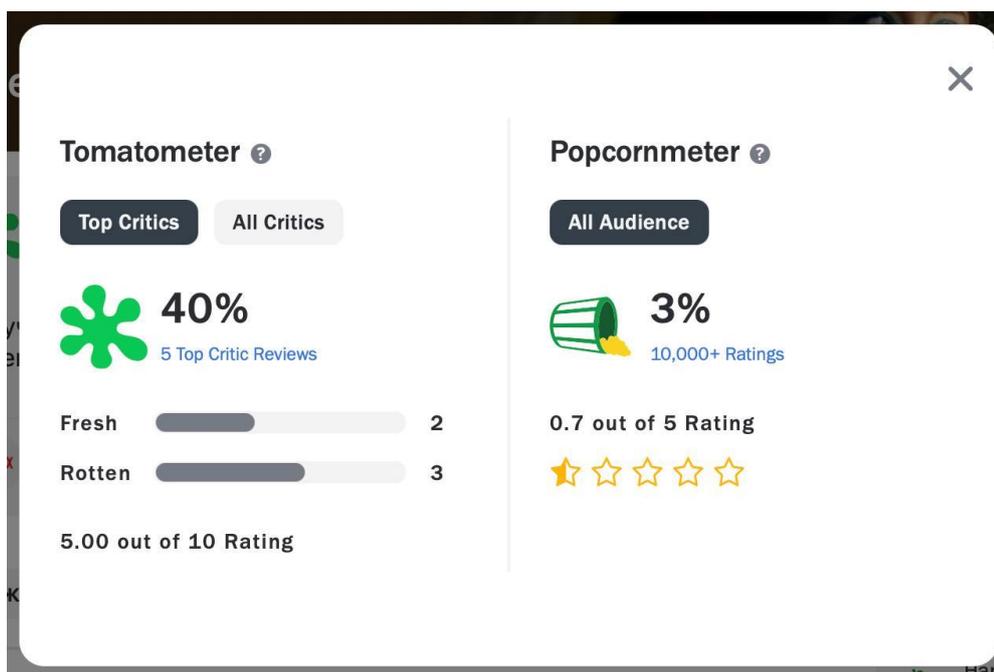
FILTER BY COUNTRY

Countries with the most ratings

- Egypt
- United States
- United Kingdom
- Saudi Arabia
- Germany



Рейтинг Сериала «Царица Клеопатра» (2023 г.) на платформе Rotten



Слева русский военный инженер, генерал-аншеф Абрам Петрович Ганнибал. Справа актер Владимир Высоцкий в роли «арапа Петра Великого» Абрама Петровича Ганнибала, в фильме «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» г., СССР) [12], режиссера Александра Митта.



Кадр из документально-игрового Фильм «Петр I: Последний царь и первый император» (2022 г., Россия) [14] режиссеров Андрея Кравчука и Кирилла Федулова.



Историк Борис Мегорский в кадре из документально-игрового Фильм «Петр
Андрея Кравчука и Кирилла Федулова.

