

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Челябинский государственный университет»

На правах рукописи

Ибраев Ерден Ерназарович

Образы Британской империи XIX-XX веков в английском  
художественном кинематографе  
(1920-1990-е гг.)

07.00.03 - всеобщая история

Диссертация на соискание  
ученой степени кандидата исторических наук

Научный руководитель  
доктор исторических наук,  
профессор Грудзинский В.В.

Челябинск-2017

## Содержание:

Введение.....	3
ГЛАВА 1. БРИТАНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ В XX ВЕКЕ: ФАКТОР ИМПЕРИИ И ПРОБЛЕМЫ РЕФЛЕКСИИ.....	35
§-1. Особенности и этапы развития «имперского» кино Великобритании .....	35
§-2. Научно-историческое и художественное осмысление опыта Британской империи .....	68
ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В КОНТЕКСТЕ ИМПЕРСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ: ПОЛИТИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ .....	90
§ -1. Трансформация «бремени белого человека»: экранная версия .....	90
§-2. Образ героя империи: смена эпох и художественные превращения .....	115
ГЛАВА 3. ЕВРОПЕЙЦЫ И «ТУЗЕМЦЫ» В ИМПЕРСКОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО КИНО .....	163
§-1. Освещение культурного взаимодействия англичан и «туземцев» в кинематографе 1960-1990-х годов.....	163
§-2. Образ английской женщины в «имперском» кино.....	188
Заключение .....	213
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ .....	219

## Введение

*Актуальность.* В новейший период практически все ключевые исторические события, помимо научного изучения, получили и художественное осмысление, в том числе в кинематографе. В силу своей массовости и доступности, игровое кино занимает особое место в общественных взглядах на историю. Черпая идеи из окружающей реальности, кинематограф не только является отражением, неким барометром отношения к прошлому и настоящему, но и в силу своей идеологической и пропагандистской функций, служит политическим инструментом, задавая в известной мере направленность восприятию исторического процесса.

Такое явление, как Британская империя не могло оказаться вне поля зрения деятелей киноискусства. Колониальная система Англии была благодатной почвой для возникновения оригинальных художественных сюжетов, а ближе к своему историческому финалу, она вообще нуждалась в регулярном заряде в виде пропагандистских кинолент.

Британский художественный кинематограф содержит внушительный ресурс самой разнообразной информации. Особенно важное значение имеет отражение на киноэкране основных постулатов имперской идеологии, тех превращений, которые они претерпевали под влиянием обстоятельств. Поэтому проблема кинотрансформации образа империи актуальна как для исследования эволюции общественного сознания, в частности влияния пропаганды на массовое восприятие имперской политики, так и для осмысления самого феномена Британской империи. Изучение видеоинтерпретации объективных и искусственно направляемых процессов, при условии комплексного и критического подхода,

способствует формированию более многомерного отображения действительности и может содействовать воссозданию исторически достоверной картины прошлого.

### *Историография.*

Специальных работ, посвященных изучению отражения политических и социокультурных процессов имперской истории в британском художественном кинематографе, в российской историографии не выявлено. Использование визуальных источников художественного характера в отечественной исторической науке только разворачивается. Первопроходцами в этом отношении выступают специалисты, занимающиеся проблемами истории России. Можно назвать труды таких авторов как Чернова Н. В.<sup>1</sup>, Волков Е.В.<sup>2</sup>, Нарский И.В.<sup>3</sup>, Федоров А.В.<sup>4</sup>

Однако реализация замысла данной диссертации была бы невозможна без обращения, во-первых, к работам искусствоведов, культурологов, изучающих британский художественный кинематограф, а во-вторых, к трудам историков, посвященных Британской империи. Это совмещение позволило придать диссертации элементы междисциплинарного исследования, использующего теоретические разработки как исторической науки, так и искусствоведения.

Среди британских авторов, обращавшихся к развитию истории английского киноискусства, необходимо отметить Р. Лоу и Р. Мэнвелла. В своем произведении киноведа достаточно подробно характеризуют процесс зарождения кино в Великобритании. Трудности и преграды развития британского фильма в

---

<sup>1</sup> Чернова Н.В. Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х — начала 1950-х гг. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Магнитогорск, 2007. 31 с.

<sup>2</sup> Волков Е.В. «Гидра контрреволюции». Белое движение в культурной памяти советского общества. Челябинск, 2008. 392 с.

<sup>3</sup> Нарский И.В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историо-графический роман). Челябинск, 2008. 516 с.

<sup>4</sup> Федоров А.В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М. 2013. 230 с.

начале XX в. они связывают, прежде всего, с засильем американской кинопродукции и отсутствием крупных отечественных кинокомпаний<sup>5</sup>.

Более продолжительный период из истории британского кино, исследован в сборнике под редакцией Р. Мерфи<sup>6</sup>. Авторы статей выявляют особенности национального кино, его сложные отношения с Голливудом, место цензуры в развитии английского фильма, а также уделяют внимание появлению совместного британско-азиатского кино.

Видное место среди киноведческих трудов, специально освещающих тему империи в английском кино, занял сборник работ под редакцией Стюарда Уорда и Джона Маккензи<sup>7</sup>. В нем историками киноискусства изучается кинематографическое влияние на общественную атмосферу и политическую идеологию Британии 1940-1950-х гг. Падение Британской империи авторы связывают с послевоенным шоком англичан и утратой ими веры в имперские ценности.

Еще одной коллективной работой, непосредственно посвященной имперскому кино, является книга с характерным названием «Кино и конец империи», редакторами которой выступили Ли Гривсон и Колин Макейб<sup>8</sup>. В ней анализируются художественно-кинематографические образы политиков, чиновников, военачальников 1930-1940-х годов, то влияние, какое они оказывали на зрительскую аудиторию в колониях Англии, отношение местного населения к имперской политике. Процесс изменения исторических и концептуальных основ английского кино и роль художественного киноискусства в развитии имперской идеологии исследуется в очередном труде<sup>9</sup> под редакцией Гривсона и Макейба.

---

<sup>5</sup> Low R., Manvell R. The history of the British film: 1914-1918. N-Y., 1973. 358 p.

<sup>6</sup> The British Cinema Book. Ed. by R. Murphy. L., 2009. 464 p.

<sup>7</sup> British Culture and the End of Empire (Studies in Imperialism). Ed. by Stuart Ward, John M. MacKenzie, L., 2001. 256 p.

<sup>8</sup> Film and the end of Empire. Ed. by Lee Grieveson, Colin MacCabe. L., 2011. 320 p.

<sup>9</sup> Empire and film. Ed. by Lee Grieveson, Colin MacCabe. L., 2011. 304 p.

Внимание к английскому колониальному кино не ограничивалось британскими исследователями. Традиционный конкурент – Франция - также внимательно наблюдал за ходом развития киноискусства в Англии, обращая особое внимание на его пропагандистское содержание.

Фундаментальный шеститомный труд французского киноведа Жоржа Садуля ценен обширной информацией фактологического характера об истории мирового кино, с момента его зарождения до 1960-х гг. Рассказывая о кинопропаганде, посвященной англо-бурской войне, Садуль высмеивает наивные и архаичные режиссерские приемы по возвышению статуса британского солдата и уничтожению буров. В первом томе своего произведения киновед напрямую говорит о том, что английская документальная хроника - в реальности лишь инсценировка событий, сфабрикованная из подлинных кадров и художественных постановок<sup>10</sup>.

Интересно, что Садуль обходит вниманием отражение колониальной политики Франции в своем отечественном кинематографе. Там нет упоминания о французском колониальном кино, хотя оно существовало в то время. Речь идет о таких кинолентах, как «Сирокко» (1951 г.), «Золотая карета» (1952 г.), «Затухающий огонек» (1963 г.). В них повествовалось о вооруженной борьбе сирийцев, алжирцев и вьетнамцев против колониального владычества Франции. По-видимому, давнее англо-французское противостояние определенным образом сказалось на позиции Ж. Садуля.

Об излишней политизации британского кино пишет польский киновед Ежи Теплиц в своем исследовании «История киноискусства. 1934-1939». Теплиц критикует А. Корду и его кинокомпанию «Лондон филмз» за возрождение имперской идеологии «бремени белого человека». Критический настрой киноведа увеличивается в связи с тем, что Корда «был убежденным англофилом и вполне

---

<sup>10</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 1-6. М., 1958-1963. 501 с.

искренне верил, что империалистическая политика ... является единственно верной политикой»<sup>11</sup>. Практически все «колониальные» киноленты Александра и Золтана Корда удостоились в книге Теплица таких эпитетов, как: «белый патернализм по отношению к цветному населению», «повторение давно отзвучавших мелодий “Великой империи”», «повествование в стиле рассказиков о завоевании Судана из шовинистических школьных хрестоматий»<sup>12</sup>. К сожалению, критика английского «колониального» кино у Теплица подобными эпитетами собственно и ограничивается. Подробного и глубокого анализа слабых сторон британского кинематографа середины XX в. в книге польского киноведа нет. В целом, почти вся продукция английской киноиндустрии, по Теплицу, является невольным проявлением или прямым инструментом имперской пропаганды. И такая оценка не удивительна: в условиях тоталитарного социализма иные взгляды были весьма проблематичны.

Преимущественно «классовый» подход к кинематографу западноевропейских стран, присущ также работам советских киноведов.

Редким исключением на этом фоне являются, пожалуй, лишь взгляды Г. Авенариуса. Они определенно находились под влиянием оттепели второй половины 1950-х – начала 1960-х гг., когда в СССР появился серьезный интерес к английскому кинематографу. Так творчество Александра Корды, его идеи и трактовки событий, по мнению советского историка кино, обусловлены, прежде всего, действительной любовью режиссера к Великобритании и благодарностью к этой стране за то, что она предоставила ему шанс заниматься творчеством и любимым ремеслом<sup>13</sup>. В целом, Г. Авенариус выделяет в «колониальных лентах» Корды хорошую операторскую работу, режиссерское мастерство, сценарную

---

<sup>11</sup> Теплиц Е. История киноискусства. 1934-1939. Т.3. М., 1973. С.117.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> См.: Авенариус Г. Английская кинематография и ее мастер Александр Корда // Искусство кино. 1956. № 7. С.92-101.

киноадаптацию. Идеологические моменты в этих фильмах киновед оценивать избегает.

Однако в последующем все становится «на свои места». В отличие от Г. Авенариуса, киновед И.И. Трутко возрождает критицизм по отношению к имперскому кино Великобритании. В книге «История зарубежного кино», одна из глав посвящена кинематографу Англии 1929-1939 гг. В этой главе Трутко упрекает Р. Киплинга в создании шовинистической идеи «бремени белых», которая придала «... колонизаторам ореол жертвенности»<sup>14</sup>. Туземцы же, согласно этой идее, изображаются на киноэкране как «... отсталые, малоразвитые люди, которым на роду написано быть слугами белых господ»<sup>15</sup>. И. И. Трутко создает схематичную концепцию отображения персонажей, представленных в колониальных лентах «Лондон филмз». Англичане, с ее точки зрения, как правило, предстают благородными, честными, волевыми, прямолинейными людьми. Туземцы делятся на тех, кто служит Короне, обожествляет англичан и готов ради них идти на смерть, а также на тех, кто борется с англичанами, и является, согласно замыслу фильма – жестокими и кровожадными дикарями.

Впрочем, отсутствие идейного плюрализма не означало невозможность появления более глубоких по содержанию, работ.

Интересный анализ постколониального кинематографа Англии дан киноведом Д. Шестаковым. В его статье заключен продуктивный тезис о влиянии событий в самой Британии на характер изображения империи на киноэкране. Отсюда происходит и постоянная эволюция образа имперского героя, который борется не только с врагами империи, но и с самой имперской системой и ее недостатками. Наблюдая на экране негативные стороны колониальной политики – расизм, жесткий диктат, подавление освободительного движения, разрушение

---

<sup>14</sup> Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. Т.2. 1929-1945 гг. М., 1970. С. 210.

<sup>15</sup> Там же.



самобытных культур – британцы совсем по-другому начинают оценивать итоги имперского периода в истории своей страны. По мнению Шестакова, фильмы Дэвида Лина, снятые в 1960-е гг., усилили в Великобритании классовую борьбу, ненависть к буржуазным ценностям, антиимпериалистические настроения<sup>16</sup>.

Но в целом работы этого периода по-прежнему характеризуются критикой «буржуазного подхода» к освещению прошлого и настоящего, засилья имперской пропаганды, отсутствия авторской свободы творчества. К ним можно отнести «Кино Англии (1895-1914)» С. Комарова<sup>17</sup> и «История зарубежного кино» В. Колодяжной<sup>18</sup>.

Вступление СССР в период перестройки, заметно расширило творческие возможности советских киноведов. О взаимозависимости киноэкрана и реального исторического процесса говорит в своей статье А. Дорошевич<sup>19</sup>. В отличие от предшественников, он не обличает «имперскую», «буржуазную сущность» английских кинолент. Анализируя киноленты 1960-80-х гг. автор замечает в них ностальгические настроения по утраченной империи. Такие тенденции киновед объясняет характером времени, при котором создавались фильмы П. Хаймса, Дж. Бурмана, Р. Аттенборо, Дж. Клейтона. Быстрая смена международной обстановки, понижение статуса Великобритании все это возрождало в памяти англичан нерадостные воспоминания о прежнем имперском величии. В то же время Дорошевич отмечает падение имперско-патриотических стереотипов в кино Англии, их пересмотр в условиях новейшего времени.

К колониальной тематике в киноискусстве Великобритании обращался искусствовед В. Утилов, представивший разносторонний взгляд на проблемы

---

<sup>16</sup> См.: Шестаков Д. Лицо-личина-личность? Английское кино к 1971 г. // Искусство кино. 1971. №2. С.163-186.

<sup>17</sup> Комаров С. Кино Англии (1895-1914). М., 1964. 26 с.

<sup>18</sup> Колодяжная В., Комаровым С., Утилов В. История зарубежного кино. М., 1981. 1088 с.

<sup>19</sup> Дорошевич А.Н. Согласование времен: Современное осознание моделей прошлого в английском кино 60-х-80-х гг. // Киноведческие записки. 1990. №8. С.168-181.

киновоплощения империи. По его мнению, период 1960-80-х гг. является одним из самых плодотворных в истории британского кинематографа<sup>20</sup>. В эти годы среди английской общественности развиваются темы осуждения шовинизма по отношению к бывшим колониальным народам, растет критика традиционных британских ценностей, усиливаются демократические взгляды на международные отношения, сложившиеся в постимперский период.

Исследование истории развития британского кинематографа продолжается и в постсоветскую эпоху. В 2004 г. защищена диссертация кандидата искусствоведения О. Трофимовой «Тема личности и империи в английском кинематографе 1930-80-х гг.»<sup>21</sup>. В своем исследовании автор анализирует обширную фильмографию ведущих британских режиссеров за те пятьдесят лет, что вместили в себя расцвет Империи, её кризис и распад колониальной системы. На примере кинолент разных периодов автор проводит мысль, что кинематограф в Англии в основном выполнял функции орудия пропаганды как имперских идей правительства, так и антиимперских настроений в обществе. При этом, пытаясь «оживить» данный инструмент пропаганды, британские режиссеры помещали в центр событий неординарную личность, способную придать идеологическому сюжету интригу, нравственное измерение разворачивавшимся на экране событиям. Подобный персонаж, примеряя на себя имперские ценности, соглашался с ними, либо боролся, тем самым показывая неоднозначность постулатов колониальной политики. Таковы, по мнению Трофимовой, герои лучших британских лент «Четыре пера», «Лоуренс Аравийский», «Мост через реку Квай», «Поездка в Индию», «Миссия» и некоторых других.

Очевидная взаимозависимость уровня развития общественного сознания и состояния исторической науки, наряду с задачей верификации художественных

---

<sup>20</sup> См.: Утилов В.А. Очерки истории мирового кино. М., 1991. 112 с.

<sup>21</sup> Трофимова О. С. Тема личности и империи в английском кинематографе 1930-80-х гг. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 28 с.

киноверсий, требует привлечения специальных исследований, посвященных проблемам эволюции империи.

Истории Британской империи посвящено огромное количество трудов как зарубежных, так и российских ученых.

Зарубежную историографию можно условно разделить на два этапа – имперский и постимперский, в каждом из которых существует ряд направлений.

подавляющее большинство историков XIX - начала XX в. в своих трудах защищали политику колониальной экспансии и оправдывали глобальную стратегию Великобритании. Подобная апология характерна для У. Фруда<sup>22</sup>, Ч. Дилка<sup>23</sup>, Дж. Р. Сили<sup>24</sup>, Ч. П. Лукаса<sup>25</sup> и др. В их работах широко развивался тезис, о том, что империя не только несла благо «отсталым народам», но и укрепляла национальный характер самих англичан, избавляя их от комплекса неполноценности и опасений, вызванных политическими переменами в Европе, духовным кризисом и нарастающим милитаризмом.

В межвоенный период исторические исследования об Империи характеризуются более разнообразным подходом к проблемам колониальной политики Великобритании. Во многих из них по-прежнему шло ее восхваление, но уже без прежней помпезности, присущей более раннему этапу. В таких трудах акцент делался на аргументированной защите «Pax Britannica» и его достижениях. Однако в это время появляются и сочинения, которые критиковали методы английского колониализма. Разумеется, речь пока не шла, кроме отдельных случаев, о критике существования самой империи. Преимущественно в

---

<sup>22</sup> Froude A. Oceana or England and her Colonies. L., 1886. 428 p.

<sup>23</sup> Dilke Ch. Problems of Greater Britain. L.- N-Y., 1890. 764 p.

<sup>24</sup> Сили Д. Экспансия Англии (The expansion of England, рус. пер. - Расширение Англии). СПб, 1903. 326 с.

<sup>25</sup> Lucas Ch. The British Empire. L., 1915. 250 p.

них высказывались опасения, что из-за чрезмерной жесткой политики, Британия может лишиться многих владений<sup>26</sup>.

Взгляды исследователей межвоенного периода нашли свое воплощение в издававшейся с 1929 г. «Кембриджской истории Британской империи»<sup>27</sup>. В целом этот период в историографии имперских отношений характеризуется господством апологетического и умеренно-либерального направлений. Период Второй мировой войны знаменует собой появление нового направления в историографии Империи, которое характеризует британскую колониальную систему как торговую сеть, ставящую перед собой задачу – сплести воедино все нити международного бизнеса, закрыть «белые пятна» на карте мира, не втянутые в британскую финансовую систему. Эта концепция нашла яркое воплощение в монографии Е. Баркера<sup>28</sup>. По сути, она перекинула мост между трудами имперского и постимперского периодов, соединив в себе как защиту необходимости создания империи, так и критику в ее адрес.

Более разносторонний анализ колониальной стратегии Великобритании появился в 1940-1960-е годы в работах Р. Скайлера<sup>29</sup>, Р. Робинсона и Дж. Галлахера<sup>30</sup>, Л. Райта<sup>31</sup> и других ученых, занимавшихся изучением актуальной тогда проблемы взаимосвязи политики фритредерства и имперских отношений. По мнению Скайлера, период от развала Первой Британской империи до 1870-х гг., отмечен ростом антиимперских настроений и политическим усилением фритредеров, сторонников автономного способа существования колоний, которые

---

<sup>26</sup> Кортхилл А. Потерянная империя. Почему англичане потеряли Индию. М., 1925; Jebb R. The Empire in Eclipse. L., 1926; Close U. The Revolt in Asia. L., 1927; Бриффо Р. Упадок и разрушение Британской Империи // Интернациональная литература, 1939. № 2.

<sup>27</sup> The Cambridge History of the British Empire. V. I-VIII, Cambridge, 1929-58.

<sup>28</sup> Berker E. The Ideas and Ideals of British Empire. Cambridge, 1941. 563 p.

<sup>29</sup> Schuyler R. Fall of Old Colonial System. N-Y., 1945. 560 p.

<sup>30</sup> Robinson R, Gallacher J. Imperialism Free Trade. The Economic History Review. 1953. 460 p.

<sup>31</sup> Wright L.B. Religion and Empire: The Alliance between Piety and Commerce in English Expansion. 1558-1925. N-Y., 1968. 546 p.

были убеждены, что распад новой империи – дело времени. Робинсон и Галлахер, напротив, утверждали, что ослабление экономического контроля практически не влияло на прочность уз, соединявших метрополию и ее владения и колониальная экспансия в середине XIX в. успешно продолжалась.

В 1970-90-е гг. английские ученые существенно расширили проблематику исследований истории Британской империи, которой уже заинтересовались специалисты смежных гуманитарных наук. В историографии возникло «постколониальное» направление, изучающее феномен империи как культурное явление. Наиболее крупным специалистом нового течения стал литературовед Колумбийского университета Эдвард Саид, рассматривающий империю как гигантское образование, в котором неизбежно и непрерывно происходило культурное взаимодействие колонизаторов и колонизируемых<sup>32</sup>. Исследование Э. Саида стало знаковым моментом в появлении «мультикультурной» истории.

Одновременно продолжали издаваться работы «традиционных» направлений, авторы которых в новых условиях пытались найти оригинальные подходы. Показательным примером может служить монография Элдриджа<sup>33</sup>, где он подверг глубокому анализу имперское мышление британцев викторианского периода.

В то же время появляется серия трудов, подводящая итог длительному периоду развития британской историографии. Среди них работы Д. Джадда<sup>34</sup>, Т.

---

<sup>32</sup> Said E.W. Culture and Imperialism. N-Y., 1978. 380 p.

<sup>33</sup> Eldridge C. England's Mission. The Imperial Idea in the Age of Gladstone and Disraeli. L., 1973. 288 p.

<sup>34</sup> Judd D. Empire The British Imperial Experience from 1765 to the Present. L., 1997. 568 p.

Парсонса<sup>35</sup> Н. Фергюсона<sup>36</sup>, Л. Джеймса<sup>37</sup>, Д. Ливена<sup>38</sup>. В 1998–2001 гг. вышла в свет Оксфордская история Британской империи<sup>39</sup>.

Необходимо обратить внимание, что несмотря на «культ» политкорректности и мультикультурализма в современной историографии, продолжают просматриваться заметные различия в оценке имперской политики и ее последствий. Выраженными неоимпериалистическими взглядами отличается работа Н. Фергюсона. По его мнению, империя подарила миру свободную торговлю, свободное движение капитала и, с отменой рабства, свободный труд. Она инвестировала огромные суммы в разработку глобальной сети современных коммуникаций, в ее активе распространение и соблюдение законности на обширных территориях. Несмотря на то, что империя вела много малых войн, она сохранила глобальный мир, чего не было ранее и впоследствии. Английский язык, по выражению историка, является самой важной статьей экспорта за время существования империи, сегодня на нем говорит каждый седьмой житель планеты<sup>40</sup>. Для сравнения Фергюсон упоминает Российскую, Китайскую и Японскую империи, утверждая, что они навлекли на свои народы неисчислимы беды.

Иных взглядов придерживается Пирс Брендон. Его монография «Упадок и разрушение Британской империи. 1781–1997» является одним из заметных трудов постколониального периода. Название книги напоминает исторический труд Эдуарда Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи». Брендон сделал это сознательно: по его мнению, в исторической судьбе Британии и

---

<sup>35</sup> Parsons T. *The British Imperial Century, 1815-1914: A World History Perspective*. N-Y., 1999. 168 p.

<sup>36</sup> Ferguson, N. *Empire: How Britain Made the Modern World*. L., 2003. 448 p.

<sup>37</sup> James L. *The Rise and Fall of the British Empire*. L., 1997. 744 p.

<sup>38</sup> Ливен Д. *Российская империя и ее враги*. М. 2007. 688 с.

<sup>39</sup> *Oxford History of the British Empire*. V. I–V. Oxford, N-Y, 1998–2001. 4560 p.

<sup>40</sup> Фергюсон Н. *Империя: чем современный мир обязан Британии*. М., 2013. 560 с

Древнего Рима много схожих черт. Если и далее проводить параллели с историей Рима, то эти сходства позволяют глубже изучить причины падения Британской империи. Названия глав в книге Брендона носят пессимистический характер (например, «Мир, перевернутый вверх тормашками», «Останавливаться опасно, отступить губельно», «Это конец Британской империи», «Вся наша вчерашняя помпезность»<sup>41</sup>). В этих главах историк описывает сложную картину ослабления и краха империи англичан. Пожалуй, это исследование наиболее ярко и объемно представляет собой пример постколониального критического направления в историографии империи. Подобный взгляд британца позволяет увидеть некоторые стороны существования колониальной системы без прикрас и излишней субъективности.

В 2008 г. группой оксфордских ученых была подготовлена «История Великобритании», под редакцией Кеннета Моргана<sup>42</sup>. Написанное известными специалистами исследование наполнено большим количеством любопытных и малоизвестных фактов, способствующих раскрытию истории страны как сложного сочетания этнокультурных и социально-политических процессов. Для диссертации особенно важно, что в книге дан глубокий анализ национального характера, традиционных ценностей англичан, особенностей «цивилизаторской миссии», которые наряду с экономическим и политическим аспектом, расцениваются как движущие силы колониальной политики метрополии. Авторы исследования рассматривают зарождение и сущность британского империализма как средства решения экономических и политических проблем метрополии. Большое внимание Морган уделяет описанию культурных процессов в Великобритании, придавая им функцию отражения насущных политических проблем разных периодов.

---

<sup>41</sup> Брендон П. Упадок и разрушение Британской империи. 1781–1997. М., 2007. 960 с.

<sup>42</sup> История Великобритании. Под ред. К.О. Моргана. М., 2008. 680 с.

Завершая обзор британской историографии необходимо подчеркнуть, что несмотря на критику империи, большинство современных исследователей, как и историков прошлого, стремятся представить ее в качестве одного из важнейших инструментов прогресса, акцентируя теперь внимание на той роли, которую она сыграла в продвижении человечества от разобщенности и партикуляризма к единству современного мира

Российская историография английского колониализма берет свое начало монографией П.Г. Мижужева<sup>43</sup>. Первым советским историком, читавшим в 1920-30-х годах курсы по истории колониальной политики западноевропейских государств, был Е.В. Тарле. Позже его лекции вышли в свет отдельным изданием<sup>44</sup>. Особый интерес представляют труды Н. А. Ерофеева<sup>45</sup>, опубликованные как раз в период дезинтеграции Британской империи. Н.А. Ерофеев видит в колониальной политике Британии основную причину последующих экономических и политических проблем африканских и азиатских государств в постколониальное время. В то же время, колониализм, по его мнению, вызвал в самой метрополии острые классовые противоречия<sup>46</sup>.

Более поздний период советской историографии представлен работами известного англоведа А. Б. Давидсона. Его монография о Сесиле Родсе, несомненно, является одной из лучших политических биографий 70-80-х годов прошлого века. В ней автор, уходя от свойственных тому времени штампов, показал сложный, внутренний противоречивый образ «главного» британского империалиста рубежа XIX-XX в.

---

<sup>43</sup> Мижуев П.Г. История колониальной империи и колониальной политики Англии. Спб., 1902. 216 с.

<sup>44</sup> Тарле Е.В. Очерки по истории колониальной политики западноевропейских государств. М.-Л., 1965. 435 с.

<sup>45</sup> Ерофеев Н.А. Империя создавалась так... Английский колониализм в XVIII веке. М., 1964. 117 с.

<sup>46</sup> Ерофеев Н. А.. Закат Британской Империи. М., 1967. 280 с.



Заметное место в отечественной историографии занимают работы И.Д. Парфенова<sup>47</sup>, который через присущий советской науке прицел критицизма по отношению к колониальной политике, полагал, что Великобритания «отнюдь не являлась “империалистом поневоле”, а экспансия не была продуктом случайных импровизаций». Согласно Парфенову, империя возникла в результате растущих требований капиталистического способа производства.

Современная историография Британской империи опирающаяся на идейный плюрализм и разнообразную методологию представлена в частности такими авторами как Айзенштат М.П.<sup>48</sup>, Акимов Ю.Г.<sup>49</sup>, Богомолов С.А.<sup>50</sup>, Высокова В.В.<sup>51</sup>, Гелла Т.Н.<sup>52</sup>, Грудзинский В.В.<sup>53</sup> Лурье С.В.<sup>54</sup>, чьи труды посвящены в основном изучению политических и национальных процессов в метрополии и странах, связанных с ней колониальными отношениями. Империя в указанных трудах предстает уже не меркантильной хищнической системой, а достаточно гибкой, способной меняться согласно требованиям времени, конструкцией.

Пожалуй, наиболее показателен в этом отношении исторический очерк С.В. Лурье «Империя британцев», который рассматривает особенности создания и сохранения империи с точки зрения этнопсихологии. В центре внимания автора

---

<sup>47</sup> Парфенов И.Д. Колониальная экспансия Великобритании в последней трети XIX века. М., 1991. 188 с.

<sup>48</sup> Айзенштат М.П. Британия нового времени: политическая история. Учебное пособие. М., 2007. 204 с.

<sup>49</sup> Акимов Ю. Г. Англо-французские отношения и соперничество в Северной Америке в XVII - начале XVIII в. С-Пб., 2005. 567 с.

<sup>50</sup> Богомолов С. А. Имперская идея в Великобритании в 70—80-е годы XIX века. Ульяновск, 2000. 197 с.

<sup>51</sup> Британская империя: становление, эволюция, распад. Под ред. В.В. Высоковой. Екатеринбург, 2010. 188 с.

<sup>52</sup> Айзенштат М.П., Гелла Т.Н. Английские партии и колониальная империя Великобритании в XIX веке (1815 - середина 1870-х гг.). М., 1999. 217 с.

<sup>53</sup> Грудзинский В. В. На повороте судьбы: Великая Британия и имперский федерализм (последняя треть XIX - первая четверть XX вв.). Челябинск, 1996. 312 с.; Грудзинский В.В. Великобритания и ее империя в середине XIX века: либерализм и проблема модернизации. Челябинск, 2015. 220 с.

<sup>54</sup> Лурье С.В. Империя как судьба. Саарбрюккен, 2012. 240 с.

находится вопрос в том, как английский народ воспринимал факт существования колоний и необходимость регулярных контактов с ними. В итоге исследователь приходит к выводу о том, что английская ментальность стимулировала политико-культурную унификацию колоний, что, в свою очередь, вызвало вспышки недовольства среди автохтонных народов.

*Объектом* данного исследования служат образы Британской империи XIX-XX вв. в английском художественном кинематографе 1920-1990-х гг.

*Предметом* научной работы является отображение идейно-политических и социокультурных процессов и явлений имперской истории в британском художественном кинематографе.

*Цель диссертации* состоит в том, чтобы проследить эволюцию образов империи через призму художественного кино Великобритании XX в.

Поставленная цель обуславливает следующие *задачи исследования*:

- определить характерные черты и этапы развития английского кинематографа об империи
- проследить связь между историографическими концепциями трансформации Британской империи и киновоплощением событий имперской истории.
- выявить основные факторы киноэволюции идеологии «цивилизаторской миссии» англосаксонской «расы»
- дать критический анализ кинематографического образа «героя империи»
- осветить особенности экранной интерпретации культурного взаимодействия народов метрополии и колоний
- охарактеризовать роль английской женщины в колониях через ее отображение на киноэкране

*Хронологические рамки* работы охватывают период 1920-1990-х годов. В начале XX в. появляются полудокументальные ленты, содержавшие постановочные сцены, которые изображали события англо-бурской войны. С этого момента

британский кинематограф приобретает функции инструмента пропаганды имперской политики. Но о зарождении художественного кинематографа об империи можно говорить только с 1920-х годов. Именно тогда в силу сложившихся общественно-политических условий актуальным наряду с документальным кино становится отображение имперской истории и в игровом кинематографе. Верхней хронологической рамкой исследования является конец XX столетия, когда в Великобритании завершается процесс формирования мультикультурного сообщества, характерными чертами которого являются толерантность, политкорректность, комплекс «вины» европейцев за содеянное во время колонизации. В связи с этим в кинематографе происходит переоценка имперского прошлого. Уходят режиссеры, кинохудожники, зрители, помнившие империю. Их сменяет другое поколение творческих деятелей и публики с новым взглядом на мир, с иными эстетическими вкусами.

*Научная новизна* диссертации заключается в том, что исследование идейно-политических и социокультурных аспектов истории Британской империи велось через призму художественного кинематографа с применением научных методов и приемов.

Выбор такого подхода способствовал включению в научный оборот мало востребованного, однако, важного и насыщенного информацией источника. Таким образом, впервые в российской историографии за основу анализа ряда феноменов имперской истории Великобритании взят художественный кинематограф как информационный источник о явных и скрытых инструментах строительства и сохранения Империи, а также постимперской рефлексии.

В диссертации применена самостоятельная методика анализа кинематографических персонажей, диалогов, операторских и сценарных приемов, литературных киноадаптаций, что в итоге и позволило использовать игровой кинематограф как ценный исторический источник.

Суть этой методики заключается в сравнении киносюжета с историографическими интерпретациями событий и биографиями личностей, изображенных в фильме. Особое внимание уделялось вопросу – какие ключевые изменения внес режиссер или сценарист в характер и мотивацию героев, в сам ход сюжетного повествования относительно версии, устоявшейся в научной литературе. Анализ таких изменений позволяет выявить контекст создания фильма, его связь с текущей политической ситуацией, общественными настроениями. Для этого требуется исследование как канвы, так и деталей сюжета, режиссерских подходов, операторской работы.

Французский историк М. Ферро, создавая свою методику исследования фильма как исторического источника, писал, что процесс его изучения должен проходить на трех уровнях: докинематографический (замысел и создание фильма), кинематографический (содержание фильма и образы экрана), посткинематографический (реакция на фильм и его дальнейшая судьба)<sup>55</sup>. Это в свою очередь требует большого внимания ко второму плану (неявному содержанию), знания основ искусствоведческой теории, изучения идейного содержания и мифологии фильма, его связи с современностью<sup>56</sup>. Подобные принципы работы с визуальным источником укрепили методику, используемую в диссертации.

Вместе с тем в работе проанализирован комплекс историографических концепций, которые в силу своей политической и социокультурной актуальности или новизны были перемещены на киноэкран. Были сопоставлены научные и художественные образы исторических личностей и событий с их экранными трактовками. В диссертации дана также периодизация киноэкранных форм образа империи, проведен разносторонний анализ внутренних и внешних факторов,

---

<sup>55</sup> Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. №2. С. 47-57

<sup>56</sup> Волков Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти// Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2012. Вып. 18. № 10. С. 22-25

вливающих на развитие британского кинематографа. Работая над темой, автор стремился показать английское киноискусство как проводника имперских идей и способ критического осмысления имперского прошлого одновременно.

Все это позволило сделать вывод, о том, что Британская империя с начала XX в. в немалой степени существовала не только в реальности, но и в своем многообразном художественном воплощении, благодаря чему продолжала влиять на судьбы народов и государств.

*Теоретическая и практическая значимость* диссертации состоит в том, что содержащиеся в исследовании материалы и выводы могут быть использованы для изучения роли массового сознания Великобритании в процессе эволюции Британской империи, методов и приемов её пропаганды. Они могут быть также полезны при создании общих и специальных курсов по истории Нового и Новейшего времени стран Европы и Америки, истории Великобритании и ее колониальной политики

#### *Источники.*

Источники, привлеченные к работе над диссертационным исследованием, делятся на видовые группы, которые отличаются происхождением, целью возникновения, характером информации. К ним относятся:

1. художественные исторические киноленты
2. кинокритики
3. мемуары
4. художественная литература

Разумеется, главным ресурсом исследования являются киноленты всемирно известных английских режиссеров на имперскую тематику, получившие в свое время наиболее значительное признание у публики и критики. Поиск таких источников сопряжен с определенными трудностями. Доступ к некоторым лентам отсутствует по причине их выхода из употребления или потери актуальности для

зрителя. В силу этого фильмы прежних лет не были оцифрованы, и соответственно не получили тиражирования на современном этапе. Только благодаря интернет-ресурсам стало возможным использование киноисточников в изучении темы.

В основу диссертации положены практически все доступные многоплановые фильмы, давшие возможность отчетливо выделить связь между постулатами имперской идеологии и эволюцией общественного сознания, двигавшейся от имперскости к современному мультикультурализму. Некоторые киноленты не являются только лишь продукцией Великобритании, а поставлены режиссерами других стран, либо сняты на киностудиях иных государств. Однако, присутствие в данных фильмах английских кинодеятелей (актеров, сценаристов, продюсеров), внесших весомый вклад в успех произведения позволяют включить их в число источников, необходимых в исследовании.

В диссертации применяется термин «колониальное кино». Под ним подразумеваются британские художественные фильмы, в основу сюжета которых легли повествования о событиях и судьбах людей в колониях Британской империи.

Анализ фильмов показал, что наиболее распространенными темами в британском «имперском» кино являются – «бремя белого человека», «герой империи», «культурное взаимодействие», в том числе гендерный фактор и его роль на имперском экране. Указанные сюжеты отличает кинематографичность, то есть узнаваемость, соответствие зрительским ожиданиям и легкая сценарная адаптация.

Каждая сюжетная линия достаточно репрезентативна, потому что она позволяет раскрыть свою эволюцию от самого рождения до ее условного финала.

Автор диссертации выбирал фильмы по таким критериям, как:

1) Наличие в кинолентах сюжетов и тем, служащих инструментами для решения поставленных в диссертации задач.

2) Наличие в киносюжетах проявлений имперской идеологии. Этот критерий подразделяется на два подкритерия: создание фильма по госзаказу или по авторскому замыслу.

3) Известность, популярность литературных источников киносценариев; значимость и авторитет режиссеров-постановщиков.

Достигаемая таким образом репрезентативность позволяет ответить на вопросы, заявленные в качестве задач диссертации.

При изучении эволюции киноэкранной трактовки «бремени белого человека» анализировались фильмы, содержащие подобные мотивы и снятые в разные периоды людьми с непохожими взглядами. Среди них киноленты – «Сандерс с реки» (1935 г.), «Маленький погонщик слонов» (1936 г.), «Барабан» (1938 г.), «Заплачь, любимая страна» (1951 г.) режиссера З. Корды; «Долгая дуэль» (1967 г.) К. Эннакина, «Ганди» (1982 г.) Р. Аттенборо, «Поездка в Индию» (1984 г.) Д. Лина, «Миссия» (1986 г.) Р. Жоффе. Указанные фильмы отображали «бремя белых», начиная с его развития в качестве главной составляющей идеологии колониальной политики до полного развенчания этой концепции.

Относительно роли «героя империи» в общественной оценке имперской эпохи дают представление фильмы, рассказывающие о судьбах реальных исторических лиц и собирательных образов английских первопроходцев, миссионеров, военачальников и т.д. К ним относятся – «Ливингстон» (1925 г.) М. Везерелла, «Четыре пера» (1939 г.) А. Корды, «Жизнь и смерть полковника Блимпа» (1943 г.) М. Пауэлла, «Мост через реку Квай» (1957 г.), «Лоуренс Аравийский» (1962 г.) Д. Лина, «Хартум» (1966 г.) Б. Дирдена. Фильмы о «герое империи» пусть и разнятся подходами авторов к отображению личностных характеристик персонажей, но они, в конечном счете, выполняли одну общую задачу – защита империи от

покушения со стороны внешних и внутренних врагов, ее оправдания перед потомками.

В постимперский период выходят кинопроизведения, в которых идеологические и пропагандистские линии не являлись ключевыми. Во многом это объясняется тем, что наличие идеологической составляющей перестало быть обязательным, с другой стороны, пришло новое поколение режиссеров, со своим мировоззрением и эстетическими идеалами. Не стесненные политическими рамками, постановщики уделяли теперь гораздо большее внимание многочисленным символическим сценам, как способу передачи своего замысла и идеи, точечной операторской работе, сосредотачивались на деталях быта европейцев и туземцев. Такой комплекс авторских режиссерских подходов дал возможность проследить как менялась культура быта, сознания, поведения двух народов в одной стране. Фильмы этой категории снятые в 1960-80-е годы – «Зулусы» (1964 г.) С. Эндфилда, «Человек, который хотел стать королем» (1975 г.) Д. Хьюстона, «Рассвет зулусов» (1979 г.) Д. Хикокса, «Далекие шатры» (1983 г.) П. Даффела, «Ким» (1984 г.) Д. Дэйвиса, «Поездка в Индию» (1984 г.) Д. Лина, «Последний император» (1987 г.) Б. Бертолуччи. Данные киноленты позволили визуально ознакомиться с разного рода интерпретациями культурного взаимодействия народов метрополии и колоний.

С осознанием того, что колониальное кино может оказаться продуктом высокого творчества и местом для раскрытия социальных отношений, актуальных для XX века, на экране все чаще стали использовать женские персонажи. Это случилось уже в постимперский период, когда начали сниматься фильмы, где женщины играли главные роли, а вокруг их персонажей строился сюжет, и развивалась интрига. К фильмам об английских женщинах в колониях относятся – «Африканская королева» (1951 г.) Д. Хьюстона, «Дочь Райана» (1971 г.) Д. Лина, «Недостойное поведение» (1975 г.) М. Андерсена, «Поездка в Индию» (1984 г.) Д.



Лина, «Анна и король» (1999 г.) Э. Теннанта. Эти ленты дают возможность выявить факторы и особенности эволюции образа английской женщины на киноэкране, роль и влияние гендерного фактора на настроения в колониальном и постимперском сообществах.

Понять специфику художественного фильма в немалой степени помогают кинокритики. В 1973-2008 гг. критиком Сергеем Кудрявцевым был подготовлен целый ряд рецензий на лучшие произведения мирового кино. В его сборнике «3500. Книга кинокритики»<sup>57</sup> можно найти важную информацию о ходе создания кинолент, разъяснение причин того или иного режиссерского замысла, оценки мировой аудиторией содержания фильмов. Столь обширный фактологический материал позволил изучить обстоятельства появления, например, таких картин как «Миссия» Р. Жоффе, «Лоуренс Аравийский» Д. Лина, «Недостойное поведение» М. Андерсена. Нельзя в связи с этим не согласиться с имеющим место в историографии тезисом, что рецензии особенно важны исследователям «...в контексте современных дискуссий о вольностях режиссеров по отношению к историческим фактам»<sup>58</sup>. Значение кинокритики состоит также в том, что их авторы, прежде всего, отмечают новаторские приемы и визуальные формы кинохудожников, что может послужить историкам отправной точкой для анализа фильма в научном плане. В диссертации были использованы рецензии, опубликованные сразу после премьер или написанные спустя некоторое время, среди них – творчество известных российских и зарубежных кинокритиков – М. Лисецкого, В. Рошупкина, Р. Эберта, Д. Шварца, В. Кэнби, Г. Томпсона, Б. Краузера, О. Глибермана, Б. Грэхэма, Э. Леви, Т. Райса, А. Тунзельманна.

Еще одним источником для изучения темы диссертации послужили мемуары, чья специфика не редко позволяет разобраться в тонкостях творческих

---

<sup>57</sup> Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритики. В 2 тт. М., 2008. 736 с.

<sup>58</sup> Фомина В. А. Кинокритика в системе дискурсивных взаимодействий//Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. СПб., 2011. №2. С. 145.

биографий. Как говорилось выше, некоторые киноведы осуждали британского режиссера и продюсера А. Корда в политической предвзятости, воспевании «бремени белых» в своих колониальных лентах. Однако мемуары его племянника Майкла Корда<sup>59</sup> знакомят нас с другим Александром Корда – патриотом, непримиримым борцом с фашизмом, анархией, политическим хаосом, т.е. со всем тем, с чем он столкнулся в своей родной Венгрии в 1920-30 годы. Такой источник позволяет по новому взглянуть на творчество знаменитого режиссера, а также на причины положительной трактовки имперской политики.

О политическом, экономическом и культурном влиянии Британии на жизнь колониальной Индии могут рассказать не только английские источники. «Автобиография неизвестного индийца» выдающегося писателя Нирада С. Чоудхури рассказывает о жизни и взрослении индийского юноши в Калькутте, его размышлениях по поводу двойственности общественной ситуации в стране начала XX в., навеянных исчезновением исторических памятников родной культуры и мыслями о неизбежном уходе британцев с территории Индостана<sup>60</sup>.

Нелишним также будет отметить, что иногда беллетризованные мемуары становились основой сценария художественного фильма. Как это случилось с воспоминаниями знаменитого британского разведчика Т. Э. Лоуренса «Семь столпов мудрости»<sup>61</sup> которые помогли режиссеру Д. Лину создать на экране объемный и показательный, с позиции исторической оценки, персонаж.

Специфическим источником, позволяющим выявить первоначальные замыслы авторов кинолент, а также особенности трактовки исторических событий на экране, является художественная литература. Творчество английского писателя и поэта Р. Киплинга в немалой степени способствовало развитию имперской идеологии. Написанные в годы пребывания писателя в британских колониях

---

<sup>59</sup> Корда М. Слепительная жизнь. // Искусство кино. М., 1998. № 3. С. 159-174.

<sup>60</sup> Chaudhuri N.C. The Autobiography of an Unknown Indian. N.-Y., 1951. 640 p.

<sup>61</sup> Лоуренс Т. Э. Семь столпов мудрости. СПб., 2001. 672 с.

произведения «Ким» и «Человек, который хотел стать королем» ярко и объемно представляют жизнь англичан и местных народов<sup>62</sup>. Роман Э.М. Форстера лег в основу сценария одноименного фильма Д.Лина «Поездка в Индию». Картина, снятая в постимперский период, повествует об извечном культурном непонимании между представителями Запада и Востока. Согласно Лину, причиной социокультурных противоречий в Индии выступает английская женщина, как символ чужеродности в колониальной стране. В романе Форстера<sup>63</sup> же такой причиной является сама политическая обстановка, весь комплекс противоречий во взаимоотношениях британцев и индийцев. Если режиссер Лин чуждость англичан и мистическую для них природу Индии описывает сложными операторскими приемами, двусмысленными символами, то на страницах романа мы имеем возможность подробно ознакомиться с указанными обстоятельствами посредством пространных размышлений и отсылок к религии и философии двух народов. Это тем более важно, что произведение Форстера, изданное в 1924 г., во времена максимального расширения Британской империи, несет в себе еще более пессимистический оттенок, нежели его экранное воплощение. Таким образом, использование первоисточника сюжета позволяет шире и полнее выявить замысел авторов кинолента, понять многие визуальные сцены и их смысл. Это особенно важно, в связи с тем, что, например, кинофильмы, основанные на одноименных литературных произведениях П. Буля<sup>64</sup> и М. Лэндон<sup>65</sup>, существенно изменили повествование оригинала, адаптируя его под требования времени.

Критику имперского прошлого Великобритании можно встретить в произведениях Клайва Льюиса<sup>66</sup>, писателя родившегося и выросшего в Ирландии,

---

<sup>62</sup> Киплинг Р. Ким. М., 1996. 228 с.; Киплинг Р. Человек, который хотел стать королем. М., 1998. 126 с.

<sup>63</sup> Форстер Э.М. Поездка в Индию. Перевод В. П. Исакова. М., 1978. 376 с.

<sup>64</sup> Буль П. Мост через реку Квай. М., 1965. 400 с.

<sup>65</sup> Landon M. Anna and the King of Siam. L., 1944. 400 p.

<sup>66</sup> Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда. М., 1992. 432 с.

но прожившего большую часть жизни в Англии. Дуалистичное отношение к Британской империи содержится в книгах Джозефа Конрада, который хоть и признавал английские порядки в колониях, с другой стороны, осуждал методы обращения колонизаторов с местными жителями<sup>67</sup>.

В своей совокупности описанные группы источников составляют систему взаимосвязанных и дополняющих друг друга материалов, позволяющих достичь указанную цель исследования.

*Диссертация выполнена в рамках методологического направления «Культурная история».* Воспринимая реальность как конструируемый человеком социальный феномен, данное направление рассматривает культуру, язык в качестве активной созидательной силы, пронизывающей все сферы жизни человеческого общества. Это в полной мере относится к искусству кино, эффективно формирующему представления о внешнем мире, которые в обратном порядке оказывают мощное преобразующее воздействие на него самого.

Как пишет американский антрополог и исследователь кино Г. Грей: живопись, театр и кино являются выражением глубоко укорененного в человеке интереса к визуальным стимулам и в таковом качестве тесно связаны с обширным репертуаром актуальных визуальных конвенций. Стремительное распространение кинематографа по земному шару в немалой степени связано с его визуальными образами, которые в отличие от словесных форм были понятны всем, и потому кино было интернациональным<sup>68</sup>.

Художественные фильмы, в интерпретации Грея, могут служить путеводной нитью в вопросах культурного конструирования повседневности, символической и метафорической коммуникации, конфигурации политических и экономических

---

<sup>67</sup> Конрад Дж. Сердце тьмы. СПб., 1999. 136 с.

<sup>68</sup> Грей Г. Кино: визуальная антропология. М., 2014. С.21

сил<sup>69</sup>. Игровое кино, по мнению ученого, «... дает нам представление о реакциях на разнообразные события или проблемы прошлого, позволяет представлять точку зрения тех групп, которые иначе были бы труднодоступны»<sup>70</sup>. Аналогичной точки зрения придерживался Ю. Лотман. Согласно ученому - духовная культура, будучи, коммуникативной и символической системой, погружает человека в мир художественных образов, мифов, лингвистических форм. В данной связи особое значение приобретает феномен формативной роли настоящего в создании и трансформации образов прошлого, меняющихся под влиянием времени, накопления опыта, появления новых общественных потребностей, равно как и "вмешательства" прошлого в настоящее<sup>71</sup>. Эта особенность художественного кинематографа приводит к «исчезновению автора», когда и сам зритель становится как бы соавтором повествования, и может по-своему истолковать сюжет картины. Данное обстоятельство предельно усложняет деятельность исследователя, анализирующего тот или иной фильм. Здесь необходимо учитывать ментальность эпохи<sup>72</sup>. Принципиальные установки такого рода позволяют практически подойти к решению одной из важнейших задач исторической антропологии – реконструкции субъективной реальности, являющейся содержанием сознания людей данной эпохи<sup>73</sup>.

Свойственные культурной истории методологические подходы содействовали выработке адекватных представлений о таких необходимых для достижения поставленной в диссертации цели понятий как «образ империи», «культурная

---

<sup>69</sup> Там же, с. 7

<sup>70</sup> Там же, с. 181

<sup>71</sup> Лотман Ю.М. Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры//Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968-1992). СПб., 2000, С.385-389.

<sup>72</sup> Разлогов К.Э. Специфика игрового кино как исторического источника. // История страны. История кино. С.С. Секиринский (ред.). М., 2004. С.30.

<sup>73</sup> Гуревич А. Я. Историческая наука и историческая антропология.// Вопросы философии. 1988. №1. С.56.

память», «исторический миф». Наиболее важным из них является сложившийся в общественном сознании «образ империи». Необходимо было разграничить и провести параллель между научным представлением об империи, и киноэкранным воплощением колониальной системы Англии. Кинообраз империи в силу своей доступности, доминировал в общественном сознании, начиная с 30-х годов XX в. Взгляды продюсеров, режиссеров, сценаристов подменяли собой научное знание и соответственно влияли как на оценку общественностью имперского прошлого, так и в известном смысле на состояние отношений между метрополией и колониями.

«Культурная память» в исследовании понимается как система базовых представлений общества об имперском прошлом, такая память обыкновенно «закрепляется в памятниках культуры и социальной традиции»<sup>74</sup>. В XX в. особое значение для формирования культурной памяти имеют аудиовизуальные источники разных типов - кино, радио, телевидение. Создавая антураж своих произведений, лучшие кинохудожники Британии стремились как можно более полно и точно восстановить обстановку, костюмы персонажей, артефакты колониальной эпохи. Достижение документальной достоверности художественного изображения исторического пространства диктовалась, как профессиональным стремлением самих режиссеров погрузить зрителя в отображаемое время, так и наличием очевидцев империи, способных уличить авторов в фальсификации. Наблюдение визуальной составляющей фильмов позволяет не только оценить историко-культурные особенности имперского периода, но и попытаться распознать символизм многих сцен, операторских приемов, а главное - авторскую трактовку исторических событий.

---

<sup>74</sup> Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М., 2003. С. 11.

Еще один исследуемый феномен - «исторический миф» - прочно связан с онтологическими, социальными и культурными категориями «памяти», «истории», «политики», «массового сознания»<sup>75</sup>. В британском кинематографе данное явление нашло свое яркое воплощение, пережив не только взлеты, но и не менее примечательные развенчания, как это произошло, например, с «бременем белого человека». Под влиянием киноискусства эта идеологическая основа цивилизаторской миссии, утрачивая прежние ценностные качества, постепенно теряла свою значимость. Подобную трансформацию испытали и такие искусственно созданные архетипы как «герой империи», «враг империи», «колониальная жена». За их образами зачастую находились реальные исторические личности, (например: Д. Ливингстон, Т. Э. Лоуренс, Ч. Гордон, М. Ганди, Аль-Махди и др.), которые символизировали империю в общественном сознании. Их художественные воплощения усиливали ее кинооблик, приукрашивая и даже гиперболизируя его в зависимости от текущей политической и социальной обстановки. С другой стороны, зачастую трагическая судьба этих людей, показанная на киноэкране, приносила значительный элемент критики в адрес империи.

*Основные положения, выносимые на защиту.*

-выявлены факторы и этапы, влиявшие на эволюцию кинематографического образа Британской империи. Изменение экранного облика империи напрямую зависело от развития политических установок и общественных настроений, как в самой Англии, так и за ее пределами. Эти обстоятельства при каждой своей смене порождали новый этап в «имперском» кино.

-выведена связь между научным и художественным осмыслением имперского периода. Историографические труды и киноискусство имели определенное

---

<sup>75</sup> Демин В.И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. М. 2012. 27 с.

сходство в развитии своих взглядов на империю и ее наследие. В обоих случаях постижение начиналось с заступничества имперской политики, затем приобретало характер осуждения и острой критики колониальных порядков, а впоследствии принимало гибкую разностороннюю форму. Наиболее яркие и актуальные научные концепции нашли отражение на киноэкране.

- выделены и охарактеризованы этапы эволюции идеологии «бремени белого человека» на киноэкране. Интерпретация «цивилизаторской миссии» в кино зародилась в политически ангажированных фильмах 1930-х гг. студии «Лондон филмз», показывающих жизнь британцев в колониях как тяжелый, но благородный труд над «окультуриванием» туземных обществ. Ближе к середине века «бремя белых» начинает терять свой первоначальный смысл, превращаясь в осознание своей вины перед загубленными цивилизациями Востока. Рефлексия достигла апогея в 1980-е, когда вышли фильмы, напрямую обвиняющие империю в культе исключительности, нетерпимости, в непонимании других культур, что явилось своего рода новым «бременем».

- освещены и проанализированы причины изменения кинотрактовки понятия «героя империи». Если в имперский период защитник Британской короны сражался на экране с внешними врагами, поднимающими оружие против власти Ее величества, то в постимперское время он ограждал наследие империи от нападков критиков и порицателей, демонстрируя на экране истинно британские качества – воинский дух, ответственность перед людьми, мужество, честь, достоинство, религиозную веру.

- раскрыты особенности экранной интерпретации культурного взаимодействия народов метрополии и колоний. Фильмы прямо или косвенно демонстрирующие культурный синтез, в большинстве примеров показали его как естественное и закономерное следствие контакта двух разных цивилизационных систем. Это был



диалог, в котором ведущая роль досталась более динамичному и активному собеседнику, Европе.

- охарактеризована роль английской женщины в колониях через ее отображение на киноэкране. Британская леди в «колониальном кино» имела различные амплуа. Они менялись в зависимости от того, какой империя представлялась в глазах общественности. В некотором смысле эволюция образа «мэм-сахиб» совершила круговую траекторию, которая начиналась с пропаганды имперских установок, затем делала уклон к их критике в бесполезности, вреде, и изначальной обреченности, и завершалась в новом прославлении британского присутствия на Востоке.

*Достоверность научных положений и выводов.*

Достоверность исследования обеспечивается обширной и обстоятельной источниковой базой состоящей из кинофильмов, кинокритик, публикаций в СМИ, мемуаров, научных трудов на русском и иностранных языках; репрезентативностью, основанной на системе критериев отбора источников исследования; критическим анализом, осуществленным на применении современного методологического направления «Культурная история».

*Апробация полученных результатов.* Результаты проведенного исследования нашли отражение в следующих публикациях автора: главные положения диссертации были опубликованы в журналах ВАК РФ «Вестник ЧелГУ»<sup>76</sup>, «Вестник МГИМО-университета»<sup>77</sup> и «Новая и Новейшая история»<sup>78</sup> в 2014-2017 гг. Ряд аспектов работы были представлены в докладах на международных

---

<sup>76</sup> Ибраев Е. Е. Освещение культурного взаимодействия англичан и туземцев в британском постколониальном кинематографе // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. №6 (361). История. Вып. 63. С. 100–105.; Ибраев Е. Е. Историческая трансформация образа английской женщины в «колониальном» кино Великобритании // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. №16 (371). История. Вып. 65. С. 108–114.

<sup>77</sup> Ибраев Е.Е. Эволюция «бремени белого человека» в британском кинематографе XX века // Вестник МГИМО-университета. 2016. № 4 (49). Критические исследования. С. 26-36.

<sup>78</sup> Ибраев Е.Е. Образ героя империи в британском кинематографе // Новая и Новейшая история. 2017. №1. С. 234-239.

конференциях<sup>79</sup>. Некоторые статьи вышли в казахстанских научных изданиях<sup>80</sup> и в сборниках трудов научных конференций, проводимых в России<sup>81</sup>. Отдельные вопросы исследования были опубликованы в Болгарии и Великобритании<sup>82</sup>.

В 2013 г. на основе данной научной работы была разработана и внедрена в учебный процесс дисциплина «История культуры Запада» для специальностей «История» и «Регионоведение» Костанайского государственного университета. В новом учебном предмете отразилась указанная выше методика изучения развития культурных процессов, используемая на примере Западной Европы и США.

*Структура диссертации.* Исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы.

---

<sup>79</sup> Ибраев Е.Е. Зарождение и развитие английского киноискусства, как инструмента пропаганды // материалы международной научной конференции «Парадигма современной науки глазами молодых» КФ ФГБОУ ВПО «ЧелГУ», 2011 г. С. 254-257.

<sup>80</sup> Ибраев Е.Е. Пропаганда британской колониальной политики в английской историографии // Вестник науки (серия социально-гуманитарных наук), КСТУ им. З. Алдамжара. 2011 г. №4, С. 176-181 ; Ибраев Е. Е. «Период застоя в английском кино (1908-1914 гг.)» // «Зі: интеллект, идея, инновация», Костанай, 2012 г. № С. 116-119.

<sup>81</sup> Ибраев Е.Е. Споры о Британской колониальной империи в английской историографии // Сборник трудов II Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Междисциплинарный диалог: современные тенденции в социогуманитарных, естественных и технических науках», Челябинск, 2013 г. С. 325-332.

<sup>82</sup> Ibrayev E. Crisis and the development of British cinema // Материалы X Международной научно-практической конференции «Ключевые вопросы в современной науке» Том 14, Философия. София, Болгария, 2014 г. С.57-59; Ibrayev E. The history of British cinema in the 20-40 years of XX century // Материалы X Международной научно-практической конференции «Ключевые вопросы в современной науке» Том 14, Философия. София, Болгария, 2014 г. С. 59-61 ; Ibrayev E. The legacy of the British empire // Materials of the XI international scientific and practical conference «Modern scientific Potential - 2015» February 28 - March 7, 2015, Volume 8. Sheffield, Yorkshire, England. P.9-12.

## ГЛАВА 1. БРИТАНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ В XX ВЕКЕ: ФАКТОР ИМПЕРИИ И ПРОБЛЕМЫ РЕФЛЕКСИИ

### §-1. Особенности и этапы развития «имперского» кино Великобритании

На рубеже XIX-XX вв. как внутреннее, так и международное положение Британской империи складывалось довольно неоднозначно. На первый взгляд, она находилась на вершине могущества и славы. Территориальный раздел мира завершился явно в пользу Англии, ее финансовое и морское превосходство оставалось бесспорным, а внешнее влияние не имело себе равных.

В то же время ряд обстоятельств внушал растущие опасения. Промышленное первенство было безвозвратно потеряно, обострилась гонка вооружений, в Индии все очевиднее разворачивался подъем освободительного движения, политика «блестящей изоляции» зашла в тупик. Наиболее отчетливо внутренние, военные и внешнеполитические проблемы Великобритании обозначились в ходе англо-бурской войны. «Уставший Титан» - так образно и одновременно вполне определенно охарактеризовал состояние Британской империи к началу XX столетия министр колоний Джозеф Чемберлен.

Все это вынуждало Лондон искать новых союзников в международной политике, а приверженцев укрепления империи изобретать новые приемы и методы пропаганды.

Одним из таких приемов стал кинематограф, появившийся в Англии в 1896 г., то есть спустя год после возникновения.

Первыми кинематограф как инструмент пропаганды оценили британские военные, участвовавшие в англо-бурской войне. Так, например, в 1900 г., генерал-квартирмейстер Эбелин Вуд заказывает кинорежиссеру Роберту Полу несколько фильмов о жизни солдат, с целью привлечения молодежи в армейские ряды. В дальнейшем кинематографисты начнут выпускать целые киноленты о бурской войне. Но они пока мало походили на настоящие репортажи, поскольку из-за трудностей ведения съемки в боевых условиях приходилось использовать монтаж, который смешивал реальные военные действия с постановочными сценами.

К числу таких полудокументальных лент относится короткометражка оператора Розенталя – «Стычка кавалерийских разведчиков, прикрепленных к боевой колонне генерала Френча, с бурами под Кимберли». Лента состояла из трех частей - «Скауты преследуют буров», «Пулеметы Максима в действии», «Атака и общая перестрелка». Особенной популярностью пользовались сюжеты, связанные с взятием в плен буров. Ленты такого рода имели незатейливые названия - «Сдача Кроонштадта лорду Робертсу», «Сдача генерала Кронье Лорду Робертсу».

Разумеется, в этих кинопроизведениях нет ничего ни о применении «тактики выжженной земли» по отношению к партизанской войне буров, ни о существовании концентрационных лагерей, «...в которых погибло около 30 тысяч бурских женщин и детей, а также неустановленное количество черных африканцев»<sup>83</sup>. Совершенно не раскрывается и основная причина войны – борьба за контроль над крупнейшими в мире месторождениями алмазов и золота. Поскольку данные фильмы выходят ко времени окончания войны, то постановщики концентрировали внимание зрителя на неминуемость признания бурами власти британской Короны. Помимо этого фильмы рассказывали о том,

---

<sup>83</sup> Davenport R. South Africa: A Modern History. L., 2000. P. 304.

что правительство предоставило амнистию солдатам и партизанам противника, обещало даровать бурам самоуправление, разрешило им использование голландского языка в школьном образовании и судебных процессах, а также взяло на себя обязательство по возмещению ущерба, нанесенного фермерам в ходе боевых действий.

Все это представляло Британскую империю в глазах соотечественников, великой, временами суровой, но справедливой «божественной силой», несущей отсталым народам цивилизацию. К ним кинопропаганда относилась и буров, которые имели «нахальство», так долго и упорно сопротивляться «цивилизаторской миссии» англичан. Укреплению общественного мнения относительно благополучного исхода войны способствовали взгляды популярных литераторов. Артур Конан Дойл писал: «Как бы ни огорчали некоторые эпизоды, когда бурам удавалось нанести нам тяжелые потери и за наш счет пополнить запасы вооружения и боеприпасов, это не умаляло уверенности, что их ряды тают, и неуклонно близится неизбежный финал»<sup>84</sup>.

Более того, в британском обществе намеренно разжигалась неприязнь к жителям Трансвааля. Английские газеты описывали буров как дикарей, злодеев, жестоких рабовладельцев и религиозных фанатиков. Статьи, для большего эффекта, иллюстрировались живописными картинками. Практически весь материал британская пресса брала из издававшихся в Кейптауне газет, принадлежавших С. Родсу. Оценку английских СМИ вольно или невольно дополнил, посетивший Южную Африку в конце XIX в., Марк Твен, который писал о жителях Трансвааля: «...Буры очень набожны, глубоко невежественны, тупы, упрямы, нетерпимы, нечистоплотны, гостеприимны, честны во взаимоотношениях с белыми, жестоки по отношению к своим чёрным слугам...

---

<sup>84</sup> Конан Дойл А. Англо-Бурская война (1899–1902). М., 2004. 606 с.

им совершенно всё равно, что творится в мире»<sup>85</sup>. Далее американский писатель, сравнивает буров с черными африканцами «...Чёрный дикарь... был добродушен, общителен и бесконечно приветлив... Он... жил в хлеву, был ленив, поклонялся фетишу... Его место занял бур, белый дикарь. Он грязен, живёт в хлеву, ленив, поклоняется фетишу; кроме того, он мрачен, неприветлив и важен и усердно готовится, чтобы попасть в рай, - вероятно, понимая, что в ад его не допустят»<sup>86</sup>.

Подобный настрой передавался и полухудожественным кинолентам об англо-бурской войне, точно отражавшим общественное настроение, и имевшим в Великобритании внушительный зрительский успех.

Параллельно стало общепринятым снимать на киноплёнку британскую аристократию и членов королевской семьи. Потом эта кинохроника демонстрировалась в колониях, для того, чтобы «...внушать почтительный трепет подданным Ее Величества, которые могли, например, лицезреть королеву на торжественных церемониях и военных парадах».<sup>87</sup> К концу первого десятилетия XX в. британские режиссеры много экранного времени уделяют географическому обзору империи, ее этническому и экономическому наполнению. Цель таких съемок была в рекламе колониальных товаров, а также в пропаганде эмиграции в колонии, которая могла содействовать решению проблем безработицы и экономического роста. В этих лентах также была и политическая составляющая, акцент в съемке в основном делался на примитивизме образа жизни туземцев. Тем самым британское кино подкрепляло общепринятый в то время тезис, что «наша святая обязанность править этими людьми»<sup>88</sup>.

Развитие кино в Британии продолжилось во время Великой войны 1914-1918 гг. Как и ее противник, т.е. Германия, она вновь довольно быстро привлекла кино к

---

<sup>85</sup> Англо-бурская война 1899—1902 гг. и её отражение в художественной литературе. 2-е издание переработанное и дополненное. Под ред. Г.В. Шубина. М., 2008. 254 с.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> Комаров С.В. Кино Англии (1895-1914). М., 1964. С.2.

<sup>88</sup> Клевалина Н. Полковник Лоуренс: Бедуин из Оксфорда // ГЕО. 2002. №2. С. 90.

делу военной пропаганды. По-прежнему в Англии пользуется успехом военная кинохроника, повествующая о боевых действиях не только британских войск, но и союзнических. Эти киноленты показывались и за рубежом, способствуя поднятию боевого духа союзников.

Но если говорить в целом, то британский кинематограф помимо пропагандистской функции, уже имел и художественное значение. В 1916 г. появляется игровой фильм «Сражение на Сомме». Он вместе с «Заводом Викерса» был продемонстрирован военнотружущим Российской империи. Наследник престола Алексей Романов отмечал в своем дневнике, что на него произвели впечатления кадры атак британской армии, а также мартеновская печь<sup>89</sup>.

Среди английской общественности игровое кино стало необыкновенно популярно. Не удивительно, что кинотеатры вытеснили мюзик-холлы. Например, в 1917 г. количество кинотеатров в стране превышало четыре тысячи, каждую неделю их посещало не менее двадцати миллионов человек. В условиях душевного шока в народе, вызванного мировым конфликтом, столь широко доступное массам искусство было крайне необходимо.

Кинорежиссеры Англии снимали фильмы, которые отображали повседневную жизнь англичан в годы войны: их труд, учебу, насущные заботы и планы на будущее. Одной из таких лент, является «Флоренс Найтингейл» (1916 г.), где авторы фильма, режиссер М. Элви и сценарист Э. Стэннард, проводят параллели между образом жизни англичан в годы Крымской войны и в годы Первой мировой войны. В фильме пропагандируется имперский патриотизм, ответственность каждого гражданина за результаты своего труда, чувство сопричастности к международным событиям, независимо от пола, возраста, религиозной принадлежности.

---

<sup>89</sup> Цесаревич: Документы. Воспоминания. Фотографии. М., 1998, С. 161.

Таким образом, в период Первой мировой войны киноиндустрия Англии приобрела настолько мощный идеологический заряд, что даже коммерческое кино неизменно содержало пропагандистскую линию, не говоря уже об официальных лентах.

С самого начала киноискусство в определенной мере отражало государственную политику, а именно пропаганду идеального образа британца. Свободный, законопослушный, уважающий права окружающих, рационалист – именно такой гражданин был необходим для формирования привлекательного образа Соединенного Королевства не только в глазах собственной аудитории, но и всего мирового сообщества.

После войны, на протяжении 1920-х годов в Великобритании продолжало развиваться немое кино, сюжеты которого с каждым годом приобретали четкую повествовательную структуру. Сказывалась английская традиция любви к стройному литературному содержанию. Пропагандой имперских ценностей продолжал заниматься преимущественно документальный кинематограф, тогда как художественное кино касалось их лишь опосредованно.

Однако постепенно в сценарии стало включаться все большее число реальных исторических личностей, чьи жизнеописания были не только увлекательны, но и содержали необходимые идеологические линии, имевшие прямой выход на империю. Так в 1925 г. был снят фильм «Ливингстон» (режиссер М. Везеррел), в основу которого легла книга самого Дэвида Ливингстона - национального героя Англии - «Путешествия и исследование миссионера в Южной Африке». Написанная по-христиански в сдержанном, но эффектном для читателей стиле, она пользовалась большой популярностью. Картина повествовала о приключениях миссионера, активно содействовавшего искоренению рабства. Именно такие обстоятельства его биографии были запечатлены на пленке,



ставшей первым полноценным фильмом на имперский сюжет, который положил начало художественной кинопропаганде колониальной политики Британии.

В 1929 г. во всем западном мире разразился экономический кризис, который породил в Англии массовую безработицу, застой в промышленности, усилил социальное расслоение. Англия, подобно другим странам, была не способна найти быстрый выход из тяжелой депрессии. По мнению К. Моргана, важная причина этого коренилась в том, что «...в самой культуре Британии предпочтение десятилетиями отдавалось возвышенным гуманитарным дисциплинам и джентльменским доблестям, а не обучению навыкам управления и ведения бизнеса»<sup>90</sup>. Кризис привел к упадку духа среди пишущей элиты. Как отмечает Д. Робинсон, «...в Англии новые художники слова лишь критиковали современность, не находя в ней ничего положительного»<sup>91</sup>.

С аналогичными трудностями столкнулся и кинематограф с той лишь разницей, что недостаток финансовых средств сказывался на нем значительно тяжелее. Однако на помощь мастерам кино пришли новые технические возможности: в 1927 г. появилось звуковое кино. Художественный и пропагандистский потенциал кинематографа невиданно возрос. В условиях усиления социальной и политической напряженности, как государство, так и бизнес быстро осознали это.

Повсюду киноискусство вступает в новый этап своего развития. В США Голливуд, превратившийся в «фабрику грез», превозносит «американскую мечту», пропагандирует возможность любому американцу стать тем, кем он хотел быть, независимо от социальной принадлежности, пола, цвета кожи.

В Советском Союзе снимаются фильмы, которые прославляют социалистический строй. «Веселые ребята», «Чапаев», «Вратарь», «Трактористы»

---

<sup>90</sup> Морган К.О. Двадцатый век (1914–2000), сб. История Великобритании. Под ред. К. О. Моргана. М., 2008. С. 352.

<sup>91</sup> Робинсон Д. Новые веяния в английском кино (письмо из Лондона)//Искусство кино. 1957. №2. С.133-134.

и дёёр. внедряют в сознание советского зрителя мысль о том, что только пролетарский дух и коллективный труд способны преодолеть любые жизненные преграды.

В гитлеровской Германии кино играло важную роль в пропаганде национал-социалистической политики. А. Гитлер внимательно следил за кино и сделал его частью своей идеологической машины. «При такой любви фюрера и его министра пропаганды к кинематографу не может показаться странным, что партия и государство объявили его народным и культурным достоянием», - писал Оскар Кальбус в книге о становлении немецкого киноискусства<sup>92</sup>. В нацистской Германии снимаются фильмы, повествующие о борьбе молодых гитлеровцев, штурмовиков с коммунистами. В то же время на экран выходят кинопостановки о жизни известных немецких ученых, поэтов, политиков. Все это укрепляло в массах положительный образ национал-социалиста.

В Великобритании кинематограф нового этапа, как и в предыдущие годы, берет на себя двойственную роль - развлекательного искусства и инструмента пропаганды. Первая функция помогала британцам легче переносить тяжелые условия экономического кризиса. Английские зрители охотно смотрели новостные репортажи о футболе и гольфе, о королевской семье, взаимоотношениях Эдварда VIII и американки Уоллис Симпсон, также о делах империи.

В 1937 г. в стране имелось три крупные кинокомпании – «Лондон филмз», «Дженерал филм», «Патэ-АБП». В тот год случился настоящий кинопромышленный бум - было выпущено 225 фильмов<sup>93</sup>. Успех в значительной мере был обязан развитию звукового кино. Звук в кинофильме помогал лучше воспринимать происходящее на экране, повышал интерес к сюжету. В этих

---

<sup>92</sup> Цит. по: Кино тоталитарной эпохи 1933-1945. М., 1989, С. 4.

<sup>93</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 6. М., 1963. С.106.

условиях, сначала в Голливуде, а потом в «Лондон филмз» (самой успешной и щедро финансируемой правительством киностудии), начинают снимать целую серию приключенческих фильмов, позже названных «патриотическими приключениями». Этот жанр постепенно превратился в пропагандистский.

Отцами патриотических лент о приключениях англичан в колониях стали братья Корда - Александр и Золтан. Будучи этническими евреями, эмигрировавшими из Венгрии, они в глубокой степени символизируют кинематограф Англии 30-х годов XX в. Венгерские постановщики создали целое кинематографическое направление, которое неразрывно связано с пропагандой имперской политики Великобритании. Но вместе с тем это направление явилось достаточно качественным в культурном смысле продуктом. Помимо государственного заказа и официальной пропагандистской линии, фильмы братьев Корда имели значительную долю авторского взгляда на политику империи в колониях. Вынужденные эмигрировать из Венгрии в силу обстоятельств, связанных с включением ее в сферу германского влияния, Корда на протяжении всей своей карьеры пропагандировали имперские идеалы Великобритании как разумные и гуманные, в противовес политике нацизма.

Александр Корда, еще проживая у себя на родине, был одним из влиятельнейших кинематографистов. При правительстве Бела Куна он работал в качестве «комиссара кино». Его функции состояли в постепенной национализации отечественных синема-студий и кинотеатров, выдаче лицензий на прокат появившихся лент. Уже тогда Корда ощутил всю силу влияния кинематографа на общественное сознание. Об этой стороне киноискусства он помнил всю жизнь, что было выгодно правительствам, стремившимся к сотрудничеству с ним. Нельзя сказать, что Корда был фанатиком какой-либо идеологии, но он не пренебрегал подобной поддержкой, позволявшей воплощать на экране его идеи.

В 1933 г. Александр Корда, первым из братьев, покинул охваченную смутой Венгрию и приехал в Великобританию. Киноиндустрия Англии находилась в застое, поскольку в прокате преобладали американские фильмы. Британские компании, как правило, могли себе позволить лишь короткометражные ленты. Это были зачастую дешевые, снятые на скорую руку картины, используемые исключительно для заполнения экранов в момент, когда правительство решило, что необходимо демонстрировать определенный процент фильмов отечественного производства<sup>94</sup>.

Корда был уверен, что одного госзаказа для возрождения британского кинематографа недостаточно, что ставку нужно сделать на качество снимаемой продукции. В 1933 г. он создает собственную кинокомпанию «Лондон филмз», которая в будущем станет главным производителем в киноиндустрии Соединенного Королевства. Первый фильм этой студии «Частная жизнь Генриха VIII», явился настоящим прорывом, положив начало «костюмному историческому кино».

После успеха этого фильма, Корда был назван «спасителем британской киноиндустрии».<sup>95</sup> В 1936 г. он получил британское гражданство, навсегда обосновавшись в Соединенном Королевстве.

Развертывание творчества Александра Корды совпало с достижением Британской империей апогея своего географического расширения: в 1933 г. состоялась аннексия Адрамаута - отдаленного княжества в Аравии<sup>96</sup>. В то же время с принятием Вестминстерского статута 1931 г. завершился процесс политического самоопределения доминионов.

---

<sup>94</sup> Murphy R. Korda, Sir Alexander (1893–1956). Oxford Dictionary of National Biography, 2011. 239 p.

<sup>95</sup> Корда М. Ослепительная жизнь. // Искусство кино. 1998. № 3. С. 151.

<sup>96</sup> Уткин А. Черчилль: Победитель двух войн. Смоленск. 1998. С.231.

С другой стороны, ситуацию усложняли такие события, как принятие Ирландией собственной конституции, недовольство Индией своим статусом, а также подготовка к новому мировому конфликту. Эта подготовка была немислима без поддержания историко-патриотического духа в народе. Между тем в заметно демократизировавшейся Британии внешняя и имперская политика властей наталкивалась на возраставшую неудовлетворенность общественности.

В сложившихся условиях творческая ориентация Александра Корды, а также эмигрировавшего в Англию его брата Золтана, очень пригодилась британскому правительству. Оно желало поднять былые традиции, связанные с английским патриотизмом, культом англосаксонской расы, почитанием героев-строителей империи и пр.

Братья Корда, по изложенным выше причинам, охотно берутся за свою миссию, и снимают серию «колониальных драм» - «Сандерс с реки» (1935 год), «Барабан» (1938 год), и «Четыре пера» (1939 год). В них персонажи живут принципами поздневикторианской эпохи, которые необходимо было возродить среди киноаудитории. «Эти колониальные фильмы, ... рассчитанные на обывателей, ... прославляли колониализм, воспевали «строителей империи» и рисовали далекую от правды, романтизированную картину жизни в колониях», - не без оснований отмечали советские киноведы<sup>97</sup>.

Нельзя сказать, что персонажи и фабула колониальных фильмов, были придуманы исключительно братьями Корда. Свое начало, архетип, эти персонажи брали из «бремени белого человека». Разница была лишь в определенном упрощении образа управляющих и управляемых.

Герои колониальных лент обладали исключительно такими свойствами личности как благородство, честность, открытость, негибкая воля. Большого от этих персонажей не требовалось. В условиях брожения в империи и

---

<sup>97</sup> Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. Т.2. 1929-1945 гг. М., 1970. С. 209.

надвигающегося мирового конфликта подобные качества были необходимы, чтобы возродить «классический» британский дух. В этих же целях в рамки имперской идеологии должен был укладываться и образ туземцев колоний, которых изображали малоразвитыми, призванными служить белым господам. Если персонаж-туземец знал свое место и мог погибнуть ради имперских амбиций сахибов, то он считался положительным героем. Отрицательными были те, кто не хотел покоряться «разумной» власти англичан, а напротив - брал в руки оружие и отвергал их «гуманную и жертвенную» политику.

Для производства фильмов «колониальной» тематики братья Корда заключили договор на создание сценариев с Р. Киплингом. Писатель в 1935 г. пишет сценарий первого «колониального» фильма Корда – «Маленький погонщик слонов», который, спустя два года, успешно выходит в прокат. Однако в 1936 г. Киплинг скончался, не осуществив задуманное братьями Корда. Впрочем, режиссеры и далее продолжали вдохновляться идеями его произведений<sup>98</sup>.

Помимо наследия Киплинга, Корда в поисках «колониальных» сюжетов, обращаются к произведениям известного британского романиста Эдгара Уоллеса, чей роман о комиссаре Сандерсе был воплощен ими на киноэкране.

Фильм «Сандерс с реки» - типичный образец «колониального кино» 1930-х годов. Местом действия являлась английская колония – Нигерия. Сюжет содержал несколько характерных персонажей. Заботливый и чтущий закон и справедливость – комиссар колонии Сандерс, его политический антагонист – жестокий и воинственный король местных племен Мофолабо. В сценарии присутствует неизменный персонаж таких лент – преданный слуга, представитель местного населения – молодой Базамбо. Несмотря на такое количество штампов,

---

<sup>98</sup> Там же. С. 210.

английские рецензенты восхваляли картину, заявляя, что этот фильм является превосходной визитной карточкой британского правления<sup>99</sup>.

Однако чрезмерная пропаганда вызвала возмущение среди британских документалистов. Теоретик кино и основатель английской документальной школы Пол Рота, саркастически говорил об этом же фильме: «Итак, это Африка, леди и джентльмены, дикая, непокоренная Африка - вот она здесь, перед вашими глазами! Африка, в которой белый человек правит посредством умеренности и кротости, - а британский флаг «Юнион Джек» - означает мир».<sup>100</sup>

Фильм «Сандерс с реки» привел в негодование и негритянскую общественность, чье волеизъявление все больше становилось слышным к исходу 30-х годов XX века. Исполнитель главной роли знаменитый афроамериканский певец Поль Робсон «...сделал публичное заявление, что легкомысленно согласился сниматься в фильме, не имея представления о его сценарии»<sup>101</sup>, - пишет в своей работе И. Трутко.

В фильме «Барабан», снятом в 1938 г. Золтаном Корда, сюжет развивается в схожем с «Сандерсом» направлении. Снова изображается мужество британских солдат и офицеров и вероломство жителей Северо-Западной Индии. Фильм «Барабан», как охарактеризовал его критик лейбористского еженедельника «Лефт ревью», «... это дальнейшее использование внешних данных индийского подростка Сабу (ранее снимавшемся в «Маленьком погонщике слонов»), выдвигаемого на роль звезды, и повторение давно отзвучавших мелодий «Великой империи», мелодий «империалистического романтизма».<sup>102</sup>

В 1939 г. Александр и Золтан Корда сняли четвертый фильм из цикла «колониального кино» - «Четыре пера», основанный на одноименном романе А.

---

<sup>99</sup> Там же. С. 211.

<sup>100</sup> Теплиц Е. История киноискусства. 1934-1939. Т.3. М., 1973. С.117.

<sup>101</sup> Трутко И.И., Кино Англии (1929—1939). М., 1962. С. 14.

<sup>102</sup> Там же. С. 34.

Мейсона. Эта кинолента, впрочем, рассматривает колониальную проблему в несколько ином свете. Смущенные международной критикой своих прошлых лент и пересмотров собственные взгляды на изображение на экране «бремени белого человека», Корда решили несколько сместить основную идею фильма в сторону более объективных взглядов на положение в империи. Здесь молодые солдаты, вопреки ошибкам командования и правительства, демонстрируют силу духа британцев. Они «...сражаются против сильного, злобного и коварного противника, побеждают его, несмотря на неравные силы, тягчайшие лишения и опасности»<sup>103</sup>. Впрочем, и арабы в фильме выглядят не как готовые шаблоны для любой колониальной ленты, а как живые объемные лица, которым хочется сочувствовать.

Развитие «колониального кино» 1930-х годов в Великобритании не ограничилось фильмографией братьев Корда. По тому же пути шли и другие британские кинематографисты. В 1936 г. режиссер Б. Виртел, на основе биографического произведения Сары Г. Миллин о Сесиле Родсе, снимает игровой фильм «Родс из Африки». Лента об основателе Родезии показала зрителям амбициозного строителя империи в двойном свете. С одной стороны - Сесиль Родс прекрасно умел управлять людьми и деньгами, эта способность принесла Англии много пользы, когда получаемые от бизнеса средства позволили ему расширить британские владения в Южной Африке даже без вмешательства властей из Лондона. Но с другой стороны - Родсу были свойственны патерналистское отношение к африканцам и стремление эксплуатировать их страну. В фильме указывается на его попытки избежать насилия между англичанами и местными жителями, но они не смогли предотвратить англо-бурскую войну. В некотором смысле «Родс из Африки» опередил свое время, показав изъяны колониализма, но в то же время подобную трактовку жизни и

---

<sup>103</sup> Колодяжная В., Трутко И. Указ.соч. С. 212.



деятельности кумира империалистов можно назвать завуалированной пропагандой предприимчивого британца, который вопреки всему находит способы извлечь экономическую пользу для родной страны.

Конец 1930-х годов знаменовал завершение первого этапа в отображении империи британским художественным кинематографом. Он в значительной мере характеризуется творчеством братьев Корда, которые своими «костюмными» историческими лентами и «колониальными» драмами немало сделали для пропаганды политики правительства. Эти фильмы содействовали формированию общественного мнения как «дома», так и за рубежом относительно прошлого Великобритании и ее значения в мире. Несмотря на критику, ленты братьев Корда обладали определенными художественными достоинствами, выдержав проверку временем. Они не только способствовали положительному восприятию зрителями тех идей, которые предлагала британская пропаганда, но и успешному развитию кино как предмета искусства.

Возвращаясь к английской кинематографии в целом, необходимо констатировать, что в межвоенный период по мере своего развития, она все больше перенимала черты, присущие культуре страны и национальному характеру вообще. К числу таких свойств относится камерность английского кино, его сфокусированность на собственных национальных традициях, без восприятия влияния зарубежного искусства. Также британское кино выделялось относительной сдержанностью в выражении эмоций на экране, заменяя их разнообразным музыкальным фоном, символизмом внешнего вида декораций, одеждой персонажей и другими атрибутами. В послевоенный период эти качества сыграют важную роль в формировании независимой разносторонней оценки имперского прошлого на киноэкране.

С началом Второй мировой войны интерес к «колониальному» сюжету теряется. Ранее этот интерес во многом объяснялся настроениями и идеалами

верхов общества, а также достаточно высокими техническими качествами продукции «Лондон филмз»<sup>104</sup>. Но правительство не собиралось отказываться от помощи кинематографистов. Имперский сюжет временно приобретает военно-патриотический характер, сочетая в себе пропаганду английского духа, британской демократии и содружества англоязычных стран всего мира.

В ходе нового мирового конфликта проимперский настрой продолжал оказывать влияние на страны Британского Содружества. Кеннет О. Морган, описывая военно-политическую стратегию Англии, говорит, что ее целью «...являлось спасение Западной и Центральной Европы от агрессии германского фашизма, но затем усилия были направлены на сохранение Британского Содружества и империи в том виде, в каком она существовала много лет. Белые доминионы: Австралия, Новая Зеландия, Канада и, после некоторого колебания, Южная Африка – сразу начали оказывать помощь метрополии сырьем и другими средствами для усиления британского флота. От Индии и Египта были получены большие кредиты, так называемые «стерлинговые авуары» ... они помогли Британии расплатиться за поставки»<sup>105</sup>.

Чтобы сохранить подобный настрой в Содружестве и одновременно поднять патриотический дух в стране, британские кинематографисты обращаются к историческому прошлому Англии. Был необходим материал, который перекликался бы с современностью. Еще на волне успехов картин колониального жанра, Александра Корда заметил Уинстон Черчилль, большой любитель и знаток кино. В 1940 г. режиссер по его просьбе отправился в США, чтобы снять историческую киноленту «Леди Гамильтон». Фильм, вышедший на экраны в 1941 г., содержал очевидные параллели между настоящим и прошлым: наличие врага Британии и всей Европы - в лице Наполеона и Гитлера; присутствие в стране

---

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Морган К.О. Указ.соч. С.361.

сторонников «замирения» и «осторожности», позволивших осуществиться французской и германской экспансии; значение патриотического подвига в деле борьбы с захватчиками - на примере Трафальгарского сражения и битвы за Англию.

Черчилль также приказал Корде, под предлогом необходимости иметь большие помещения для проведения съемок, открыть несколько офисов в Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе. На самом деле, в этих офисах должны были работать английские спецслужбы. Параллельно режиссер выпустил в кинопрокат США свои фильмы, снятые в Англии, доход от которого был необходим британской казне для покупки оружия<sup>106</sup>. Александр Корда без раздумий согласился выполнить все эти поручения, поскольку был благодарен Великобритании за поддержку собственного творчества и личной жизненной стабильности. За несколько лет своих путешествий через Атлантический океан Корда многое сделал для успешной работы британских спецслужб. «...Он стал убежденным англофилом и искренне верил, что империалистическая политика правительства его королевского величества является единственно верной политикой»<sup>107</sup>, - считает Е. Теплиц.

Ту же историческую линию борьбы Великобритании с агрессорами, заданную в «Леди Гамильтон», продолжил в 1942 г. режиссер Кэрол Рид, сняв «Молодого мистера Питта». Здесь, как и в случае с адмиралом Нельсоном, «...история молодого государственного деятеля, который сумел предотвратить угрозу наполеоновского вторжения, привлекла режиссера аналогией с современностью»<sup>108</sup>.

Окончание Второй мировой войны ознаменовало наступление очередного этапа в имперском кино Великобритании. Он был связан с постепенным пониманием

---

<sup>106</sup> Корда М. Указ.соч., С. 191.

<sup>107</sup> Теплиц Е. Указ.соч. С.117.

<sup>108</sup> Колодяжная В., Трутко И. Указ.соч. С. 237.

того, что империя безвозвратно уходит. «...Старая Британская империя умерла в конце XIX в. Сегодня она представляет собой самую широкую систему организованной свободы, которая существовала когда-либо за всю историю человечества»<sup>109</sup>, - писала «Таймс» еще в январе 1943 г. После 1945 г. распад империи приобрел стремительный характер. Британское правительство, уступая подъему национально-освободительных движений и отдавая должное за помощь в войне, идет навстречу требованиям народов колоний. За 1946-47 гг. империя сначала прощается с Трансиорданией, а потом и с Индией, предоставив последней статус доминиона. Несмотря на опасения консерваторов по поводу возможного финансового кризиса в метрополии, вследствие утраты Индии, правительство Клементы Эттли целенаправленно пошло на этот шаг. В 1948 г. получили независимость Бирма и Цейлон. В том же году Англия отказывается от своего мандата на Палестину.

Неоднозначное впечатление среди населения оставили социальные реформы внутри метрополии. По сути, лейбористы не рассчитали экономический потенциал послевоенной Англии, ее бюджет не потянул введение одновременно – бесплатного общественного питания, медицины, жилья. Пришлось многое отменять в связи с ростом цен и инфляции. Появляются талоны на продукты, падает курс фунта стерлингов, англичан призывают к воздержанию.

Все это порождало мысль, а не поторопилась ли Британия с началом деколонизации, и проведением социальных реформ в условиях тяжелого послевоенного времени?

В британском обществе на этот счет существовало два мнения. Одно из них высказал английский писатель Клайв Льюис, в своем произведении «Любовь. Страдание. Надежда», где он резко критикует британскую модель патриотизма,

---

<sup>109</sup> «Times». 1943.11.01. Цит.по: Датт Палм Р. Кризис Британии и Британской империи. М., 1959. С. 210.

называя его «злом государственного масштаба». Льюис выражал взгляды всех «антиимперцев», говоря: «...Мы были то ли добровольными стражами, то ли добровольными няньками. Некое добро мы «диким» дали. Но когда есть это ощущение превосходства, вывести из него можно многое. Можно считать, что одни народы, совсем уж никуда не годные, необходимо уничтожить, а другие, чуть получше, обязаны служить избранному народу. Если бы на свете не было обмана индейцев, уничтожения тасманцев, газовых камер, апартеида, напыщенность такого патриотизма казалась бы грубым фарсом»<sup>110</sup>. Льюис одним из первых в британской писательской среде разграничил имперский патриотизм от патриотизма новой переживающей демократические преобразования Британии.

Однако приверженцы сохранения империи все еще помнили слова Сесилия Родса: «Если вы не хотите гражданской войны, вы должны стать империалистами»<sup>111</sup>. Уинстон Черчилль как глава партии консерваторов, заявлял, что он желает вернуть «подлинное место Британии во главе империи, над которой никогда не заходит солнце»<sup>112</sup>. На этот лозунг отозвались многие британцы, которые не желали быть свидетелями крушения империи и которые оставались т.н. «старыми» англичанами, помнящими британские традиции. Поэтому едва ли можно утверждать, что Вторая мировая война, коренным образом переломила имперское сознание жителей Британских островов. Напротив, победа над самым сильным в своей истории врагом, подкрепила имперские амбиции у почитателей традиционной Британии. Так, например, в 1953 г. множество последователей идола имперской Британии, Сесила Родса, приехало в Родезию на празднование столетия со дня его рождения<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда. М., 1992. С.218.

<sup>111</sup> Давидсон А. Б. Сесиль Родс и его время. М., 1984. 367 с.

<sup>112</sup> Уткин А. Черчилль: Победитель двух войн. Смоленск, 1998. С. 231.

<sup>113</sup> Давидсон А. Сесиль Родс. Строитель империи. М., 1998. 464 с.

Отражая политические веяния в обществе, послевоенное кино Англии представляет достаточно противоположные точки зрения на прошлое и настоящее империи.

В 1950 г. режиссер Чарльз Пауэлл снял «Скромный цветок», ставший ремейком «Алого первоцвета» 1934 года. В новом фильме сохраняется содержание оригинала. Английский аристократ Перси спасает французские семьи от казни на гильотине в годы Великой Французской революции, попутно ликвидируя нескольких сторонников якобинской диктатуры. Тогда, вначале 1950-х гг., картина вызвала политический скандал среди бывших союзников по антигитлеровской коалиции. Подобный сюжет после совместного военного успеха называли «неоимперским». А во Франции, кинолента «...не была выпущена на экран из-за своего отнюдь не прореспубликанского тона»<sup>114</sup>, хотя снималась совместно с французскими постановщиками.

В то же время появляются киноленты, положившие начало критике имперской политики Британии. В 1951 г. Золтан Корда поставил фильм «Заплачь, любимая страна», повествующий о социальной деградации коренных жителей ЮАР под воздействием системы апартеида.

Эта кинолента напрямую свидетельствует о постепенной эволюции взглядов братьев Корда на империю. Воспевая на первых порах своей карьеры имперскую идеологию и политику, в дальнейшем Корда стали более критично отображать колониальные порядки на экране. Этот процесс можно проследить через их фильмографию - от «Сандерса с реки» и «Барабанщика» к ленте «Четыре пера». Фильм «Заплачь, любимая страна» демонстрирует, пожалуй, апогей кордовской кинотрактовки империи. Он ярко обличает последствия расовой сегрегации в Южной Африке, подвергая осуждению официально установленную систему

---

<sup>114</sup> Дорошевич А.Н. Согласование времен: Современное осознание моделей прошлого в английском кино 60-х-80-х гг. // Киноведческие записки. 1990. № 8. С.168-181,171.

превосходства белой расы и безжалостного подчинения черного большинства населения страны.

Режиссером фильма выступил Золтан Корда, а функции продюсера взял старший брат – Александр. Согласно их биографу и племяннику Майклу Корда, в начале 1950-х гг. здоровье Золтана ослабело, но он был полон решимости завершить этот фильм, который мог стать его последним произведением. Золтан снимал фильм честно, без оглядки на то, что фабула киноленты таила опасность обидеть Британскую империю и ее южноафриканских последователей<sup>115</sup>.

Александр Корда, проделавший, как указывалось ранее, эволюцию от левого активиста в родной Венгрии, до консервативного поклонника Британской империи, поддержал брата, выделив ему средства из «Лондон филмз». Золтан, в отличие от старшего брата, был приверженец демократических взглядов, которые сложились у него после работы в Африке над фильмом «Четыре пера». Он видел в своем последнем фильме «Заплачь, любимая страна», шанс выразить восхищение африканской культурой в «неразбавленном» виде<sup>116</sup>, вспоминает Майкл Корда.

Если Александр и Золтан Корда являлись олицетворением британского кино имперской эпохи, то воплощением постимперского кинематографа стал Дэвид Лин. Творчество этого режиссера наиболее ярко и последовательно отразило новый этап эволюции британского кино об Империи

Дэвид Лин родился 25 марта 1908 г. Британский кинохудожник был также известен как сценарист и монтажёр своих лент. Данный факт говорит о том, что произведения Лина и их содержание, являются воплощением его собственного видения культурно-исторических процессов.

Д. Лин снимал как патриотические ленты о Второй мировой войне, так и экранизации романов классической английской литературы. Но особое признание

---

<sup>115</sup> Корда М. Указ.соч. С. 193.

<sup>116</sup> Там же.

он получил после выхода кинолент, сюжетно связанных с имперским прошлым Великобритании.

В отличие от других режиссеров, Лин был независим в финансовом и профессиональном планах. Это позволяло ему не гнаться за коммерческим успехом, а также не опасаться критики со стороны властей. С самого начала карьеры режиссера, мировоззрение Лина формировалось под воздействием бурных событий происходивших в стране и мире.

Биографы, однако, отмечают, что «...Лин никогда не придерживался, как художник, каких-либо политических взглядов - левых или правых. Мир он видел глазами романтика».<sup>117</sup> Годы его профессионального становления пришлись на то время, когда в английской литературе творили мастера уровня Киплинга, Уэллса, Беннетта. Их повести и романы прославляли такие качества англичан как добродетель, верность, мужество, тяга к приключениям. Эти произведения сформировали воображение Лина, а также тягу к тому, чтобы в основе любого фильма лежал рассказ, повествование.

Еще в молодости, будучи монтажером, Лин, старался формировать кинофильмы динамично, ясно и познавательно. Так, он развивал в себе умение наиболее эффективно воздействовать на аудиторию с целью привлечения ее внимания, вызова эмоций. Став режиссером, Лин поставил несколько масштабных, в имперском смысле, картин, в которых рассказывалось о невероятных приключениях, отчего «у зрителей захватывало дух»<sup>118</sup>. При этом он проводил все съемки на натуре. И ему самому пришлось «соприкоснуться с волнующей экзотикой дальних стран, работая в джунглях, в пустынях, в снегах»<sup>119</sup>. Снимать за пределами своей страны означало быть независимым от влияния

---

<sup>117</sup> Maxford H. David Lean. L., 2000. P.14.

<sup>118</sup> Lean S., David Lean: An Intimate Portrait. L., 2001. P.45.

<sup>119</sup> Brownlow K. David Lean: A biography. L.,1996. P.63.



английских киномагнатов. «...Там ты можешь властвовать безраздельно, как исследователь-первопроходец в прежние времена»<sup>120</sup>, - говорил Д. Лин.

Его первый фильм «Мост через реку Квай», снятый в 1957 году, по роману французского писателя П. Буля, содержит критическое отношение к имперскому наследию. Действие киноленты происходит в японском лагере для военнопленных на территории оккупированной Бирмы, во время Второй мировой войны. Лин сделал фильм антивоенным по духу, показав, что война – это нечто безумное, иррациональное для любого человека. Чтобы раскрыть эту идею, режиссер вывернул наизнанку традиционные воинские ценности, выставив напоказ их опасное воздействие на психику и поведение людей.

«Мост через реку Квай» создавался сразу же после Суэцкого кризиса, завершившегося для Великобритании полным военно-политическим провалом. В ответ на обвинение египетского президента Г. Насера, что оккупация зоны канала это «чистой воды - империализм», британский премьер-министр А. Иден бросил полные отчаяния слова: «...вместо того, чтобы смотреть, как от империи откусывают по кусочку, я предпочел бы увидеть, как она рушится сразу же, одним ударом».<sup>121</sup> Это заявление показало, что Британия уже не в силах остановить дезинтеграцию империи. А сами войны в колониях утратили всякий смысл. Все это сформировало в Лине «критическое отношение к действиям и мотивам имперского правительства».<sup>122</sup>

Все последующие фильмы Дэвида Лина также снимались на территории азиатских и африканских стран, бывших колоний Великобритании. Аравийский полуостров стал местом действия самого известного фильма британского режиссера, где миру был явлен совершенно новый тип киногероя, которого американский постановщик Мартин Скорсезе охарактеризовал как: «не

---

<sup>120</sup> Maxford H. Opus cit. P.21.

<sup>121</sup> Finer H. Dulles over Suez. N-Y., 1964. P.192.

<sup>122</sup> Lean S. Opus cit. P.47.

воплощение добродетели, далеко не Иисус Христос, но, безусловно, личность. Человек с собственным видением, который стремился перерисовать карту, изменить политический ландшафт»<sup>123</sup>. Создавая «Лоуренса Аравийского», Д. Лин внес в характер английского разведчика черту авантюризма и тяги к приключениям, тем самым превращая его в создателя империи с романтическим уклоном. Подобная трактовка образа британского агента позволила Лину сделать свой фильм интересным для любой аудитории. К тому же романтический персонаж усиливал критическое отношение к идеалам Империи, жертвой которых экранный Лоуренс в итоге и стал.

Фильмами «Мост через реку Квай» и «Лоуренс Аравийский», Дэвид Лин зарекомендовал себя человеком, прекрасно понимающим, в чем состоит суть всей имперской системы. И разведчик Лоуренс, и полковник Николсон предстают на экране элементами огромного механизма, беспрерывно вращающего свои колеса и шестеренки, и неспособного остановиться даже на мгновение. Поведение Николсона, который не в силах нарушить воинский устав и армейский порядок даже в японском плену, напоминает запрограммированность робота. Сумасбродность и авантюризм Лоуренса на самом деле тоже являются важными деталями не только политики Лондона в непростом мире восточной цивилизации, но и морально-этического кредо носителя имперских идеалов. Наблюдая за действиями этих персонажей можно уяснить, во что превращала империя людей, и что ей от них требовалось. Это стало, возможным, благодаря глубокому проникновению независимым британским режиссером в историческое прошлое родной страны.

---

<sup>123</sup> Лисецкий М. (2009) Отреставрированная версия «Лоуренса Аравийского» вышла на Blu-ray // Сайт filmpro.ru 18 ноября (<http://www.filmpro.ru/materials/17708>)

В целом третий этап эволюции британского кино об Империи, охватывающий вторую половину 40-х – 60-е годы XX в., характеризуется набором самых разных ее воплощений на экране.

После мечущихся к разным полюсам киносюжетов 1950-х годов, настает время кинолент, вполне обозначивших свою трактовку имперской политики. Характерен в этом смысле фильм «Долгая дуэль» (1967 г.) режиссера Кена Эннакина, где внимание акцентируется на жестокости британцев по отношению к индусам, отрицательных последствиях английского господства в Индии, принесшего разрушение традиционного образа жизни, принудительные инструменты власти, массовую гибель с обеих сторон.

Своеобразным апогеем критики имперского прошлого стал фильм «Атака легкой кавалерии» (1968 г.) режиссера Тони Ричардсона. Сюжет рассказывает о таком известном эпизоде Крымской войны как героическая и одновременно катастрофическая по потерям атака британской кавалерии под командованием лорда Кардигана на позиции русской армии во время Балаклавского сражения. Она вошла в историю также благодаря стихотворению Альфреда Теннисона «Атака лёгкой бригады».

В отличие от поэта режиссер мало что нашел в событии героического, наполнив киноленту примерами преступной глупости, халатности и непрофессионализма высших британских военных чинов. Взгляды Тони Ричардсона трудно назвать патриотическими, учитывая некоторые факты из его биографии. Во второй половине 1950-х гг. он стал одним из основателей движения «Свободное кино». А в 1966 г. финансировал побег из Великобритании советского шпиона Джорджа Блейка. Недоверие и критика правительства отчетливо видна и в упомянутом фильме.

Перекладывая на экран события Крымской войны, Ричардсон прибегнул к такому приему как использование анимационных вставок, позволивших ему

уместить в двухчасовой фильм основные перипетии международных отношений 1850-х гг. Фильм начинается с одного из таких мультфильмов: русский медведь агрессивной поступью идет по карте Европы и хватает турецкого павлина, французский петух и австрийский орел с ожиданием и надеждой смотрят на спящего британского льва. Кинг просыпается и выпятив грудь идет на медведя. В дальнейших вставках, также сделанных в стиле агиток середины XIX в., будут показаны «русские варвары», просвещенная Европа, Англия как центр мировой цивилизации, и т. д.

После такой затравки сюжета первая половина фильма посвящена нравам и порядкам в армейской среде, показанным достаточно реалистично. Автор киноленты далек от прославления «отважных защитников Короны», на экране присутствуют вульгарное, доходящее до откровенной пошлости, отношение офицеров к женщинам, глумление военных чинов над новобранцами, самодурство генералов и пр. Сцена подготовки кавалеристов тоже лишена намека на романтику, камера фиксирует кровавые мозоли на коленях молодых уланов после многочасовой тренировки седлания коня.

Затем следует эпизод с митингом в Лондоне, где оратор вещает, что: «...англичане не должны объединяться с турками-мусульманами против русских, наших братьев по вере». Митинг немедленно разгоняют жандармы.

Один будущих участников сражения капитан Нолан сетует на несправедливое отношение государства к своим солдатам: «...Наша армия держится лишь на силовых методах, угрозах и жестокости. Я надеюсь, что когда-нибудь у нас появится настоящая профессиональная армия, хорошо оплачиваемая и уважаемая». Критика британской армии продолжается и во второй половине фильма, посвященного непосредственно военным действиям. Режиссер обвиняет командование в упущении такой угрозы как свирепствующая на территории Крыма холера, убившая десятки солдат, пивших зараженную воду. Даже после

кратковременных стычек с русскими войсками, завершившихся успешно для англичан, в кадре не слышно восторгов и ура-патриотических речей. Оператор демонстрирует усеянное трупами поле боя, тучи мух, окровавленные культы, мародерство. Нолан в сердцах бросает фразу: «... Война что дворовая продажная девка, у кого после нее картуз сияет, у кого муж в земле прозябает».

Кульминацией фильма служит сцена неудержимой атаки британских кавалеристов, которые, несмотря на встречные залпы орудий и массовую гибель, несутся на русские редуты, чтобы ценой смерти практически всего полка завладеть пушками неприятеля. Пожалуй, это единственный момент, когда режиссер отдает должное доблестному духу и бесстрашию британской армии. Однако финальные кадры, где десяток солдат со страшными увечьями бредут обратно и фраза главнокомандующего, графа Лукана: «...Какая бессмыслица!» вновь возвращают картине острый критический настрой.

Такая позиция автора фильма заставляет по иному взглянуть на суть анимационных вставок, которые уже выглядят не как милитаристские агитки, а служат скорее карикатурой на военную пропаганду того времени.

«Атака» была неоднозначно встречена кинокритиками. Винсент Кэнби и Говард Томпсон сравнили устремления Ричардсона со страданиями мула, стоявшего на равном расстоянии между двумя тюками сена, и в итоге умершего от голода. По их мнению, фильм не смог сделать выбор - быть ли ему политической карикатурой или «человеческой историей», застряв на середине. Но с критикой имперских войн киноведа, похоже, согласны, отметив в рецензии фразу лорда Реглана: «...Когда английская армия находится под командованием людей, которые знают что и как делать “слишком хорошо”, это пахнет

убийствами»<sup>124</sup>. Английский историк и кинокритик Алекс фон Тунзельманн назвал фильм «скальпелем, что вскрыл кровоточащую рану на груди Британской истории»<sup>125</sup>. Тунзельманн не согласен с Ричардсоном в вопросе кто был виновен в катастрофе лёгкой кавалерии. По его мнению, она была вызвана не склоками аристократов или своеволием военных, как пытался показать режиссер, а системными изъянами, свойственными викторианской Британии и, как следствие, армии. Остальные критики называли произведение Ричардсона едкой сатирой или мощной антивоенной кинолентой.

В 1960-е годы в Великобританию мигрирует около миллиона жителей бывших колоний, в частности из Индии, Пакистана, Западной Африки и Вест-Индии. Здесь они сталкиваются с теми же трудностями, что испытывали у себя на родине, в годы колониального владычества Англии. «...Они жили в ветхих домах, время от времени подвергались расовой дискриминации при приеме на работу, а иногда и при столкновениях с полицией, в старых городских районах, где они проживали, их окружала расовая нетерпимость»<sup>126</sup>, - констатирует К. О. Морган. Кинематограф был обязан отреагировать на подобный исход. Появляются фильмы, которые, с одной стороны, убеждают «цветное» меньшинство принять существующее положение дел, как дань историческому прошлому («Зулусы», «Рассвет зулусов»). С другой – создаются ленты, критикующие отношение коренных британцев к иммигрантам из Азии и Африки («Поверженный идол»).

Еще одним моментом, вызывавшим серьезное беспокойство как у политиков, так и у деятелей культуры, была ситуация с Северной Ирландией, в которой с 1920 г. власть находилась в руках привилегированного протестантского

---

<sup>124</sup> Canby V., Thompson H. (1968) Screen: Charge of the Light Brigade: Vanessa Redgrave and John Gielgud in Cast Hemmings and Trevor Howard Also Star // Сайт <http://www.nytimes.com>. Рецензия на фильм «Атака легкой кавалерии» (1968).

<sup>125</sup> Tunzelmann A. (2011) Can history halt The Charge of the Light Brigade? // Сайт [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com). Рецензия на фильм «Атака легкой кавалерии» (1968).

<sup>126</sup> Морган К.О. Указ. соч. С. 374

меньшинства. Католики организовали мощное, с явным националистическим оттенком, движение за гражданские права, приведшее к террористическим атакам в английских городах<sup>127</sup>. На этом фоне в 1971 г. режиссер Дэвид Лин снимает фильм «Дочь Райана». Сюжет напрямую обвиняет ирландских националистов, в том числе католическое население Ольстера, в сговоре с немцами в годы Первой мировой войны. Здесь, Лин отразил широко бытовавшие настроения, которые свидетельствовали о том, что процесс осмысления британцами своей политики в Северной Ирландии был весьма далек от завершения.

1970-е годы принесли много перемен. Фактически завершается распад империи. Окончательно оформляется Содружество, упрочиваются европейские основы британской внешней политики, Соединенное Королевство становится членом ЕЭС. Наступает новый этап демократизации западного общества, проявляющийся в культуре, историографии и т.д. Научно-техническая революция положила начало переходу к постиндустриальному обществу.

Английское киноискусство живо реагировало на происходившие перемены, способствовавшие возникновению новых и возрождению старых направлений в трактовке империи. Так в начале 1970-х годов имперское кино вступает в следующий четвертый этап своей эволюции. Теперь империя предстает на экране в виде той сущности, которая меняет моральный облик человека соприкоснувшегося с ней, или становится тем испытанием, которое персонажи должны преодолеть в поисках личного счастья. Характерным средством изображения столкновения человека с империей, становятся сюжеты, связанные с этнокультурным взаимодействием и раскрытием женских образов.

Тема «англичанки в британских колониях» зародилась еще в 1950-х гг. фильмом «Африканская королева» (1951 г.). Но мысль о том, как сильно меняется моральный облик английской женщины за пределами метрополии, была наиболее

---

<sup>127</sup> Там же.

объемно представлена в киноленте «Недостойное поведение» М. Андерсена. Фильм был снят в 1975 г. и повествовал о молодой женщине, которая, покинув Англию с ее давно и прочно укоренившимися нормами морали, превращается в достаточно раскованную, и даже «развязную» особу.

В 1980-е годы, как и полвека назад, «индийская» тема заняла чуть ли не центральное место в колониальном кино Британии. Индия на киноэкране словно соединяла ностальгию о великом прошлом империи с горьким осознанием своих ошибок во взаимоотношениях с древней и богатой культурой.

Возрождение индийской тематики в британском кинематографе не случайно пришлось на 1980-е годы. Когда разворачивается массовая миграция жителей бывших колоний, в Великобритании появляются кварталы, населенные исключительно чернокожим населением, так называемые «гетто». В Лондон, Манчестер, Ливерпуль переселяются целые индийские семьи, многие из которых являлись ортодоксальными сикхами, со всеми присущими им внешними атрибутами. Это вызывало среди коренного населения Англии непонимание, протест, который выливался в межрасовые стычки на улицах и стадионах. Всплеск бытового расизма находил выражение даже в спорте. Когда впервые в истории британского футбола в командах появились чернокожие игроки, это вызвало волну недовольства среди английских болельщиков. Фанаты клубов вели собственные таблицы подсчета очков и забитых голов, в которых не учитывался вклад чернокожих игроков в победы их команд. Социальные реформы правительства консерваторов во главе с Маргарет Тэтчер только усилили подобные настроения. В то же время после победоносной войны с Аргентиной за Фолклендские острова англичане почувствовали определенный всплеск национальных и великодержавных амбиций.

В свете столь разнородных социальных и политических событий, рефлексия по поводу прошлого заметно усиливается. Для многих некогда колониальная Индия



предстала примером излишне жесткой политики Великобритании, с ее реформаторскими инструментами, ломающими традиционную жизнь населения.

Эти обстоятельства оказали влияние на Ричарда Аттенборо, снявшего в 1982 г. фильм «Ганди», посвященный биографии знаменитого лидера индийского национально-освободительного движения. На его примере режиссер освещает перипетии борьбы индийского народа с владычеством англичан. Фильм, его фабула полностью отразили взгляд самого Аттенборо на имперскую политику Британии. «Слишком велика моя ненависть к британскому колониализму, расизму, насилию, угнетению человека человеком»<sup>128</sup>, - заявлял режиссер в интервью одной из советских газет. Не случайно в фильме звучит высказывание Джавахарлала Неру, который в свое время дал исчерпывающую характеристику идеологии «британской расы»: «Эта каста создала нечто, напоминающее религиозную веру в собственное высшее предназначение, вокруг этой веры выросла соответствующая мифология»<sup>129</sup>.

Произведение Аттенборо стало ярким обвинением Британской империи во многих политических преступлениях. Особенному осуждению подверглась политика «разделяй и властвуй», при помощи которой стравливались касты и народы Индии.

Индийская тема нашла продолжение в последнем фильме Дэвида Лина «Поездка в Индию», снятом в 1985 г. Эта кинолента по своему характеризует завершающий этап эволюции британского кино о бывших колониях, представляя тему империи, как вопрос вечного непонимания между народами и расами, когда любой скрытый смысл архетипов чужой культуры может привести к социальному конфликту.

---

<sup>128</sup> «Велика моя ненависть к колониализму»: Интервью. // «Советская культура». 1983. №11. 19 ноября.

<sup>129</sup> Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955. С.314.

В «Поездке в Индию» соединяются два популярных в 1980-е годы течения, рассказывающие о новом взгляде на проблему межкультурных коммуникаций и о роли английской женщины в империи. Фильм повествует как из-за сумасбродности одной англичанки и ее недоверия к чужой культуре в Индии случается большой политический скандал. Обвиненный этой англичанкой в сексуальном домогательстве врач-индиец весь фильм пытается убедить окружающих в своей невиновности. Но если соотечественники верят ему безоговорочно и предоставляют врачу лучшего в стране адвоката, то живущие в Индии англичане заранее выносят ему обвинительный приговор. К счастью для индийца, женщина на суде отказывается от своих обвинений. Уезжая из Индии, она и не догадывается, какую смуту внесла там своим поступком.

Параллельно с темой «вечного непонимания двух культур» сюжет намекает, что и мигрировавшему в Англию афро-азиатскому населению нужно скорее адаптироваться к местной культуре, слиться с британской нацией, подобно многим англоиндийцам, фигурировавшим в «Поездке в Индию».

Как уже отмечалось ранее, ирландский вопрос в британской кинокультуре, получал достаточно жесткий ответ со стороны кинематографистов. Члены ИРА трактовались английским кино как террористы, а жители Северной Ирландии их пособниками. Та же ситуация наблюдается и в последнее десятилетие XX в., когда снимается целый ряд кинолент, посвященных проблеме умиротворения Ольстера. Эти произведения появились на экранах всего мира не случайно. Правительству Великобритании было необходимо показать истинное лицо боевиков, чтобы добиться всеобщего осуждения методов действия ИРА. Кинорежиссерам практически не приходилось утрировать облик терроризма, поскольку 1990-е годы стали периодом непрекращающегося насилия. Бойцами ИРА взрывались отели, автомобили, офисы, минировались железнодорожные ветки и станции метрополитена, обстреливалась резиденция премьер-министра.

В «Играх патриотов» (режиссер Филипп Нойс, 1992 г.), по одноименному роману Тома Клэнси (1987 г.) рассказывается об успешной операции британской контрразведки по предотвращению террористического акта членов Ирландской республиканской армии против семьи лорда Холмса, являющегося кузеном королевы. В 1997 г. известный режиссер Алан Пакула снял свой последний кинофильм «Собственность дьявола», где речь идет о столкновении боевиков ИРА с мирным населением Англии и США. Название киноленты носит недвусмысленный характер. Согласно замыслу режиссера – Северная Ирландия пронизана «ненавистью и страхом, порожденными Сатаной», и ее мирное население ни в коем случае нельзя оставлять «в пасти дьявола». В том же году на экраны выходит фильм Джима Макбрайда «Информатор». По сюжету, офицер британской полиции Ренни делает попытку внедрить в ряды ИРА их бывшего члена, а ныне арестованного Джинджа Макэннали. Перед ним поставлен выбор: либо стать доносчиком, и тогда ему и его семье будет угрожать смертельная опасность, либо отказаться, но в этом случае его ожидает пожизненное заключение.

Этот достаточно распространенный в кинокультуре сюжет с преступившей закон личностью оказавшейся перед альтернативой – предать своих или сохранить свободу - несколько разбавляет образ основных антагонистов фильма - членов ИРА. Все они без исключения показаны свирепыми убийцами, считающими террористическую войну – главной целью своего существования. Даже после откровенной беседы главного героя фильма офицера Ренни с главарями организации, когда террористы признали правоту англичанина в отношении бессмысленности жестокой войны, все равно фильм заканчивается сценами взрывов, поджогов английских школ и офисных зданий.

Таким было развитие имперского кино Великобритании, которое менялось одновременно с общественно-политической ситуацией в стране и вокруг нее.

Этот обоюдный процесс носил эволюционный характер. Не без проблем, но все-таки неуклонно он продвигался от воспевания колониальной политики и необходимости поднятия боевого духа населения в условиях Второй мировой войны, до постепенного осознания, что империя безвозвратно уходит, и понимания необходимости сохранить дух «истинного британца» в кардинально меняющемся мире.

## **§-2. Научно-историческое и художественное осмысление опыта Британской империи**

В начале XX столетия крупнейшим событием, оказавшим влияние на судьбы, как отдельных народов, так и всего человечества, явилась Первая мировая война. Помимо политических, экономических и социальных перемен, военный конфликт повлиял на рост национального самосознания колоний и зависимых стран. Это не могло не отразиться на Британской империи. Доминионы, прежде всего Канада и Австралия, приступили к формированию собственного внешнеполитического курса. Еще в ходе войны они предпочитали использовать национальную символику на полях сражений<sup>130</sup>. Подобные настроения были и у жителей колоний.

Как отмечается в новейшей британской историографии, в 1920-е годы «... пробивала себе дорогу новая волна национального протеста против ограничений имперского правления. Индийцы и египтяне также привлекли к себе

---

<sup>130</sup> Beckett I. The Great War: 1914-1918 2nd Edition. Pearson, Longman., 2007. P. 564.

внимание. В результате войны Британия внутренне сплотилась, но стала и более изолированной. Ее власть в имперских владениях постепенно ослабевала под влиянием огромных перемен, происходивших в послевоенном мире»<sup>131</sup>.

Впрочем, эти тенденции сопровождались продолжавшимся территориальным расширением империи и соответственно усилением пропаганды имперской идеологии в метрополии и ее колониях. Еще в годы войны «...боевой дух в обществе поддерживался на довольно высоком уровне, во многом благодаря средствам массовой информации; газеты в военное время процветали. Успешно насаждалась правительственная пропаганда, благодаря работе таких журналистов как Чарльз Мастерман и газетных издателей как лорд Бивербрук»<sup>132</sup>. В межвоенный период пропагандистская машина государства продолжала набирать обороты, активно используя новые средства коммуникаций.

Однако очередной мировой конфликт настолько сильно повлиял на разрушение имперских идей и на рост национально-освободительных движений в мире, что и Британская империя встала перед выбором – пытаться сохранить прежний облик, либо модернизироваться под влиянием времени.

К окончанию Второй мировой войны, консервативное правительство Великобритании, в лице Уинстона Черчилля, еще старалось сохранить империю в довоенном виде. Но эти усилия были тщетны, поскольку Англия уже не обладала необходимыми экономическими и военными ресурсами, без которых любая пропаганда лишена своей основы.

Распад империи сопровождался различными настроениями среди британской общественности. Наряду с сожалением по поводу утраты имперского статуса, присутствовал оптимизм, связанный с надеждой на сохранение истинно британских ценностей в новом мире, лишенном «колониальных оков».

---

<sup>131</sup> Морган К. О. Указ.соч.. С. 344.

<sup>132</sup> Beckett I. Op. cit. P. 394-395, 341-343.

Такие политические и общественные перемены не могли не отразиться в культуре Великобритании. Художественное осмысление этих вопросов наблюдается практически во всех сферах искусства. Но происходило оно постепенно и неодинаково по времени.

«Колониальный роман» претерпевал своеобразную эволюцию на протяжении всего существования Британской империи. Если в начале викторианской эпохи колониальной литературе были свойственны этнокультурные ценности (т.е. «родного дома», «домашнего очага», неременного возвращения героя в Англию), то во второй половине XIX в. «...в обществе набирает силу идея об экономической значимости колониализма, поддерживаемая литературным дискурсом о респектабельных предпринимателях, ведущих международную торговлю»<sup>133</sup>. Персонажи романов, после своих приключений в Африке и Индии, уже не обязательно возвращались на родину, более того они могли быть рождены на территории колоний. Н. Потанина отмечает, что на страницах произведений Р.Хаггарда, Л. Стивенсона, Дж. Конрада речь шла «...об имперском строительстве как о деле чести, государственном долге и гуманитарной миссии британцев, что, впрочем, не исключает осуждения имперского диктата, жертвами которого оказывались как колонизируемые, так и колонизаторы»<sup>134</sup>.

После распада империи, колониальный сюжет долго не пользовался популярностью, для пишущих и читающих тема колониального прошлого была либо слишком болезненной, либо неактуальной и незлободневной. Но в 70-е годы XX в. писатели Британии вновь обращаются к теме империи. Поскольку именно в то десятилетие эмоции по поводу потери колоний, и итогов владычества там, во многом притупились, и художники слова могли трезво и взвешенно подойти к

---

<sup>133</sup> Потанина Н.Л. Колониальный дискурс в викторианской литературе (От Диккенса к Киплингу). Исследования в контексте профессиональной коммуникации. Тамбов, 2014. С. 286 – 299.

<sup>134</sup> Там же.

описанию различных сюжетов, разворачивающихся на территории далеких провинций. В эти годы вышел целый ряд романов, посвященных английскому владычеству в Индии<sup>135</sup>. Среди них - роман Дж. Г. Фаррелла «Осада Кришнапура» (1973 год, удостоен премии Букера), роман «Жара и пыль» Р. П. Джабвала (1975 год, премия Букера), в 1968 – 1975 годах П. Скотт пишет четырехтомное сочинение «Раджийский квартет», и многие другие.

Во второй половине XX в. в США пользуются большой популярностью именно британские драматурги, сценаристы и актеры. Уровень литературного искусства Англии был настолько высок, что и в постимперский период, Британия, несмотря на относительную «экономическую слабость и техническую отсталость», была способна играть роль культурной Греции при американском Риме<sup>136</sup>.

В это же время и музыкальное искусство Британии переживает культурную трансформацию. В мелодиях появляется неведомый прежде колорит, ширится количество исполнителей фолк-течений. Подтверждая, претензии британской нации на пассионарность, ее музыка, вобрав в себя множество этнических мотивов, начинает доминировать во всем мире. В истории даже появился термин «британское вторжение», обозначающий музыкальное явление 1960-х годов, когда британские ритмы лидировали в международных чартах.

Не меньшее значение для адаптации англичан в постимперское время имело телевидение, в частности канал BBC. В 1954 г. в Великобритании появилось независимое телевидение, которое существовало на деньги от продажи эфирного времени рекламодателям. Быстро развиваясь по всему свету, телевидение помогло британцам увидеть себя со стороны, чужими глазами.

Это видение показало им, что британская культура до сих пор живет и здравствует во многих частях планеты (в частности, в Индии, Японии, странах

---

<sup>135</sup> Сидорова О. Г.. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании : Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 30 с.

<sup>136</sup> Морган К. О. Указ.соч. С. 368.

Северной Америки), где ранее усердно боролись с ее засилием. Канал ВВС, словно возлагая на себя цивилизаторскую миссию, вел вещание на разных языках, в частности для «...людей, говорящих на валлийском языке, выходцев из Азии и других «цветных» иммигрантов»<sup>137</sup>.

Кинематограф Великобритании, с первых шагов своего становления, тоже чутко реагировал на трансформацию общественного сознания. В недрах британского кино появились свои культурные направления, рассматривающие под разным «углом» зрения особенности строительства империи, причины ее распада, итоги и значение колониального периода для разных стран и народов мира, входивших в ее состав. Что характерно, эти кинематографические направления развивались одновременно с историографическими концепциями изучения истории Британской империи.

Наиболее распространенной и популярной концепцией изъявления существа и исторического оправдания Британской империи была оформившаяся еще в середине XIX в. теория «цивилизаторской» миссии англо-саксонской расы.

В конце XIX в. под влиянием настроений и идей «нового» империализма данная концепция переживала настоящий расцвет. С легкой руки крайне популярного тогда Редьярда Киплинга, опубликовавшего в 1899 г. стихотворение «Бремя белого человека», его заглавие совершенно естественно стало ассоциироваться с теорией цивилизаторской миссии.

Эта теория об империи, пусть и довольно удобная для пропаганды колониальной политики, за весь XX в. пережила определенное превращение в умах британских историков.

Сам автор стихотворения «Бремя белого человека» видел смысл своего произведения в том, чтобы сорвать непроницаемую завесу непонимания между народами, на свой европейский манер, найти необходимую связь между

---

<sup>137</sup> Там же. С. 370.



британцами и туземцами. Более того, представить колониальную политику англичан – как высшую миссию по преобразованию народов колоний в культурно-цивилизационном плане. Идеология «бремени» не только стимулировала соответствующее историографическое направление, но и, безусловно, «сыграла важнейшую роль в модификации английской этнической картины мира»<sup>138</sup>.

В Британии и колониальной Индии появился и стал развиваться некий культ «воинственной энергии, суровой и по отношению к себе, и по отношению к другим, ищущей красоту в храбрости, справедливость лишь в силе»<sup>139</sup>. Такой тип человека «стал воспеваться и романтизироваться в имперской литературе»<sup>140</sup>. В данных условиях империя была для ее адептов «средством нравственного самовоспитания»<sup>141</sup>. Прежде всего, это касалось Индии, которая виделась «раем для мужественных людей»<sup>142</sup>, героически переносящих разлуку с домом, семьей, ежедневный риск и опасности.

Пожалуй, наиболее ярким ее выразителем в английской историографии стал Джон Сили<sup>143</sup>. Подхваченная кембриджским историком у Милля, Спенсера, Дизраэли, Гладстона, идея цивилизаторской миссии включила в себя англоцентризм, культ англосаксонской расы, религиозное мессианство, пропаганду английских институтов власти, а также добавила романтизм в действия «покорителей мира».

В этой интерпретации колониальной политики, соединились национальный, имперский, общественный, религиозный компоненты, что позволяло ей и в

---

<sup>138</sup> Раппопорт С. И. Народ-богатырь: Очерки общественной и политической жизни Англии. СПб., 1900. С. 40-41.

<sup>139</sup> Казалян Л. Современная Англия. СПб., 1912. С. 189.

<sup>140</sup> Thornton A. B. The Imperial Idea and Its Enemies. L., N-Y, 1959. P. 57-58.

<sup>141</sup> Morris Ch. The Pragmatic Movement in American Philosophy. N-Y, 1970. P. 123.

<sup>142</sup> Hutchins F. The Illusion of Permanency British Imperialism in India. L., 1967. P. 103.

<sup>143</sup> Сили Д. Экспансия Англии (The expansion of England, рус. пер. - "Расширение Англии"). СПб., 1903. 326 с.

первой половине XX в. Импонировать многим, кто занимался изучением сущности Британской империи.

Кинематограф Англии не упустил столь многогранный и увлекательный сюжет, как «бремя белых». Поскольку здесь не нужно было придумывать ничего нового, характер и мотивацию персонажей за сценаристов, по сути, написали британские историки, идеологи «бремени». Британский кинематограф в лице братьев Корда и созданной ими кинокомпании «Лондон филмз», за межвоенный период сняли ряд колониальных лент, воспевавших миссию белого человека в Индии и Африке.

Однако, уже после Второй мировой войны, и тем более в постимперский период, некоторые британские историки обратили внимание на двойственность идеологии «бремени». Если, на первый взгляд, она действительно представлялась учением о культурно-цивилизационной миссии британцев, то с другой стороны – выглядела довольно примитивной шовинистической идеей о генетическом превосходстве англосаксонской расы. Впрочем, эти две грани настолько близко пересекались с друг другом, что в британской историографии до сих пор нет четкого отношения к идеологии «бремени». Как отмечал канадский историк Дональд Крейтон «...их противоположность скорее была понятна в теории, чем видна на практике»<sup>144</sup>. Подобное изменение взглядов на «бремя» позволило этой идеологии пережить некую эволюцию и в кинематографе. На протяжении второй половины XX в. британские режиссеры снимали кинофильмы, олицетворявшие разные стадии представления о «бремени».

В современный период в научных трудах, посвященных империи, исследователи делают акцент на негативные стороны «цивилизаторской» миссии, романтический аспект истории отодвигают на второй-третий план. Например,

---

<sup>144</sup> Creighton D. The Victorian and the Empire // Schuyler R.L., Ausnber H. (eds.). The Making of English History. N-Y, 1952. P. 561.

«Оксфордская история»<sup>145</sup>, помимо всего прочего содержит исследования посвященные экономическому воздействию британского колониализма на имперские провинции. Один из авторов коллективного труда Раджа Канта Рэй утверждает, что изменение англичанами традиционной экономики Индии XVIII в. стало катастрофой для индийского общества. В качестве доказательства он приводит факт огромного дефицита продуктовых и денежных запасов Индии, вследствие эгоистической экономической политики метрополии. Все это, пишет Рэй, вызвало ужасный голод 1770 г., убивший одну треть населения Бенгалии<sup>146</sup>.

Подобный взгляд на политику Империи еще ранее находил свое место в кинематографе, в частности в кинолентах «Далекие шатры», «Ким», «Поездка в Индию», «Ганди», демонстрирующих сцены повсеместной бедности и нищеты индийского народа.

Английский историк П. Дж. Маршал<sup>147</sup> однако не согласен с мнением, что британцы являлись агрессорами, захватившими власть грубой силой и превратившими Индию в нищую колонию. По его утверждению, британцы далеко не все контролировали в этой пестрой в социально-экономическом и этническом смысле стране. Они были т.н. игроками в «индийской игре», в которой приход к власти зависел от успешного сотрудничества (игры) с местными элитами. Несмотря на то что подобная интерпретация не находит понимания у многих историков, Маршал утверждает, будто британская экономическая политика не подрывала экономический порядок на Индостане. Британцы в основном делегировали контроль региональным правителям, входили в товарищество с индийскими банкирами и поднимали налоги через местных администраторов.

---

<sup>145</sup> Oxford History of the British Empire. V. I–V. Oxford, N-Y, 1998–1999. 4560 p.

<sup>146</sup> Ray R. K. Indian Society and the Establishment of British Supremacy, 1765-1818. In the Oxford History of the British Empire: vol. 2, The Eighteenth Century. Ed. by P. J. Marshall. 1998. P. 508-29.

<sup>147</sup> Marshall, P.J. 1783-1870: An Expanding Empire // The Cambridge Illustrated History of the British Empire. Ed. by P.J. Marshall. Cambridge: Cambridge, 1999. P.24 - 51.

Более того, Маршалл доказывает - при наличии класса-посредника, создание колоний вообще не было необходимостью. Отражение этого взгляда, можно увидеть в кинофильмах Дэвида Лина («Поездка в Индию») и Питера Даффела («Далекие шатры»), где достаточно объемно показана индийская элита, с которой английские чиновники часто ведут диалог.

Параллельно с вышеописанными концепциями изучения Империи, в 1990-ые годы развивается целый набор подходов к колониальной истории Великобритании, которые можно сгруппировать в рамках общего направления «новая имперская история». Это направление отличают три особенности.

Во-первых, предполагается, что Британская империя была культурным проектом в самом широком смысле этого понятия. Историки данного направления подчеркивают, что создание империи сформировало современную культуру не только колонизированных народов, но и самих британцев. В своих исследованиях они утверждают: британская культурная идентичность была сформирована империей в течение именно XIX столетия, века наибольшего культурного сближения метрополии с колониями<sup>148</sup>. Некоторые ученые обращали особое внимание на то, как британская имперская политика, опираясь на идеи о расовых, религиозных и прочих различиях, повлияла на исход борьбы полов и в колониях, и в самой Великобритании. Например, в книге Антуанетты Бертон повествуется о том, как феминистки в викторианский период приспособили империалистическую риторику, для повышения роли женщин в английском обществе и таким образом усилили свои требования к гендерному равенству в Великобритании<sup>149</sup>. А индийско-британский историк Мриналини Синха стремится показать, каким образом идеи «о британской мужественности и воображаемой

---

<sup>148</sup> Hall C., Sonya O. R. *At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World*, 2007. 350 p.

<sup>149</sup> Burton A. *Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture, 1865-1915*. 1999. 318 p.

изнеженности некоторых индийцев» влияли на колониальную политику и формировали индийскую националистическую мысль<sup>150</sup>.

О культурном взаимодействии метрополии с колониями в постимперский период было снято немало кинолент. Среди них уже упомянутые «Далекie шатры», «Поездка в Индию», «Ким», а также «Зулусы», «Недостойное поведение», «Человек, который хотел стать королем».

Актуализация изучения проблемы межкультурного диалога совпала по времени с подъемом другого историографического направления, в контексте «новой имперской истории». Речь идет о «Female studies» («Женские исследования»). Его сторонники уделяют особое внимание роли женщины в истории общества. Как правило, «женскими исследованиями» в основном занимаются сами женщины. Так, вопрос о роли женщины в колониях Британской империи рассматривался исследовательницей Кэтлин Браун. В своем труде, она изучает институт женского рабства в Британской Северной Америке, то как он повлиял на гендерные отношения и формирование понятия «женский идеал» у жителей Вирджинии<sup>151</sup>. Необходимо также вспомнить исследование Синтии А. Кернер. В ее статье центральное место уделяется вопросам гендерных, бытовых, социальных отношений, тому как английские и туземные женщины влияли на общественный облик белых мужчин, проживающих в британских колониях<sup>152</sup>.

Кинематограф Англии весьма охотно подхватил тему «Женщина и Империя». Многие режиссеры, в частности такие мастера, как Д. Лин, Э. Теннант создали на экране галерею женских кинообразов, каждый из которых по своему оказывал

---

<sup>150</sup> Sinha M. Colonial Masculinity: the “Manly Englishman” and the “Effeminate Bengali” in the Late Nineteenth Century. *Studies in Imperialism*. Manchester, 1995. 208 p.

<sup>151</sup> Brown K. M. *Good Wives, Nasty Wenches, and Anxious Patriarchs: Gender, Race, and Power in Colonial Virginia*. Williamsburg, Virginia, 1996. 512 p.

<sup>152</sup> Kierner, Cynthia A. Women, Gender, Families, and Households in the Southern Colonies. *The Journal of Southern History*, Vol. 73, August 2007, № 3. PP. 643-658.

влияние на общественные взаимоотношения в отображенной на киноэкране Империи.

Третьей особенностью, которая определяет «новую имперскую историю», является изучение тех скрытых факторов, которые способствовали культурному, политическому и общественному сближению империи с колониями. В своих исследованиях Бертон и Синха, например, пытаются раскрыть путь, связавший судьбы Великобритании и Индии. Так, Синха предполагает, что изменение социально-культурной жизни индийцев было частью «имперского социального формирования»<sup>153</sup>, то есть существовал некий «неравный, но интегральный набор аргументов, идей и учреждений», которые соединили Великобританию с ее колониями. Аналогичные идеи развиваются в работах А. Лестера и Т. Баллантайна повествующих о важности т. н. сетей, которые «сплели» целую империю<sup>154</sup>. Поводом к появлению труда Лестера послужили дебаты в научной среде относительно политики, связывавшей Великобританию и Южную Африку в течение XIX столетия. Баллантайн в своей монографии «Ориентализм и Гонка», конструируя новую модель изучения колониализма, выдвигал на первый план т. н. «паутину империи», составлявшую, по его мнению, самую суть имперских связей<sup>155</sup>.

Эти «сети», по мнению авторов вышеназванной концепции, были составлены из потоков идей, книг, денег и людей, постоянно перемещавшихся между метрополией и колониями, а также непосредственно от колонии к колонии, из Индии в Новую Зеландию, например. «Сетевой» подход завоевал определенную популярность среди историков, изучающих феномен британского империализма.

---

<sup>153</sup> Sinha M. Op. cit.

<sup>154</sup> Lester A. Imperial Networks: Creating Identities in Nineteenth-Century South Africa and Britain. L., 2003. 272 p.

<sup>155</sup> Ballantine T. Orientalism and Race: Aryanism in the British Empire. Palgrave, 2001. 266 p.

Такими невидимыми, но прочными сетями с метрополией связан киноперсонаж из «Поездки в Индию» - доктор Азиз Ахмед - европеизированный индус, во многом не согласный с политикой англичан в Индии, но вынужденный принимать ее. Необходимо также упомянуть британского ученого-этнографа Юнга из «Долгой дуэли», который, однажды познакомившись с индийской культурой, был поражен настолько, что пришел к выводу о ее превосходстве над его собственной.

Параллельно с культурно-интеграционной идеей о сущности Империи, в британском обществе постепенно сформировалась мысль, что империя во многом базировалась на религиозной основе. И хотя протестантская мысль не была так настойчива, как католическая, все же миссионерское движение было довольно значимым фактором британской имперской экспансии. Пережив упадок в XVIII в. в связи с Просвещением, религия стала возрождаться в последующем столетии, причиной чему послужил социальный кризис, вызванный промышленным переворотом.

Британский историк П. Брендон, далеко не одинок утверждая, что если главной целью английской внешней политики являлось всемерное открытие рынков для товаров ее промышленности, то религия играла при этом достаточно важную роль. Действительно миссионеры оказывали большую помощь английской буржуазии в ее торговой экспансии. Проповедь Евангелия и обращение в христианскую веру, конечно, было целью миссионеров, но также это являлось средством привить «язычникам» европейские привычки и обычаи, сделать их потребителями европейских, то есть английских, товаров<sup>156</sup>, отмечает ученый.

Конечно, мысль о религиозном обосновании империи возникла в британской историографии гораздо раньше. Еще в 1960-х годах, обобщая взгляды своих предшественников, Л. Райт писал, что ни в коем случае империю нельзя рассматривать только как торговый синдикат. «Можно лишь сказать, что

---

<sup>156</sup> Брендон П. Упадок и разрушение Британской империи. 1781–1997. М., 2010. 960 с.

Британская империя, кроме всего прочего была и «торговым синдикатом»<sup>157</sup>. В то же время между религией и торговлей существовала обратная связь. «Искренняя вера в Божественное предопределение не может быть поставлена под сомнение никем из тех, кто изучал религиозные основания Елизаветинской Англии... Благочестивые замечания, встречающиеся в вахтенных журналах, удивляют современного читателя как нечто, совершенно не относящееся к делу... Но в XVII в. эти комментарии были выражением настроения эпохи»<sup>158</sup>, - указывал Л. Райт. Торговцы и моряки, двигая коммерцию, верили, что они являются орудием Проведения.

Один из ведущих современных специалистов по имперской истории Эндрю Портер даже утверждает, что именно ранние миссионерские общества 1790-х годов, исходя из своих собственных интересов в Тихом океане, Индии, на Дальнем Востоке и в Африке в некоторой степени основали будущую империю. Глубина веры, приверженность к своей миссии, ее стратегия – все это постоянно вызывало колебания в среде проповедников. Но в конце концов миссионерское движение превратилась в некий аналог имперской экспансии. Альянс между религией и торговлей, возникший в конце XVI - начале XVII вв., оказал глубокое влияние на то, что в один прекрасный день было названо Британской империей<sup>159</sup>, доказывает автор.

Пожалуй, наиболее ярким примером отображения в кинематографе религиозно-миссионерской основы создания Империи служит фильм Роланда Жоффе «Миссия» (1986 г.). В этом фильме, миссионеры не только проповедуют жителям колоний христианские истины, но и, не жалея собственной жизни, берут в руки

---

<sup>157</sup> Wright L.B. Religion and Empire: The Alliance between Piety and Commerce in English Expansion. 1558-1925. N-Y, 1968. P. 82.

<sup>158</sup> Ibid. P. 151.

<sup>159</sup> Porter A. Religion and Empire//The Journal of Imperial and Commonwealth History. 1992. № 20. PP. 370-390.



оружие, вставая на защиту своей паствы от алчных соотечественников-работорговцев.

Еще одной вехой в работах, посвященных британскому колониализму, явилось изучение взаимозависимости регулярных колониальных войн с политическим и экономическим статусом Британии<sup>160</sup>.

В XX столетии в мире появились новые мощные индустриальные державы – США, Германия, Россия. В таких условиях Великобритания постепенно утратила статус «мастерской мира» и «мирового конструкторского бюро». Это заставило англичан еще крепче держаться за сохранность своих колоний.

После тяжелой войны с бурами, правительству Великобритании впервые пришлось как никогда прежде задуматься о прочности экономического положения Империи. Времена, когда Британия безболезненно для своей экономики могла вести войны на любом континенте, прошли. На это обращает внимание Х. Мэттью в статье «Век либерализма (1851-1914). Реакция fin-de-siècle: новый взгляд на государство»<sup>161</sup>. Историк пишет, что англо-бурская война обернулась непомерными затратами, на эту войну британцы потратили больше, чем на все другие колониальные войны XIX в. Несмотря на поражение, морально буры не сдались, зато развалилась «система Гладстона», предназначенная для финансирования подобных конфликтов, способных придать империи новый промышленный импульс.

Несколько иначе имперские войны рассматривает К. Морган, утверждая, что такой военный конфликт, как Первая Мировая война, способствовал положительному исходу для имперских настроений в Великобритании. «Война во всех смыслах была для Британии войной имперской, в ней сражались за

---

<sup>160</sup> Морган К.О. Указ.соч.

<sup>161</sup> Мэттью Х. Век либерализма (1851-1914). Реакция fin-de-siècle: новый взгляд на государство // История Великобритании. Под ред. К. О Моргана. М., 2008. С. 299-336.

империю, короля и родину»<sup>162</sup>, - утверждает английский историк. В этой войне на стороне англичан воевали не только члены Антанты, военную и финансовую помощь оказывали британские доминионы - Австралия, Новая Зеландия, Канада, Южная Африка, а также Индия. Более того, австралийцы, по уверениям Моргана, могут выразить признание Британии за эту войну, поскольку в их собственной истории появился особый день - День Анзак, который они считают моментом осознания себя как нации.

Морган, пишет, что во время Первой мировой войны мысль о том, что сохранение империи это залог сохранения политической стабильности и экономического могущества, очень прочно укрепились в умах британцев. Подтверждением служит тот факт, что после мирового конфликта империя расширилась еще больше, получив подмандатные территории. В их числе такие перспективные как Ближний Восток и территории, прилегающие к Персидскому заливу.

Впрочем, удовлетворение от подобного итога, было омрачено подъемом национальных движений в Индии, Ирландии, Египте. Эти события показали, что время империи на самом деле уходит, и нужно либо изменить статус колоний, либо потерять их навсегда. «Сохранение империи становилось все менее реальным»<sup>163</sup>, - резонно утверждает Морган.

В 1922 г., во время военного столкновения с Турцией, впервые в истории Британской империи Англия открыто обратилась к доминионам за военной помощью, и впервые два из них (Канада и Южная Африка) фактически отказали ей в безусловной поддержке. «Это был не досадный сбой в работе отлаженного механизма, не случайное происшествие, а качественный сдвиг в политическом

---

<sup>162</sup> Морган К.О. Указ.соч. С. 343.

<sup>163</sup> Там же.

сознании, положивший начало медленному, порой мучительному умиранию имперского мышления»<sup>164</sup>, - отмечает российский историк.

Рассматривая Вторую мировую войну и участие в ней Великобритании, Морган развивает свой тезис о том, что и этот военный конфликт укрепил национальное самосознание англичан. Германские планы по завоеванию британских колоний и «закрытию» Англии на ее острове завершились крахом. Но самое главное состояло в том, что «...в течение Второй мировой войны, погибло меньше британцев, чем за четыре года изнурительного окопного противостояния 1914-1918 гг. За шесть лет было убито 270 тыс. военнослужащих и 60 тыс. мирных жителей погибло в результате воздушных налетов немецкой авиации»<sup>165</sup>. Эта война, как пишет историк, способствовала также развитию военно-технической оснащенности британской армии. Морган в качестве подкрепления своего тезиса о «полезности военных конфликтов для империи» даже приводит слова пацифиста Бертрана Рассела, который считал эту войну «почти оправданной»<sup>166</sup>.

В качестве одной из основных причин, почему Британская империя все же прекратила свое существования после Второй мировой войны, Морган называет старания США по ускорению процесса деколонизации в мире. Этот процесс сопровождался и широкой критикой имперского прошлого в самой Англии. Поэтому понадобились «защитники империи», способные с киноэкранов оградить ее идеи и помыслы от волн негатива, выплеснувшихся со стороны общественности.

Критические ситуации в отношениях между метрополией и колониями, породили в кинематографе, целую вереницу так называемых «героев империи».

---

<sup>164</sup> Грудзинский В. В. На повороте судьбы: Великая Британия и имперский федерализм (последняя треть XIX - первая четверть XX вв.). Челябинск, 1996. С. 222.

<sup>165</sup> Морган К.О. Указ.соч. С. 362.

<sup>166</sup> Там же.

Эти персонажи в разное время выполняли одну и ту же миссию – прославить империю, ее создателей и напоминать в необходимый момент об «истинно британских ценностях» - отваге, вере, дисциплине, готовности к самопожертвованию. Такими «героями», олицетворявшими «романтическое мужество» на экране, стали, например, образы путешественника, доктора Дэвида Ливингстона, генералов Гордона и Китченера, литературного персонажа времен англо-бурской войны полковника Блимпа, разведчика Лоуренса Аравийского.

Таким образом, суждения историков XX в., как и более современные идеи, отличаются разнообразием в расстановке акцентов. Одни стремились сохранить в англичанах гордость за имперское прошлое страны, другие открыто обвиняли империю в преступных деяниях, а третьи представляли ее эволюцию как некий сложный и многогранный процесс формирования «многорасового» общества.

Адепты экспансионистской политики Британии указывали на многочисленные заслуги империи перед ее колониями. Такие как – сооружение современной инфраструктуры, развитие политических институтов демократии, знакомство с европейской культурой. Плюс ко всему метрополия, «осыпав своими подарками» колониальные народы, довольно мирно и бескровно рассталась с имперским статусом, предоставив своим подданным за океаном политическую свободу. В книге П. Брендона приводятся слова лорда Розбери, что империя англичан была «силой добра, с которой никто не может сравниться в современном мире»<sup>167</sup>. Если Римская империя оставила богатое наследие для всей Западной Европы, то весь современный мир будет жить, пользуясь теми благами, что оставляет после себя Британская империя<sup>168</sup>, полагает современный исследователь.

Однако в то же время критики имперского прошлого Великобритании находят в нем место лицемерию. Империя убеждала автохтонные народы принимать

---

<sup>167</sup> Брендон П. Указ.соч. С. 830.

<sup>168</sup> Там же.

демократические институты, но на деле насаждала протекторат и авторитаризм. «Бремя белых» приучило колонизаторов относиться к туземному населению высокомерно и надменно. Невозможность быстрого изменения культурного облика туземцев, превратило носителей цивилизаторской миссии в эксплуататоров, шовинистов и расистов. Как отмечает П. Брендон «...большая часть мира, включая Гонконг, все же помнит нас, как вероломный и предательский Альбион, таково наследие империи, которая переживет нас всех»<sup>169</sup>. С этой точки зрения - исчезновение Британской империи с политической карты мира было позитивным фактором для возникновения новых независимых государств.

Впрочем, Великобритания достаточно удачно адаптировалась к своему новому статусу в мире. Пусть и распрощавшись с «цивилизаторской» миссией, она сохранила те мировые сети торговли, бизнеса, образования, культуры, опутывавшие целые континенты. А бывшее современная Англия вспоминает, испытывая сложный спектр настроений – от комплекса «вины» до романтических ассоциаций об имперском прошлом.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что трансформация исторического взгляда на сущность Британской империи, включает несколько самобытных и автономных направлений. Английское искусство воплотило на экране те из них, что содержали в себе некий драматизм общественных отношений, или были актуальны для времени, в котором творили кинохудожники. В созданных фильмах империя рассматривалась как:

- Воплощение «бремени белого человека» - идея, выросшая из доктрины цивилизаторской миссии англичан, их призвания распространять во всем мире искусство свободного управления, справедливые правовые институты, передовые

---

<sup>169</sup> Там же.

экономические порядки.<sup>170</sup> Этот взгляд сочетался и с «религиозным мессианством» - тезисом о том, что миссионерское движение было весьма значимым (пусть и скрытым, завуалированным) фактором британской имперской экспансии.

- «Место для проявления британского мужества и героизма», такая пропаганда основывалась на мысли о взаимозависимости успешных колониальных войн и поддержания политического и экономического статуса метрополии.

- «Культурный проект», сформировавший современную культуру, не только колониальных народов, но и самих британцев, который воплотился в широкомасштабную сеть из взаимосвязанных областей политики, науки, культуры, экономики - сеть ставшую провозвестником глобализации.

Отражение империи в кино не обошлось и без гендерного аспекта, что было обусловлено, в том числе развитием такого историографического направления, как «Female studies».

\*\*\*\*\*

Кинематограф Великобритании в целом шел тем же путем, что и эволюция общественно-политических взглядов. Черпая идеи из окружающей действительности, деятели кино трактовали их на экране, согласно характеру эпохи, зачастую вольно или невольно оказываясь под воздействием государственной политики и имперской идеологии, а это свою очередь влияло на общественное мнение в Англии, придавая ходу его развития направленный характер.

Зарождение английского кино совпало с началом кризиса империи. Неслучайно с момента своего появления и в последующие годы, оно выступало инструментом пропаганды в руках государства. Кино об империи уже в первых своих полудокументальных лентах без стеснения использовало постановочно-

---

<sup>170</sup> Hutchins F. The Illusion of Permanency British Imperialism in India. L., 1967. 217 p.

операторские приемы, которые представляли события в колониях в наиболее приглядном для метрополии свете.

Этот процесс носил откровенно неприкрытые черты как в случае с пропагандой англо-бурского конфликта, так и с прославлением патриотизма в годы Первой мировой войны. Появившееся в период мирового конфликта полноценное игровое кино завоевало быструю популярность у измученного и уставшего народа своим образным наполнением. Власти не преминули воспользоваться этим, и первые художественные фильмы на имперскую тематику тоже несли в себе агитационный резерв. Эстетическое и техническое развитие британского киноискусства в первой половине XX в. позволяло усиливать имперскую пропаганду вплоть до распада колониальной системы.

Однако следует признать, что в межвоенное время английскому кинематографу достаточно повезло, что за возрождение имперских ценностей с помощью кино, взялись такие признанные мастера постановки как Александр и Золтан Корда. Они сумели превратить даже пропитанные идеологией «колониальные» ленты в высокохудожественные произведения. Это привело не только к успешному продвижению пропаганды империи в массы, но и мировому признанию британского киноискусства. Эти фильмы, показавшие колониальную действительность в различных измерениях, олицетворяют первый этап развития «имперского» кино, характеризующийся появлением на экране носителей «цивилизаторской миссии».

Очередной этап неслучайно приходится на годы Второй мировой войны, когда Британия нуждалась в поднятии военно-патриотического духа. Зрительской аудитории демонстрировались героические киноленты, пропагандирующие «истинно британские ценности». Такой жанр игрового кино не только прославил британский дух, но и укреплял идею единства англоязычных стран всего мира.

В постимперский период, кинопропаганда приняла завуалированный характер, что было связано с постепенной «утилизацией» имперских ценностей в стране и формированием нового статуса Великобритании в мире. Поэтому неслучайно третий этап, начавшийся со второй половины 1940-х и завершившийся в начале 1970-х годов, развивался на фоне общественно-политических споров о характере и перспективах дезинтеграции империи. Критика и защита уходящего статуса метрополии, наложили отпечаток на отношение деятелей кино к имперскому прошлому. За указанный период были сняты фильмы, содержащие преимущественно критическое осмысление колониальной эпохи, но они также несли в себе и немалую долю национальной гордости за величие империи и политико-культурные достижения народов колоний. Успешный прием зрительской аудиторией говорит о том, что такой неоднозначный двусторонний подход к отображению империи был созвучен общественному мнению.

В более поздние времена, тема империи приобретает несколько философский оттенок. Четвертый этап развития «имперского» кино пришелся на 1970-1990-е гг., когда первоначальная рефлексия по поводу «комплекса вины» уступает размышлениям о сущности и предназначении империи в судьбе множества народов и государств. Эти размышления привели к появлению лент, словно говорящих что создание и расширение империи были неизбежными этапами в развитии диалога между Западом и Востоком. Социально-политические различия, культурный антагонизм, межрасовая неприязнь выступали теми барьерами, которые необходимо было преодолевать для дальнейшего сотрудничества. Персонажи способные это сделать представляли на экране положительными героями, и пользовались популярностью среди кинозрителей.

Эволюция «имперского» кино Великобритании происходила одновременно и взаимозависимо с развитием общественного сознания в стране. Эти процессы



были тесно переплетены и с эволюцией самой империи, а также с обновлением «колониальной» историографии.

Как уже отмечалось, кинокритика имперского прошлого практически всегда содержала ряд авторских установок, в которых осмысление опыта империи происходило с некоторым чувством сожаления по поводу ее утраты, и гордостью за ее достижения. Прямо и косвенно этому способствовали научные исторические труды, изображавшие колониальную систему как гигантскую сложную конструкцию, в рамках которой разворачивалось взаимодействие метрополии и народов колоний. Характер развития историографических концепций в общем совпадал с эволюцией имперского кино. В обоих случаях – осмысление имперского прошлого начиналось с прямой его пропаганды, после распада прославление сменялось критикой, а впоследствии принимало всё более разносторонний, достаточно нейтральный характер.

## ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В КОНТЕКСТЕ ИМПЕРСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ: ПОЛИТИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

### § -1. Трансформация «бремени белого человека»: экранная версия

Во второй половине XIX-начале XX в. идеи о превосходстве англо-саксонской «расы», её культурно-исторической миссии по отношению к народам колоний сохраняли широкую популярность. Идеологи империи утверждали, что «бремя белого человека», является высшей целью британцев, их призванием.

Лорд Розбери называл Британскую империю «величайшим светским агентством по распространению добра, которое когда-либо видел мир»<sup>171</sup>. Ярче всего этот стереотип проявлялся в политике по отношению к Индии. В основе взглядов на её общественное развитие лежала концепция, выдвинутая еще в 1830-1840-е гг. викариями Т. Маколеем и Дж. Миллем. Они обосновывали идею, что Европа и, разумеется, Англия как самая передовая европейская страна, неизмеримо превосходит Индию своей политической системой и духовной культурой, поэтому британцы несут в эту страну цивилизацию и процветание, чего она, никогда не смогла бы достигнуть собственными силами<sup>172</sup>.

Как не без сарказма писал Джозеф Конрад, - «завоевание земель, которое по большей части означает, что их отнимают у тех, кто сложен иначе, или у кого более плоский нос, чем у нас, если взглянуть на него пристальнее, дело не

---

<sup>171</sup> Британская империя: становление, эволюция, распад. Под ред. В.В. Высоковой. Екатеринбург, 2010. С. 128.

<sup>172</sup> Брендон П. Англичанам нравится представляться богами. Запад и Восток // Упадок и разрушение Британской империи. 1781-1997. М., 2010. Гл.11. С. 429-456.

слишком привлекательное. Единственное, что его искупает, - продолжал знаменитый английский писатель, - одна только идея, лежащая в основе всего; не сентиментальная уловка, а именно идея; и беззаветная вера в нее. Нечто, что можно воздвигнуть и затем заставить кого-то перед ней склониться и принести жертву»<sup>173</sup>.

В 1930-е годы, эту идею подхватывают кинохудожники предвоенной Британии, снявшие серию картин, посредством которых они старались убедить весь мир, и прежде всего самих англичан, в том, что уход из колоний будет равнозначен отказу от цивилизаторской миссии и губительно скажется на судьбе «цветных» народов. Именуемые в истории кино «колониальными драмами», эти фильмы увлекали зрительскую аудиторию приключенческим сюжетом в экзотической стране, где европейцы должны были являть «гений колонизации», сделавший Британскую империю самой великой в мире.

В 1935 г., старший из братьев Корда, Александр, снимает по книге широко известного в те годы автора Эдгара Уоллеса киноленту «Сандерс с реки». Сам писатель, помимо того, что по стилю написания и выбора места действия подражал Р. Киплингу, выполнял также в своем творчестве идеологические задачи. А именно пропагандировал старые идеалы новому поколению, идущему на военную службу.

Как и в литературном первоисточнике, действие фильма происходит в Центральной Африке, в бассейне реки Конго, где английский комиссар Сандерс, забыв о личном счастье, денно и нощно сохраняет относительный мир между враждующими местными элитами. В конце концов, он усмиряет бунтующее племя с их жестоким королем, и передает власть в руки своему слуге Бозамбо, наследнику бывшей правящей династии, который попал в его дом еще ребенком.

---

<sup>173</sup> Конрад Дж. Сердце тьмы. Перевод А.Кравцовой. СПб., 1999.. С. 13.

Отобразивший на киноэкране все эти идейные установки фильм «Сандерс с реки» позволяет проследить, какие стереотипы содержала кинодраматургия колониальных лент того времени и как себе представляли «бремя белых» деятели кино.

Во-первых, это достаточно четкое деление на «хороших» и «плохих», а точнее белых и туземцев. Во-вторых, обязательное наличие туземца, который предан своему белому господину и видит в нем лишь защиту и добро. В-третьих, для колониальной ленты первичен государственный долг, нежели частные устремления. Например, в «Сандерсе», молодая английская пара откладывает свадьбу из-за того, что молодому человеку необходимо участвовать в подавлении восстания. Туземка, освобожденная «от гнета» местного тирана, становясь женой нового правителя Бозамбо, учится европейским манерам и отказывается от прежних традиционных ценностей. Подобные пропагандистские ленты с приключенческим сюжетом, как правило, заканчивались помпезным маршем военных под бравурную музыку или обращением к толпе с призывом хранить верность закону и порядку.

Аналогичное содержание имеют и другие «колониальные» фильмы конца 1930-х годов. Один из них - «Маленький погонщик слонов», снятый по сценарию Киплинга в 1937 г. Золтаном Кордой. Фильм рассказывает о жизни десятилетнего индийского мальчика, который помог англичанам отыскать потерявшихся в джунглях слонов. Возраст персонажа не случаен, ведь по убеждению экранных сахибов - преданность туземцев своему господину нужно воспитывать с юных лет. После того как юный индиец находит слонов, английский чиновник в качестве благодарности предлагает ему отправиться на юг страны для учебы в военном гарнизоне. Мальчик говорит, что не хотел бы расставаться с любимыми людьми и уезжать к чужим. Но сахиб отвечает ему, что все прекрасно понимает, но так будет лучше для него. Однако впоследствии англичанин меняет свое

решение. Когда маленький индеец с помощью своего прирученного слона спасает поселение от атаки диких слонов, чиновник уговаривает местных охотников принять мальчика в свои ряды. Таким образом, сахиб делает счастливым одного ребенка, исполнив его мечту. Сам он тоже выглядит довольным судьбой, ведь его прислали в Индию, чтобы исполнять подобные миссии.

Юный актер по имени Сабу, исполнивший роль погонщика, появился и в другой ленте Золтана Корды - «Барабан», снятой годом позже, где подросток сыграл барабанщика Билла. Этот фильм является экранизацией исторического романа А. Мейсона, в котором рассказывается об упорной борьбе между двумя индийскими династиями за власть, о том, как в нее вмешиваются англичане и устанавливают в Индии мир и власть закона. Как видно, сюжет и замысел фильма весьма схож и с фильмом о Сандерсе, разница лишь в месте действия. Но для колониального кино эта разница была совсем не существенна, поскольку и в Африке, и в Индии задачи и действия британцев мало чем отличались. Вышеописанные стереотипы из «Сандерса» разумеется, тоже были использованы в новой ленте.

Не углубляясь в пропагандистские приемы фильма, обратим лишь внимание на интерпретацию в «Барабане» «бремени белых». Много экранного времени посвящено показу жизни европейцев в колонии, тому, как они постоянно ведут беседы о политике, не забывая ни на миг о смысле своего пребывания здесь. Мужчины, одетые в парадные мундиры и женщины в изысканных нарядах, украшенных бриллиантами, танцуют в просторных и богато обставленных холлах. Все это должно было радовать глаз британского зрителя и наполнять его сердце гордостью за империю. В то же время, по авторской мысли, персонажи всегда готовы сменить все это празднество и роскошь на испытания ради исполнения долга. Мужчины отважно воюют с теми, кто желает расчленения Индии и готовы к смерти во имя своей миссии. Женщины разделяют с мужьями

трудности колониального быта и ждут их с поля боя, предаваясь волнению и страху за их жизнь. Некоторых из них они не дождутся, ведь как сказал один из центральных персонажей фильма офицер Каррагер: «Когда территория охвачена войной, мир и порядок на ней восстанавливается, лишь после гибели одного из англичан». Здесь явно заключен традиционный намек на героическую гибель генерала Гордона при осаде Хартума, и тому подобные жертвы, принесенные британцами во имя империи.

По сюжету одна из англичанок спасает молодого наследника династии, союзника империи, принца Асима от рук убийцы, нанятого враждующей стороной. Когда она перевязывает рану Асиму, тот очень растроганно и со слезами говорит: «Вы такая смелая, и такая добрая. Я не знал, что белые такие». В конце фильма традиционный финал – обоюдные поздравления от англичан и туземцев в связи с окончившейся в Индии войной, а затем индийцы, одетые в военную форму шагают ровными шеренгами под бой барабанов. Впереди оркестра юный Билл, на которого равняются остальные индийские барабанщики, ведь он уже – солдат британской армии.

Таким выглядело «бремя белых» в классических колониальных лентах. Фильмы содержали ряд шаблонных героев – солдат, чиновников, гражданских лиц из Великобритании. Этим персонажам не нужны были четко прописанные роли и характеры, зрителям достаточно было ассоциировать себя с кем-то из них, внимая пропагандистским речам и диалогам. Местные жители по сюжету делились на верных и послушных Короне и «жестоких и мстительных дикарей, не желающих прощаться со своим варварским прошлым».

По воспоминаниям М. Корды, «фильмы о колониальных странах для Золтана всегда были неким компромиссом между режиссерским стремлением максимально правдиво осветить жизнь колониальных народов, будь то жители Африки или индийцы, и желанием снять кино, которое демонстрировало бы

англичанам их империю в положительном патриотическом свете»<sup>174</sup>. Автор мемуаров вводит понятие «бремя чернокожих людей», о котором Золтан прекрасно знал, наблюдая тяготы жизни колониальных народов, но справедливо полагал, что британские кинозрители лучше поймут «бремя белых», которое, кстати, все еще давало хорошую прибыль. «Золтан несколько схитрил, сохранив верность теме о Бремении, но переиначив ее по своему усмотрению»<sup>175</sup>, - разъясняет М. Корда.

Вторая мировая война и послевоенные годы сильно изменили общественное мнение относительно роли и места Великобритании в мире. Однако тема «бремени белых» продолжала появляться на киноэкранах, все еще представляя небезынтересный материал для новых режиссеров. Стереотип «цивилизаторской миссии» оказался слишком важен для массового сознания, чтобы от него можно было так легко отказаться. Но в изменившихся условиях он явно нуждался в переосмыслении.

В 1951 г. Золтан Корда вновь возвращает Африку на киноэкран, сняв свою последнюю ленту «Заплачь, любимая страна». Сценарий к фильму написал Алан Паттон, на основе своего одноименного романа 1946 г. Книгу, гневно осуждающую сегрегацию, опубликовали в Южной Африке частным порядком спустя два года после официального введения апартеида. Правительство ЮАС, разумеется, запретило произведение Паттона. Работа над экранизацией стартовала в начале 1951 г. Сигналом послужили появившиеся «законы о пропусках», существенно ограничившие свободу чернокожих на передвижение. В тот же год лидер борьбы с апартеидом, Нельсон Мандела, открыл для коренных африканцев первую в стране юридическую фирму.

---

<sup>174</sup> Корда М. Слепительная жизнь. // Искусство кино. 1998. № 2. С. 171.

<sup>175</sup> Там же.

Главными героями фильма являются Стефан Кумало, черный сельский священник, и Джеймс Джарвис, белый фермер, проживавшие по соседству, но никогда не встречавшиеся. История начинается с момента посещения Стефаном Йоханнесбурга, где священник надеется узнать, что произошло с его сестрой Гертрудой и сыном Авессаломом. Как выясняется, Гертруда, приехав в большой город на учебу, стала проституткой. Стефан старается вызволить ее из трущоб, где она ведет свою несчастную жизнь. Позже обнаруживается, что ситуация с Авессаломом еще хуже: он стал преступником и во время ограбления убил Артура Джарвиса - белого либерала, который добивался сооружения нового хорошего жилья для бедствующих чернокожих рабочих. Артур - сын Джеймса Джарвиса, расистски настроенного, о чем говорит сцена, где фермер недовольно ворчит, увидев в газете фотографию Артура, пожимающего руку негру в связи с успехами в своей программе жилищного строительства для коренного населения Южной Африки. И вот теперь другой черный человек лишил жизни его сына.

Но это трагическое событие имеет, по крайней мере, одно положительное следствие. Приехав в город после получения ужасной новости Джеймс проводит много времени, читая дневники сына. Постепенно он приходит к пониманию, сочувствию и состраданию к черному населению страны. Позже, во время похорон Артура, он пожимает руку многим африканцам и говорит им, что работа Артура помогла ему увидеть истину. Фильм заканчивается сценой накануне казни Авессалома за убийство, когда Стефан и Джеймс обещают друг другу, что сделают все для прекращения межрасовой войны в стране.

Как отмечалось в предыдущей главе, Золтан и Александр Корда, во время съемок фильма сталкивались с постоянными преградами. Большая часть киноленты была снята в Южной Африке, в расцвет эпохи апартеида; чернокожих актеров, играющих в фильме основные роли, приходилось завозить под статусом «наемных работников», чтобы не вызвать подозрений. Но, несмотря на трудности,



братья Корда твердо решили снять фильм до конца. Эта кинолента явилась для них в некотором роде компенсацией за ту одностороннюю интерпретацию, которая содержалась в фильмах имперского периода. И пусть Александр, так до конца жизни и не отказавшись от своих прежних взглядов на место империи в судьбе колониальных народов, но считал своим долгом помочь тяжелобольному брату, являвшемуся сторонником леволиберальных идей.

Фильм «Заплачь, любимая страна» не содержит стереотипов и шаблонов, присущих довоенным колониальным лентам, но позволяет присоединить его к тематике «бремени белых». Прежде всего тем, что в фильме есть персонаж Артура Джарвиса, мечтающего строить дома для черного населения столицы, и павшего от рук грабителя-убийцы. Но преступник выглядит не кровожадным дикарем или закоренелым рецидивистом, а предстает жертвой обстоятельств. Подобное развитие событий свидетельствует о начавшейся эволюции, как кинематографической трактовки «бремени белых», так и общего восприятия межрасовых отношений. Отныне судьбы англичан и туземцев неразрывно связаны, никто не стоит особняком, выполняя оставшиеся в прошлом миссии. Разбирать завал, унаследованный от имперской эпохи, необходимо сообща. Эта мысль заложена в финальном диалоге между отцами, лишившихся сыновей.

В сюжете последнего фильма Золтана Корды слово «бремя» принимает разносторонний оттенок, теперь это уже и бремя черных, испытавших на себе все последствия колониальной политики, обернувшейся обострением социальных противоречий и ростом обоюдной ненависти.

По мнению кинокритика Роджера Эберта, Золтан Корда воплотил хорошую идею о том, что расовые предрассудки и рознь в Южной Африке (и в других странах) закончатся, если бы люди смогли полюбить друг друга. Этой сентиментальной идее удалось бы мотивировать многих людей, но она совершенно утопична. Тем более апартеид в Южной Африке потерпел крушение

вследствие упорной борьбы Нельсона Манделлы и его сторонников, а вовсе не в результате «нежных» увещеваний<sup>176</sup>.

В 1950-1960-х годах экономические трудности Великобритании, деколонизация и создание большой группы независимых государств, содействовали переосмыслению характера отношений бывшей метрополии с освободившимися странами «третьего мира». Это привело к кризису имперского сознания британцев: утрате веры во всецелое либеральных ценностей и возможности создания «англоговорящего мира» на планете<sup>177</sup>. Его преодоление шло в рамках двуединого процесса: стремления понять кто мы, британцы; и формирования идентичности национальных меньшинств в Великобритании. С последними ситуация принимала тревожный и даже пугающий характер. В 1950-60-е годы в Великобританию переселилось множество эмигрантов из Индии, Пакистана, Западной Африки и Вест-Индии. Как отмечает Кеннет О. Морган «...Ситуацию подогрели подстрекательские речи крайне правого консерватора Инока Пауэлла, игравшего роль современной Кассандры. Согласно его предсказанию, в недалеком будущем «реки крови» потекут по улицам британских городов, как это было во время расовых волнений в США»<sup>178</sup>. В сложившихся условиях было крайне необходимо снизить уровень межрасовой напряженности в стране. Требовались доводы, которые объяснили бы общественности, что подобные стычки и обоюдная ненависть приведут к самым печальным последствиям.

Одним из таких доводов явился фильм «Долгая дуэль» режиссера Кена Эннакина, выпущенный в прокат в 1967 г. Это было широкоформатное кинополотно с экзотической природой и съемками, осуществленными в реальной по сюжету местности. Фильм содержал большое количество приключений,

---

<sup>176</sup> Ebert R. (1995) Cry, the Beloved Country // Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Плачь, любимая страна» (1951).

<sup>177</sup> В.В. Высокова. Указ. соч. С. 158.

<sup>178</sup> Морган К. О. История Великобритании. М., 2008. С. 373.

схваток, батальных сцен, в общем, все то, что необходимо было для максимального охвата мировой киноаудитории. Сюжет рассказывает о британском правлении в Индии в 1920-е гг. Английский форт обязан поддерживать порядок и закон на своем участке. В то же время некоторые англичане симпатизируют освободительной борьбе индийцев. Но по долгу службы им приходится иметь дело с повстанцами и их предводителем Султаном. Фильм содержал большое количество штампов, характерных для западноевропейского кино 1960-х годов. Например, такие как: наличие героя-европейца, сочувствующего местным жителям, его жестокого антагониста, совершающего акты насилия над туземцами, и гордого предводителя, борющегося с империей. И все трое, так или иначе, не согласны с колониальными порядками в Индии.

Некоторую новизну фильму добавляет то, что сценарный ход в виде войны англичан с повстанцами был основан на небольшой повести индийского писателя Гаяна Сингха, ибо ранее о «цветных» колониях рассказывали исключительно британские писатели. Впрочем, основную идеологическую составляющую фильма додумали и развили непосредственно англичане – Кен Эннакин и сценаристы Питер Йелдхэм и Эрнест Борнемен.

Фильм начинается с того, что один из богатых индийцев обращается к армейскому лейтенанту Стаффорду с просьбой найти пропавший скот. Англичанин, раздосадованный такой просьбой, вынужден однако оказать ему помощь, поскольку ревниво относится к должностным обязанностям, а именно к сохранению порядка и правосудия. Хотя пресловутое «бремя белого человека» ему порядком надоело.

Подозрение падает на одно из кочевых племен бенту, небольшую группу которых солдаты из английского форта ловят и заключают в тюрьму. На помощь своим соплеменникам приходит вождь по имени Султан, обладающий

решительным и непокорным характером. Начинается долгая и бескомпромиссная война между британцами и бенту.

Еще один протагонист фильма – ученый Тревор Юнг, изучающий местные племена. По причине того, что он знает о бенту больше всех, его назначают главным консультантом в отряде, созданном для охоты на вождя. Ученый в силу своих моральных убеждений, яростно отвергает любые попытки солдат с помощью силы заставить туземцев говорить и выдать местонахождение Султана.

Т. Юнг, пожалуй, был одним из первых персонажей в «колониальном кино», кто вступил на защиту туземного населения, не деля местных жителей на «хороших» и «плохих». Введение такого героя в популярный приключенческий сюжет фильма для массового зрителя, говорит о том, что к концу 1960-х годов общественность Великобритании была готова к критическому отображению жизни в колониях.

Режиссер довольно жестко обвиняет носителей «бремени белых», показывая пытки молодой индианки, приближенной Султана. Юнг с ужасом смотрит на это, но будучи не в силах что-либо изменить, снова отправляется на поиски индийского вождя, и снова намеренно дает ему шанс уйти от преследования.

Исход противостояния, конечно, предрешен, через год война Султана закончена. В последнем бою он, тяжело раненный, отдает своего малолетнего сына Юнгу, веря, что тот о нем позаботится. Юнг в ответ дает умирающему вождю винтовку, чтобы он мог покончить с собой.

Многое в этом фильме напоминает поздние колониальные ленты З. Корды («Четыре пера», «Заплачь, любимая страна»). Так, в картине Эннакина присутствует изображение поступков, порочащих честь британского мундира: это жестокое обращение с местными племенами, особенно с теми, кого не затронула цивилизация, бесцеремонное вторжение солдат разрушающих безмятежный идиллический быт народа бенту. Мысль о том, что поддержание стабильности в

этой стране обходится так дорого во многом загораживает приключенческая составляющая ленты, но все же не до конца. Если в фильме «Четыре пера» Хэрри после долгих мытарств возвращается домой, увенчанный медалями и славой, то Юнг в «Долгой дуэли» остается в итоге ни с чем, лишенный возможности продолжать научные изыскания, поскольку теперь все племена враждебно относятся к белым. В форте его тоже не приветствуют, напоминая сколько солдат погибло из-за его «мягкотелости». Особенно глубокие переживания охватывают Юнга в момент, когда он смотрит на поле, усеянное трупами британцев и индийцев.

Вместе с тем Юнг вовсе не против военного присутствия англичан в Индии. В споре с братом он защищает Стаффорда, говоря, что без него и ему подобных, нас просто выкинут отсюда. Наша инициатива ознакомить туземцев с нашей цивилизацией закончится ничем». Здесь в словах ученого, ключевым является слово именно «познакомить», но не «заменить».

Юнг пытается сохранить для потомков культуру Древней Индии. Он делает копии с предметов искусства, опасаясь, что эта цивилизация рискует превратиться в двойника Англии из-за особо ретивых поборников «окультуривания». Его невеста, глядя на работу Юнга, говорит: «А разве британская цивилизация никуда не годится? - Нет, - отвечает ученый, - она великолепна. Но только у себя, в Британии».

И все же в фильме нет острой критики колониальной политики, характерной для более поздних картин об империи, другого британского режиссера Дэвида Лина. Финальная сцена лишь намекает, что эту политику можно и нужно изменить.

Юнг, давая оружие в руки умирающему Султану, говорит, что вам никогда не победить. Сцена недвусмысленно намекает на то, что добровольный уход из жизни – лучший вариант для непокорного вождя. Единственный, кто защищал

индийцев, не верит в успех борьбы с империей и убеждает противника сдаться, чтобы сохранить жизни своим соплеменникам.

Когда ученый, отлично знающий индийскую культуру и всецело уважающий ее, усыновляет оставшегося сиротой мальчика, он становится настоящим носителем «бремени белых», как того и хотели авторы фильма. Мальчик будет воспитан в лучших традициях европейской культуры. Лейтенант Стаффорд не может арестовать Юнга за его поступок с ружьем, и, стиснув зубы, смотрит им вслед. Авторы тем самым проводят мысль: военный сам виноват, ведь он ошибочно расценил «миссию белого человека» как террор и бескомпромиссность по отношению к индийцам.

Так благодаря киноленте К. Эннакина, возникает новая модификация «бремени». В ней еще сохраняются скрытые рассуждения, оправдывающие политику по отношению к колониальным народам, но в то же время в нем нет места для отчаянного героизма во имя империи. Главная идея фильма в том, что именно такие англичане, как ученый Тревор Юнг, были нужны Индии, что без них ее захлестнул бы хаос из-за войн между новыми Стаффордами и Султанами. Долг Британии состоял в том, чтобы цивилизованно, «культурно» убедить индийцев, что без связи с Англией их будущее весьма туманно.

На протяжении следующих двадцати лет британская кинематография обходила стороной тему «бремени белых», сосредотачиваясь на других идеологических направлениях, таких как проблема Ольстера, или прославление разведывательной службы МИ-6<sup>179</sup>.

В 80-е годы XX в., несмотря на мрачные предсказания и серьезные проблемы, Великобритания продолжала сохранять прочные связи с членами Содружества, формальным символом которого являлась Корона. Разумеется, королеве никто уже не присягал на верность и подданство. Более того, в 1980-е Британия

---

<sup>179</sup> Морган К.О. Указ.соч. С. 380.

продолжает терять свои владения. Изменившийся мир, экономика и военный потенциал не позволяли ей далее отстаивать свои права на зависимые территории. Признание суверенитета Зимбабве (в прошлом Родезии), заключение договора с Китаем в 1989 г. об уходе с территории Гонконга, показали также, что метрополии пришлось считаться и с мнением народов, населявших ее колонии.

Особенно в этом плане показателен пример с «отпусканьем» Родезии - символа имперской политики Британии, колонию, которую основал многолетний кумир империалистов - Сесил Родс. «Парламент и народ восторженно приветствовали этот акт. Дух Киплинга и Сесила Родса был окончательно искоренен. Казалось, призрак империи никогда больше не побеспокоит душу британца»<sup>180</sup>, - описывает те события К. О. Морган.

Однако, в 1982 г. «призрак империи» вновь напомнил о себе. Аргентинская военная хунта, уверенная в дальнейшем «молчаливом согласии» Великобритании на лишение собственных территорий, захватила Фолклендские острова. Кстати, данные участки суши именуются аргентинцами Мальвинскими островами, то есть, южноамериканцы считают их исконно своими. Этот захват вызвал мощный взрыв возмущения в Великобритании. Англичане готовы были терять территории колоний, но только если это было их собственное осознанное решение, а не чье-то откровенное посягательство.

В результате правительство во главе с Маргарет Тэтчер осуществило быструю и удачную военную операцию по возвращению Фолклендов. Причем операция сопровождалась потерями и со стороны британской армии, но к этому англичане были готовы. Нужно было непременно вернуть уважение к британскому флагу, который к концу боевой операции уже развевался над столицей островов – Портом Стэнли.

---

<sup>180</sup> Там же. С. 378.

Возврат этих стратегически важных территорий конечно не в состоянии был вернуть времена имперской славы. Но война за Фолкленды подняла чувство национальной гордости в Великобритании. «Вопреки международному скепсису, Британия смогла подтвердить свой статус великой державы и показать военное, морское и техническое превосходство над военной диктатурой, захватившей власть в Аргентинской Республике. Национальная гордость британского населения была удовлетворена»<sup>181</sup>, - резюмировал Морган.

На волне этой кратковременной вспышки имперской ностальгии, Дэвид Лин, один из лучших режиссёров мирового кино (по результатам опроса современных режиссёров Британским институтом киноискусства<sup>182</sup>) в 1984 г. снимает фильм «Поездка в Индию». Фильм, возродил в английском кинематографе тему «бремени белого человека», которая предстает в довольно нестандартном свете, а именно как извечное непонимание другой, пусть и знакомой на протяжении сотен лет, культуры.

Сценарий фильма был написан на основе одноименного романа Эдварда Форстера, романиста и эссеиста, которого всегда интересовала неспособность людей принадлежащим разным социальным группам понять и принять друг друга. Роман, написанный в 1924 г., то есть еще в период существования британской колониальной системы, пользовался большим авторитетом в английской читательской среде, и соответственно к его экранизации предъявлялись весьма высокие требования.

Но Дэвид Лин был тем режиссером, которого подобные настроения смутить не смогли. Роман Форстера оказался переиначен. Лин отказался от бескомпромиссности писателя в том, что называется «конфликтом культур», а

---

<sup>181</sup> Там же. С. 379.

<sup>182</sup> По данным сайта BFI: The Directors' Top Ten Directors.



именно от утверждения, что между европейцами и индийцами никогда не наступит согласие и взаимопонимание.

Впрочем, Лин принял дуализм писателя, заключающийся в описании многих сцен, в которые Форстер вкладывал двойной смысл – реалистичное отображение и символизм. Например, при изображении английского клуба, Лин, с одной стороны, показывает скуку и обыденность обстановки места отдыха для европейцев, где все изнывают от постоянного индийского зноя, влажного воздуха и осознания, насколько все они (члены клуба) чужды и одиноки в этой бескрайней и непонятной имперской провинции. В то же время режиссер с помощью операторской съемки, демонстрирует памятники богатой архитектуры Индии, возвышающиеся над персонажами на фоне бескрайнего синего неба.

Особенно характерна сцена прибытия англичан в индийский город: мелким планом показан миниатюрный поезд и невероятно гигантским на его фоне храм бога Шивы. Так, очень символично и метко продемонстрирована разница между меркантильными устремлениями британцев и молчащей загадочной культурой Древнего Востока.

Э. Форстер в книге повествует о том, что индийская природа оказывает таинственное иррациональное влияние на психику и поведение европейцев: «в этой стране и ночь для нас беспокойна, и сама влажная земля кажется живой, дышащей, и наблюдающей за людьми»<sup>183</sup>. Лин подобную тайну индийской природы, непостижимой человеком, перенес на киноэкран, сократив при этом многие философские моменты книги, заменив их искусными операторскими сценами.

Продолжая работу над киноадаптацией романа, Лин изменил и некоторые другие моменты. Если у Форстера, писавшего в середине 1920-х годов, ясно чувствуется жизненный пессимизм, усталость, кризис всей европейской

---

<sup>183</sup> Форстер Э.М. Поездка в Индию. Перевод В. П. Исакова. М. 1978. С. 12.

цивилизации, то у Лина, снимавшего фильм шестьдесят лет спустя, подобного жесткого приговора Европе нет. Вместе с тем, он выступает твердо против колониальной политики Британии, об этом говорит период, выбранный им для сюжета, период, когда империя, достигнув своего апогея, начала клониться к закату. Лин также предлагает свое решение, относительно того, как могут взаимодействовать две столь разные культуры.

По сюжету в небольшой индийский городок Чандрапор, который известен своими загадочными пещерами с необъяснимым эхом, приезжают две англичанки - своенравная Эдель, чей жених Рональд, служит местным чиновником, и его мать, миссис Мур. Обе воспринимают Индию, как некий экзотический аттракцион, а индийцев, как «занятных туземцев». Давно живущие здесь англичане, так называемые – англоиндийцы – убеждают туристок, что с местными жителями лучше в контакт не вступать и держать их на расстоянии. Далее фильм знакомит зрителя с целым рядом персонажей, среди них преподаватель колледжа Ричард Филдинг - единственный, кто не проявляет никакого шовинизма к индийцам, стараясь дать им как можно больше европейского знания. По сюжету ненавязчиво упоминается, что Ричард – ветеран Первой мировой войны, для которого цвет кожи или социальное происхождение человека не так важны, как наличие чести, храбрости и долга.

Следующим знакомым Эдель и миссис Мур становится индиец Ахмед, работающий врачом в местной больнице. Доктору Ахмеду понравились обе англичанки, особенно их восторженные похвалы Индии. В порыве великодушия, индус обещает им, что покажет горы и те самые замечательные пещеры.

Что касается этого памятника природы, то со слов персонажа книги Форстера, профессора Нараяна Годбола, приверженца индуизма и мистика, становится известно, что в пещерах «нет скульптур, они никак не украшены, и вообще представляются довольно ординарными. Однако там есть нечто, гораздо более

интересное и необъяснимое. Чтобы в пещерах не произносилось, любые фразы, речи, крики, ответ всегда один и тот же – странные звуки «бу-у-ум», издаваемые эхом»<sup>184</sup>. Они то и пугают миссис Мур и других посетителей. Словно символ смерти, тень летящего грифа падает на вышедшую из пещеры пожилую даму, как бы предвещая ее скорую кончину. Сам природный памятник повергает ее в шок. За оставшийся короткий промежуток времени, отведенный ей жизнью, она постоянно слышит этот жуткий звук эха.

В конце экскурсии происходит не совсем понятный инцидент между Ахмедом и Эдель. Англичанка в ужасе выбегает из пещеры, за ней следует недоумевающий индеец. По прибытии в город его арестовывают, без всякого ордера, по обвинению в домогательстве к Эдель.

Между тем, по всей Индии разрастается возмущение и недоказанным проступком доктора, и наглостью приехавшей англичанки. Из Дели прибывает адвокат, индийского происхождения, Амори Трао, «настроенный антибритански, член освободительного движения». Теперь англичане, заранее вынесшие вердикт Ахмеду, резонно опасаются вспышки народного гнева, а затем и восстания.

К счастью для всех, Эдель на суде отказывается от своих обвинений в адрес Ахмеда и возвращается вместе с миссис Мур в Англию. К слову, пожилая женщина в дороге умирает от апоплексического удара, на почве полученного в пещере удара.

Марабарские пещеры предстают в фильме как некая внечеловеческая реальность, «философское ничто», перед которым европеец беспомощен, а индеец, который мог бы его объяснить, так и остается невыслушанным. Таким образом, очень символично и образно показана внутренняя суть европейца в критический период, переживаемый цивилизацией между двумя мировыми войнами.

---

<sup>184</sup> Там же. С. 31.

Возвращаясь к вопросу культурного непонимания между народами, изложенном в произведении Форстера, необходимо выяснить, как подошел к этой теме представитель кинематографа.

Очень характерная сцена пафосной встречи вице-короля Индии позволяет это сделать. Сцена была снята тремя разными ракурсами с разных камер. Сначала видны стройные ряды офицеров, вышагивающих под звуки оркестра, за ними следуют одетые в красные попоны кони и слоны. Момент, когда они все проходят через огромную арку, добавляет сцене помпезность и грандиозность. Британские офицеры сняты снизу вверх, и соответственно выглядят как титаны. Вторая камера, напротив, снимает индийцев, которые мрачно, исподлобья смотрят на этот парад, особого эффекта здесь достигает стиль съемки сверху вниз. Также есть еще третий ракурс, снятый с высоты птичьего полета, где все торжество выглядит как хаотичный муравейник на фоне гигантских храмов древней цивилизации.

Богатая и красочная жизнь европейцев резко контрастирует с беднотой, жалкостью, бесправным положением местного населения. Англичане разъезжают по городу на автомашинах, непрерывно давя на клаксон, распугивая тем самым индусов, едущих на арбах или велосипедах. В одной сцене показано, как буднично и без всякого беспокойства за последствия, автомобилист сбивает местного велосипедиста. В начале фильма присутствуют кадры едущих в поезде людей. И если европейцы путешествуют в первом классе вагонов, то индийцы лежат прямо на полу, одетые в рваную одежду, слышится непрерывный кашель, плач детей, видится постоянная толкотня между ними.

Бытовые сцены с англоиндийцами навевают зрителю уныние и скуку. Пытаясь воссоздать в Индии хоть какое-то подобие родной страны, британцы строят улицы в характерной английской манере. Дома для семей чиновников и военных,

клубы, больницы, трактиры, словно сковывают их мир, за рамки которого они боятся выглянуть.<sup>185</sup>

Вместе с тем, англичане всячески стараются отрицать свое загнанное положение в стране. Они ставят столь любимые ими на родине мюзиклы и усердно исполняют британский гимн до и после представлений. И Форстер, и Лин однозначно говорят, о том, что англичане были и остаются в этой огромной стране – изгнанниками.

Рональд в ответ на реплику миссис Мур о том, что англичане не справедливы по отношению к индийцу, досадливо отмахивается и говорит: «Мы не ставим своей целью, понравиться здесь кому-либо. Эта страна – не гостиная, где все друг другу мило улыбаются и ведут светские разговоры. Мы осуществляем правосудие и охраняем порядок. Я не социалист и не миссионер, я чиновник на службе у государства в этой треклятой Индии». Мать Рональда пытается напомнить ему, что помимо государственных дел и служебного долга есть христианские заповеди, например, не возжелай зла ближнему своему и другие. Но сын, словно не слышит ее. Этим диалогом Лин в 1984 г., подчеркивает, насколько эти представления о долге и о бремени, были оторваны от реального положения дел в Индии первой трети XX в., совершенно не нуждавшейся ни в какой опеке.

Доктор Ахмед, робко спросивший у своего друга, ветерана и учителя Филдинга, что делать с теми индийцами, кому не нравится ныне существующее положение дел, получил резкий ответ: «гнать их в шею». Ахмед не скоро приходит в себя после такой фразы от человека, которого он считал лучшим из всех британцев. Этот диалог между персонажами разного цвета кожи дает понять, что ни о каком равноправии, не может быть и речи.

На таком примере, Лин показывает, что даже самые положительные персонажи, представляющие разные культуры, не могут найти компромисс в таком сложном

---

<sup>185</sup> Edwards M. Bound to exile. The Victorians in India. L., 1969. 514 p.

вопросе, как дальнейший путь развития Индии. Они не подружатся вновь до той поры, пока Филдинг со своей семьей не уедет в Англию, а вернется лишь спустя несколько лет. Во время этой короткой встречи происходит дружелюбная беседа между ними, а потом англичанин уедет вновь, теперь уже навсегда. Так, режиссер предлагает свое решение проблемы, стоявшей перед британцами полвека назад, а именно вернуться на родной Туманный Альбион и вести там спокойный образ жизни, без всяких мыслей о долге перед народами и тем более мифическом «бремени белых».

Собственно, «чемоданное настроение» ощущалось еще в романе Форстера, за двадцать три года до того, как в Индии был спущен «Юнион Джек». Фильм Д. Лина, показал, что, несмотря на подъем национально-освободительного движения, не этот факт стал главной причиной такого настроения. Главной явилась утрата англичанами своего престижа, а все остальное проистекло отсюда. Вновь возвращаясь к диалогу между врачом-индийцем и отставным ветераном, необходимо вспомнить, как Азиз Ахмед точно изложил суть проблемы, единственным вопросом: «Какое вы имеете право властвовать над Индией, если не верите в Бога?» Правда, данный конкретный «сахиб», ответил, что он агностик, и в этом отношении не совсем типичен для своих соотечественников, большинство которых считало себя верующими христианами. Но их вера, как пишет Форстер, - «стерилизованная», она нужна им постольку, поскольку освящает национальный гимн; как-то незаметно из нее улетучивается самое важное, что есть в христианстве: чаяние «воскресения мертвых и жизни будущего века»<sup>186</sup>.

В фильме Лина присутствует некоторая двойственность. Она указывает, что некоторые европейцы вполне мирно могут ужиться с укладом этой экзотической страны, ничего в ней не меняя. Например, в фильме, заметно, что некоторые

---

<sup>186</sup> Каграманов Ю.. Европа и мировой Юг // «Дружба Народов». 1997, №4. С. 17.

англоиндийцы сменили традиционные цвета одежды на белую хлопчатобумажную ткань, продаваемую на местных рынках, курят кальян и даже пытаются освоить хинди. Индия не закрыта для всех и каждого, но принимает лишь тех, кто принимает ее.

«Поездка в Индию» имела внушительный успех в мировом прокате, удостоившись весомых наград («Оскар», «Золотой глобус» за актерские роли и операторскую работу) и лестных отзывов кинокритиков. Роджер Эберт отмечал, что после показа такой визуально великолепной Индии ни один англичанин не посмеет «тыкнуть» в нее пальцем<sup>187</sup>.

В 1980-е годы в английском кинематографе, не только Дэвид Лин обращался к теме империи. Те же события с Фолклендскими островами и напряженность в отношениях между Англией с Аргентиной побудили режиссера Роланда Жоффе взглянуть на проблему «бремени белых» по-своему и осветить ее последствия для коренных жителей южноамериканского континента. Этим фильмом стала «Миссия», снятая по сценарию Роберта Болта в 1986 г.

Здесь авторы приложили все усилия, к тому, чтобы их кинолента стала по настоящему «антиколониальной драмой». В качестве инструмента такой пропаганды они взяли метод, который применялся и ранее в схожих сюжетах, но использовали его в совершенно противоположном направлении. Речь идет об изображении миссионерской деятельности европейцев среди туземного населения, в данном случае Южной Америки. Сюжет повествует о двух людях, миссионере и колонизаторе, которые объединились для того, чтобы защитить племя индейцев от жестокого гнета их родной Португалии.

Фильм был весьма неоднозначно принят киноаудиторией 1980-х годов. С одной стороны, он казался очередной кинолентой, рассказывающей о таком событии в

---

<sup>187</sup> Ebert R. (1984) A Passage to India// Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Поездка в Индию» (1984).

истории южноамериканского континента, как деятельность миссионерских организаций. С другой стороны, картина Жоффе является новой интерпретацией в кино «бремени белого человека». Среди кинокритиков утвердилось мнение, что режиссер ставил перед собой задачу углубить сюжетную канву и впервые в истории кинематографа показать европейцев глазами индейцев Южной Америки. «...Существовал истинный замысел режиссёра Роланда Жоффе, который не до конца был удовлетворён сценарием признанного английского драматурга Роберта Болта и хотел, прежде всего, показать на примере судьбы племени гуарани всю тяжесть от т.н. «бремени белых» и «эмоционально проникнуть», по словам самого Жоффе, в трагедию народа, беззащитного перед другой цивилизацией»<sup>188</sup>, - пишет российский киновед С. Кудрявцев.

В фильме показана миссия иезуита Габриэля по созданию в лесах Амазонии утопической христианской общины, состоящей из местных индейских племен. Его полная противоположность - Родриго Мендоса, охотник на индейцев и работорговец, пришедший к Габриэлю после тяжелой утраты и пересмотревший свои взгляды на жизнь. Отрицательными персонажами в фильме предстают португальские колонизаторы, желающие уничтожить индейские племена и присвоить их территории.

В этом фильме Роланд Жоффе продолжает линию Дэвида Лина, поясняя, что счастья и благополучия на далекой земле можно лишь достигнуть, если прибывшие примут местный уклад, культуру, будут жить в согласии с природой и не искать ежеминутно выгоду и прибыль. Об этом фильм говорит устами главного героя, священника Габриэля, осуждающего хищнические устремления европейцев, приводящие к тяжелым последствиям для местных народов: «Испанские и португальские власти разрушают этот земной рай, чтобы покой и

---

<sup>188</sup> Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритиков. Т.2.. М., 1987. С. 123.



счастливая жизнь простых людей не омрачала их правление. А наши колонизаторы этому только способствуют».

Фильм проводит прямые параллели между такими понятиями как «бремя белых», расизм и колониализм. Теперь это бремя вины, осознание всей тяжести своих преступлений на американском континенте. Крупным планом показаны лица индейских детей, безмолвно смотрящих на то, как жестокие люди в доспехах убивают и захватывают в плен их родителей. Фильм Р. Жоффе завершается сценой с сидящим за столом отцом Габриэлем, который молча пристально смотрит в глаза зрителям, словно предупреждая: помните о том, что было и чего можно было избежать.

Идеологическая направленность киноленты была с пониманием встречена критиками. Несмотря на то, что знаковые картины Дэвида Лина, и «Ганди» Ричарда Аттенборо, появившиеся в эти же годы, превосходят «Миссию» по художественным параметрам, все же фильм Жоффе был в 1986 г. награжден Золотой Пальмовой ветвью - главной премией Каннского кинофестиваля<sup>189</sup>.

Образ отца Габриэля фактически олицетворял европейских режиссеров, бравших на себя бремя исторической правды и несших его через все препоны к широкой зрительской аудитории. Здесь уже не было деления на англичан, французов, испанцев, португальцев. Жоффе - этнический француз, но - английский режиссер, который снимал об испанско-португальском владычестве над Южной Америкой с участием британских и американских актеров, что указывало на то, что в 1980-е гг. «бремя белых» было одинаковым для всех.

С наступлением 1990-х годов тема «бремени» сходит с английских киноплощадок, несмотря на экранизацию произведений, содержащих колониальный сюжет. Опубликованная в 1902 г. приключенческая повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы» рассказывала о путешествии вглубь

---

<sup>189</sup> По данным сайта Internet Movie Database (IMDb).

африканских джунглей, и вскрывала оборотную сторону белого человека, безгранично властвующего над «туземцами». Фильм 1993 г. режиссера Николаса Роуга, несмотря на то, что являлся наиболее приближенным к литературному источнику, все же сумел обойтись без «бремени». Роуг поставил цель – раскрыть тайники души человека, как белого, так и черного, выяснить, что заставляет одних устанавливать власть, а других беспрекословно подчиняться. Как оказалось, секрет таких извращенных поведений состоит в сидящем в каждом человеке безумии, которое легко освободить, находясь вдали от человеческого общества и его норм и правил. Таким образом, фильм «Сердце тьмы» 1993 г. сосредоточился на другой теме в отображении колониальных взаимоотношений между европейцами и «туземцами» - а именно борьбе человеческого разума с первобытными инстинктами, выявляющимися в чуждой обстановке и неконтролируемой среде. «Бремя белого человека» в этом фильме почти никого не интересует.

Такова была трансформация идеологии «бремени белого человека» в английском кинематографе, развивавшаяся на протяжении нескольких десятилетий. Впервые появившись в «колониальных драмах» 1930-х гг., она «работала» на изображение британцев как справедливых и всемогущих европейцев, несущих мир и порядок «отсталым» народам, готовых при необходимости пожертвовать жизнью ради имперских ценностей. Эволюция кинотрактовки «цивилизаторской миссии» развернувшаяся во время распада империи, осветила негативные стороны «бремени» и осудила жесткую политику европейцев в колониях. Окончательная модификация имперской идеологии на экране пришлось на 1980-е гг., когда вышли фильмы, изменившие «бремя» до неузнаваемости и окончательно низложившие миф о его необходимости.

## §-2. Образ героя империи: смена эпох и художественные превращения

Многие деятели английского кино, прежде всего Александр и Золтан Корда, Дэвид Лин, воплощая на экране тему империи, представили миру новые образы киногероя, изобретательного, храброго, благородного, совершающего подвиги ради мощи и славы Великой Британии.

Во многом образ героя империи был заимствован из колониальных романов Р. Киплинга, Р. Хаггарда, Г. Хенти, романтизм которых, представлял собой «альтернативу, как реализму социального романа, так и пессимизму творений британских декадентов»<sup>190</sup>. Художественные произведения на колониальный сюжет стали очень популярны в британском обществе, их было легко и приятно читать. Миссия англичан выглядела в них захватывающим приключением в далеких странах, где белый человек, столкнувшись с дикостью и варварством местных племен, благодаря своему интеллекту, воспитанию и всем достижениям европейской цивилизации, неизменно одерживал победу. Отсюда эта миссия уже не казалась тяжелой обязанностью всех британцев.

Роман на колониальную тему развивался одновременно с нарастанием кризиса в международных отношениях XIX в. Экспансия Российской империи на Восток, рост политического влияния кайзеровской Германии, обострение колониального соперничества с Францией, усиление освободительного движения в Индии, все это создавало в Великобритании тревожную атмосферу. Но в то же время она была благодатной средой для развития воинственного бескомпромиссного приключенческого романа. «Все больше писателей выступало с пропагандой захватнических, экспансионистских лозунгов. Все чаще славил на все лады

---

<sup>190</sup> В.В. Высокова. Указ. соч. С. 132.

«историческую миссию» белого человека, навязавшего свою волю другим расам. Культивировался образ сильной личности»<sup>191</sup>, - пишет Р. Самарин, оценивая ситуацию в английской литературе характерную для периода обострения борьбы за раздел и последующий передел мира.

Прославление «героев», «строителей» империи, пропаганда колониальной романтики апеллировали к чувствам жителей метрополии, повышали степень их сопричастности ко всему происходящему за пределами страны. Это особенно приобрело актуальность на фоне окончания Первой мировой войны, усилившей недоверие к политике Лондона. Тон здесь задавало окрепшее в художественной литературе 1920-30-х годов критическое направление. В произведениях Р. Льюиса, С. Моэма, Дж. Оруэлла, Дж. Р. Толкиена, Т. Элиота «на первый план выходит тема морального права Великобритании управлять колониями и повелевать судьбами народов»<sup>192</sup>.

Ответом на этот вызов стало развитие имперской пропаганды посредством кинематографа. Показателен в этом отношении фильм «Ливингстон» 1925 г., рассказывающий историю жизни знаменитого путешественника доктора Дэвида Ливингстона, в частности о его стараниях искоренить работорговлю в Африке и распространить христианство среди местных народов. Постановщиком, автором сценария и исполнителем главной роли был известный британский режиссер Мармадюк Везерелл, который снял фильм на основе дневников бесстрашного исследователя, ставших в свое время бестселлером среди молодежи, увлекавшейся книгами о путешествиях в дальние страны.

Фильм открывается кадрами из детства Ливингстона: будущий путешественник работает на фабрике, а в свободное время читает медицинские учебники и приключенческие рассказы. Далее повзрослевший Дэвид слушает речь

---

<sup>191</sup> Р.Самарин. Редьярд Киплинг // Искусство кино.1998. № 2. С. 131.

<sup>192</sup> В.В. Высокова. Указ. соч. С. 133.

миссионера Роберта Моффата на заседании Лондонского миссионерского общества, которому Моффат объясняет, что «Африка является страной безграничных возможностей», а также «...местом, где странник увидит восход и закат Солнца такой красоты, какие больше не увидит нигде». Далее шотландский миссионер сетует, на то, что пришли «... смуглые мужчины с винтовками, и, не замечая этой божественной красоты, нападают на деревню, сжигают ее, обращая жителей в рабство». Эта лекция вдохновляет Ливингстона посвятить себя миссионерской работе. Он прощается с родителями, уезжает в Кейптаун, откуда в течение трех месяцев следует вглубь континента. Там он встречается с молодой миссионеркой Мэри Моффат, обучающей английскому языку африканских детей. Ливингстон женится на дочери своего идейного вдохновителя и вместе с ней отправляется в дальнейшее путешествие. Их сопровождает африканский помощник Нгами, называющий Ливингстона отцом. Далее сюжет рассказывает о путешествии доктора по Центральной Африке, борьбе с многочисленными трудностями и болезнями, об открытии водопада, названного им в честь королевы Виктории. Именно здесь, стоя у бушующего потока, Ливингстон произносит: «... Я слуга Королевы и великой империи, под флагом которой, не может существовать рабство!»

Ненадолго отбыв в Англию, путешественник дал обещание себе и своим черным слугам непременно вернуться. Дома умирает его жена, но Ливингстон, мужественно преодолев это испытание судьбы, снова отправляется в Африку, чтобы открыть исток Нила и окончательно уничтожить работорговлю. В итоге он пропадает без вести, и на родине его считают погибшим. Однако американский журналист-энтузиаст Генри М. Стэнли спешит на поиски Ливингстона, и, в конце концов, находит изможденного усталостью и болезнью доктора в глухой деревушке. Затем они с Ливингстоном двигаются на поиски истоков Нила. По дороге Ливингстон умирает от лихорадки, и его товарищ отвозит тело

путешественника обратно в деревню, где местные умельцы бальзамируют усопшего и после ритуала торжественно отправляют на родину. Фильм заканчивается показом черного слуги Ливингстона, который глядя на могилу доктора в Вестминстерском аббатстве, изрекает такие слова – «... Мой Иисус, Господин мой, восхваляю тебя за этого человека, благодаря ему я обрел свободу и жизнь. Аминь».

В этом кинообразе Ливингстон представлялся официальной пропагандой как настоящий джентльмен Викторианской эпохи, который не терпит рабства, и готов не жалеть сил ради избавления от него. Параллельно с гуманитарными задачами, этот человек выполняет и экономически полезные миссии. Так он исследует реки, с помощью которых можно было бы развивать торговлю. Вдобавок, в ходе путешествий, Ливингстон открывает средство против малярии и лихорадки. Это лекарство, названное «Противоядием Ливингстона» спасло жизнь многим людям в тропиках.

Но основная заслуга образа Ливингстона в этом фильме – его борьба с невольничеством с помощью христианских идей, которые меняли жизненные установки африканцев. К тому же доктор вел дневник, где подробно описал, как арабские рабовладельцы бесчинствуют на территории Африки. Его записи явились свидетельским источником, что во второй половине XIX в. на Черном континенте процветала работорговля.

Акцент на изображение арабов как торговцев людьми в фильме не случаен. В 1920 г. на встрече представителей Антанты был официально утвержден английский мандат на Палестину. Сразу после этого вся Палестина поднялась на освободительную борьбу, и в этом ей всячески помогали арабы других стран Ближнего Востока, которые вместо независимости, после войны с турками, получили мандатный статус. «...Весь арабский мир кипит от возмущения, и попытка жестоко подавить народ, борющийся за свою свободу, вызывает бурную

реакцию всего Востока, мусульманского и немусульманского. Представители этого народа совершили немало ошибок и террористических актов, но необходимо помнить, что они борются за национальную свободу, а силы английского империализма подавляют их с большой жестокостью»<sup>193</sup> - писал Дж. Неру, пребывавший в 1921 г. в заключении. В данных обстоятельствах у британского правительства были причины широко осветить факты жестокого обращения арабов с африканцами, представив, таким образом, в лучшем свете прошлое и настоящее собственной политики.

Отражение конфликта англичан с арабами на киноэкране продолжилось и в последующих фильмах о знаменитом путешественнике. Киноленты «Ливингстон» (1936 г.) и «Стэнли и Ливингстон» (1939 г.) содержали весьма нелицеприятные образы арабских работорговцев, которые по-прежнему представляли основными антагонистами английских миссионеров.

В титрах после фильма 1925 г., о Ливингстоне говорится, что «он жил среди язычников и каннибалов, но сумел выжить, сохранив христианскую веру, джентльменское поведение и героический британский дух». Можно считать, что кинообраз Дэвида Ливингстона был попыткой восстановить пошатнувшиеся после Первой Мировой войны традиционные ценности, проповедавшие идеалы имперского единства и культурно-исторической миссии англо-саксонской расы. Фильм 1925 г. получил одобрение проимперски настроенных кругов общества. Ленту демонстрировали в школах и церквях в качестве «... педагогического инструмента для воспитания в детях истинно британских ценностей – отваги, веры, жертвенности во имя империи, ответственности перед людьми»<sup>194</sup>.

События 1930-х годов заставили по-новому взглянуть на образ «героя империи». Рост мощи фашисткой Германии побуждал британское правительство

---

<sup>193</sup> Неру Дж. Взгляды на всемирную историю. Пер. с англ. в 3-х тт. Т.3. М., 1981. С. 171.

<sup>194</sup> Rice T. (2009) Livingstone. Analysis // Сайт colonialfilm.org.uk. Рецензия на фильм «Ливингстон» (1925).

вести сложную игру, направленную на сохранение своего глобального превосходства посредством политики «умиротворения». Либерально-демократическая общественность Англии, со своей стороны, упрекала империю в жестокости, с помощью которой она была создана и продолжала существовать. Например, осуждению подвергся один из кумиров британских империалистов фельдмаршал Китченер. Широкую известность получили факты его бесчеловечного отношения к суданцам, египтянам и даже к собственным солдатам. Такая критика ставила крест на прежнем образе «героя империи», заставляя пропаганду искать новое видение защитника британских ценностей. Разумеется, кинематограф не прошел мимо этих событий.

В 1939 г. З. Корда выпускает в прокат фильм - «Четыре пера». В своем кинопроизведении режиссер должен был ответить на критику и обвинения в адрес британского правительства, демонстрируя героизм имперского служения, и одновременно «осудить» некоторые «жесткие» стороны колониальной политики. Эти задачи определили новую трактовку «героя империи» в английском кино.

Киноматериал был снят по мотивам романа Альфреда Мейсона, автора целого ряда исторических романов, пьес и детективов. Роман «Четыре пера», написанный еще в 1902 году, рассказывал о приключениях молодых британцев в охваченном войной Судане. Сам писатель, тесно сотрудничавший с братьями Корда еще в деле экранизации «Барабана», стал одним из сценаристов и консультантов фильма, поскольку имел за плечами реальный опыт военной службы.

Хотя основную сюжетную часть романа о войне в Судане З. Корда переложил на экран, в ходе сценарной адаптации он, совместно с Мейсоном, изменил фабулу произведения. Согласно духу времени, изменениям, подверглись также образы героев и их диалоги. Поэтому «Четыре пера» не является «типичным



колониальным фильмом»<sup>195</sup>, и в самой ленте есть ряд моментов, позволяющих поставить ее особняком.

Вступлением к фильму служит эпизод с осадой Хартума - крупнейшего сражения первого этапа англо-суданской войны, известного как восстание махдистов. Кратко показана годовая осада повстанцами столицы Судана, в котором укрепился семитысячный англо-египетский отряд, взятие города и гибель всего гарнизона во главе с генералом Чарльзом Гордоном. Как известно, армейская группировка, отправленная на помощь осажденным, опоздала на два дня, и после такого провала Британская империя была вынуждена на некоторый срок отказаться от претензий на Судан. Подобный пролог остро критикует действия правительства: «Генералу Гордону необходима была помощь, но британское правительство бросило его». Такой патриотически требовательный тон будет прослеживаться на протяжении всего кинофильма.

В центре сюжета молодой кадет Хэрри, который, к большому неудовольствию его отца, не желает далее связывать свою жизнь с военной карьерой и читает много лирики. К отцу приходит его старый сослуживец, любящий повспоминать о победоносной войне в Крыму. В частности, о том как англо-франко-турецкая армия разбила в сражении при Альме (значительно уступавшие ей по численности и вооружению<sup>196</sup>) русские войска. И как только речь заходит о величии Англии, тон рассказчика приобретает несколько надрывный и пламенный оттенок, пока, наконец, пожилые люди не приходят к выводу, что «Британия никогда не знала трусости!» Так, в первые десять минут фильма основной замысел «колониальной драмы» заявлен четко и однозначно.

Как итог, Хэрри, слышавший весь их диалог, смущенный и пристыженный рассматривает фамильную галерею портретов, изображающую славных героев

---

<sup>195</sup> Трутко И. От пионеров до "рассерженных" // В. Утилов, И. Трутко. Кино Великобритании. М., 1970. С. 27.

<sup>196</sup> Ерофеев Н. А. Очерки по истории Англии 1815-1917 гг. М., 1959. С. 44.

империи. Кроме отца, юноша слышит постоянные упреки от сослуживцев в слабости и мягкотелости. Не выдержав, он подает в отставку накануне отправки своих однополчан в Африку. После принятия отставки, коей Хэрри совсем не рад, авторы фильма подчеркивают, насколько он чужд военному сообществу, изображая его в штатской одежде среди солдат. Молодой человек испытывает жгучий стыд, наблюдая, как его ровесники в парадных мундирах, с радостными криками выступают в путь под бравурную музыку военного оркестра. Камера внимательно следит за лицами юных британцев, на которых четко читаются готовность исполнить свой долг и непоколебимая вера в праве своей родины решать любые внешние проблемы по своему усмотрению. Разумеется, подобный пафосно-патриотический эпизод завершается звуками британского гимна.

Пытаясь оправдаться, Хэрри сбивчиво объясняет своей невесте Этни Берроуз, что ему необходимо трудиться, чтобы спасти от разорения семейную собственность, что без него этого никто не сделает. Ведь его родные только и мечтают о совершенно не нужной ему славе в «многочисленных колониях Ее Величества». Впрочем, здесь, авторы фильма, отдав дань бытовавшим в 1930-е годы настроениям безразличия по отношению к империи, добавляют в его речь неожиданную, но вполне соответствующую настрою колониальной драмы, фразу: «наверно, я просто трус». Собеседница Хэрри, частично соглашается с ним, говоря, что «вся эта арабская авантюра – удел безумцев», однако в следующий момент вспоминает, о том, что сослуживцы прислали ему три гусиных пера – напоминание о его трусости. И внезапно дарит Хэрри четвертое перо, показывая тем, что ей также неприятен его выбор. Этни говорит жениху, что разговоры об их будущем – всего лишь неосуществимые мечты, что долг солдата должен стоять на первом месте.

Это довольно значимый момент фильма, поскольку в уста персонажей вложен некоторый дуализм, свойственный ранее лишь литературным произведениям, но никак не английскому кино, и в частности колониальной драме. Дуализм представлен такими компонентами как обыкновенная человеческая мечта и суровые требования реальности, которые в итоге одерживают верх. Но сам показ наличия у главного героя такой мечты, совершенно противоположной официальной идеологии того времени, характерный пример трансформации художественного образа.

«Четыре пера» появился в 1939 г. не случайно. Фильм был актуален в момент угрозы назревающей войны. Необходимо было сохранить статус империи, и правительство спонсирует фильм З. Корды.

Накануне и в ходе Второй мировой войны власти Британии официально подчеркивали непоколебимость английских традиций: служение долгу, честь, ответственность за покоренные ими народы, то есть все то, о чем писал Киплинг в знаковом стихотворении. Однако наличие такого персонажа, как Хэрри Фэвершэм, в фильме об английских офицерах, снятого при поддержке правительства, наглядно показывает, какими на самом деле были настроения британцев в сложный для страны период, связанный с военным конфликтом. В людях нарастали противоречия между личными интересами, совестью и патриотическим долгом.

Британский историк Джордж Тревельян, родственник и продолжатель традиций Т. Маколея, в 1944 г. опубликует труд «Английская социальная история», где хоть и критикует Крымскую кампанию, называя ее глупой затеей, а джингоистские мотивы – временными, все же говорит о том, что порывать с прошлым и рушить извечные английские традиции нельзя. Тревельян по сути выполнял схожую миссию, что и упомянутые ранее фильмы Золтана Корды на колониальную тему. «В целом наше господство на океанах и вдоль берегов всего

света использовалось в XIX в. для защиты мира, доброй воли и свободы. Если бы оно было уничтожено, человечество стало бы дышать более затхлым воздухом»<sup>197</sup>, - таков вывод ученого по вековой истории империи.

Эта мысль перекликается с позицией главного героя фильма «Четыре пера». «...Мы можем только мечтать, о том, что было бы с нами, чем бы мы занимались, будь свободны в выборе. Но мы связаны цепкими узами из традиций, кодекса чести, который обязаны чтить в любой ситуации. Только повиновение и служение долгу принесут нам благополучие», - говорит Хэрри Фэвершем.

Этот монолог имеет сложный характер. Приверженцы сохранения империи видят в нем прямое подтверждение того, что покинуть колонии нельзя. Иначе в них наступит «хаос и война»<sup>198</sup>. Противники колониальной экспансии, наоборот найдут в нем довод, что служение империи препятствует личной самореализации человека.

Между тем, Хэрри клянется, что присланные ему перья, надолго у него не задержатся. Он самостоятельно отправляется в объятый войной Судан, где, ежедневно рискуя жизнью, показывает чудеса храбрости. В итоге, он спасает от неминуемой смерти своих друзей, возвращает им перья и помогает поднять бунт в Хартуме, после чего британские войска захватывают город.

Эта картина самая сложная и неоднозначная из всей фильмографии З. Корды. Она содержит большое количество отличий от традиционных колониальных лент с идеологической направленностью. Подобную апологию можно встретить в произведении Редьярда Киплинга «Свет погас»<sup>199</sup>, События в романе, повествующем о жизни ослепшего художника Дика Хелдера, происходят в Британии, Судане и Индии. Несмотря на год написания книги (1890 г.) и

---

<sup>197</sup> Тревельян Дж.М. Английская социальная история: обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории. Смоленск, 2001. С.573, 613.

<sup>198</sup> Hutchins F. The Illusion of Permanency British Imperialism in India. Princeton, 1967. P. 104.

<sup>199</sup> Киплинг Р. Свет погас. М.-Л., 1937. 400 с.

географию происходящего, Киплинг вплетает в классический колониальный сюжет «мелодраматическую линию»<sup>200</sup> не противоречащую имперской идеологии. Демонстрируя справедливость войн за колонии, Киплинг, как большой художник, считал, что их безоговорочная героизация должна сочетаться в том числе и с высоким эмоциональным накалом повествования, хорошо знакомым миллионам читателей, для которых он писал<sup>201</sup>.

Спустя полвека, перед З. Кордой стояли схожие задачи. Беря за основу изучения исключительно фабулу кинопроизведения, можно сделать вывод о ее соответствии устремлениям сторонников имперского единства. Однако следует вспомнить момент в картине, где возлюбленная Хэрри признается ему в неверии в старые идеалы Британии. И такой факт говорит о том, что фильм Корды уже не следовал безоговорочно традиционной официальной пропаганде. Ведь интересы и запросы публики, для которых «Четыре пера» и снимался, существенно отличались от конца Первой мировой войны. Более того, З. Корда не только не мог, но и не хотел снимать по-старому.

Необходимо обратить внимание на кадры непопадающие под идейную основу. В сцене у реки арабы, вместе с переодетым в их одежду Хэрри, тянут за толстые канаты шхуны, продвигая их вверх по реке. Очень долго на экране перед зрителями проходят измученные лица арабских «бурлаков», слышится их ритмичное, но унылое пение. Здесь мы видим, что режиссера больше интересуют местные жители, их ежедневный труд, тяготы и лишения. Сам главный персонаж как бы выпадает из сцены. Корда, словно забыв о своем герое, сосредотачивается на тех вещах, которые всегда волнуют кинопрофессионала высокого уровня, то есть на показе чего-то необычного для зрителя, интригующего и заставляющего переживать. В данном случае на местных жителях в их нелегком труде. В

---

<sup>200</sup> Юткевич С. Кино - это правда. 24 кадра в секунду. М., 1974. С. 103-128.

<sup>201</sup> Там же. С.111.

зарубежной историографии кино, Корду даже назвали «слишком любящем туземцев».<sup>202</sup>

В «колониальном» кино всегда был такой идеологический штамп, как воспитание умного и верного своим господам аборигена, который в итоге становится настоящим «сыном империи». В «Четырех перьях» такого персонажа нет. В ходе всего фильма ни разу не произносятся высокопарные слова о цивилизации, несущей расцвет и благополучие, а о «героизации», как это ни парадоксально, говорят лишь тела погибших арабов-повстанцев.

Большой успех фильма доказал, насколько близки и актуальны стали для англичан неизвестная прежде интерпретация и новые художественные решения. «Цивилизаторская миссия» заметно потеряла идеологическую основу. Теперь она выступала скорее в виде основания для вынужденного пребывания в «южных» странах, чтобы сохранить честь Короны и не уйти побежденными «темнокожим» населением. И ради этого многим британцам приходилось поступаться обыкновенными человеческими ценностями, такими как брак, семья, любимая работа, благополучие.

Нетрадиционно для колониальной драмы З. Корда, раскрывает и образы своих главных персонажей.

Кроме Хэрри, в фильме есть еще один центральный персонаж – молодой офицер Джек, являющийся его полной противоположностью. По сюжету Джек лишился зрения в Судане, но, несмотря на это, он мужественно выносит тяжелое испытание судьбы. Разумеется, цель данного сюжетного поворота в том, чтобы убедить зрителя, что подобных смелых и морально сильных людей в Англии много. Даже его имя и заурядная внешность подкрепляют этот тезис. Однако, параллельно с подобной идеологической линией в фильме существует и недвусмысленная критика политики империи, ведь молодой человек, лишается

---

<sup>202</sup> Корда М. Указ. соч. С.161.

зрения, как раз в ходе военной операции английских войск. К тому же Джека никто и не думает награждать за его мужество. Его горе усугубляется еще и тем, что Этни Берроуз, уверенная, что Хэрри погиб, вначале принимает предложение Джека о браке, но когда «погибший» с победой возвращается домой, отвергает ослепшего офицера. И в конце фильма Джек в полном одиночестве уезжает в неизвестном для зрителя направлении. Кстати, такой мелодраматический момент занимает экранного времени больше, чем все глубокомысленные рассуждения персонажей и высокопарные речи о победе в Крымской войне.

В фильме от главных героев практически не слышны речи о могуществе Британской империи. Более того, по сюжету выходит, что победе армии Китченера способствовало восстание заключенных крепости, а не его великолепная флотилия, грандиозно плывущая по Нилу. Лица британских чиновников в фильме практически не запоминаются, и, напротив, туземцы и воины-арабы, на экране смотрятся довольно впечатляюще. Характеры многих из них раскрыты через вышеописанную сцену у реки, что совсем не вяжется с образом «кучки мятежников доставляющей небольшие, но досадные неприятности» армии Короны.

В то же время авторы не торопятся освещать некоторые исторические факты. Например, о том, как войска Китченера разобрали усыпальницу лидера суданского движения Махди и подвергли осквернению его прах. Такая сцена в фильме отсутствует, поскольку могла нанести имиджу империи непоправимый вред. А таких целей З. Корда перед собой не ставил.

В киноленте есть сцены, где английские солдаты не выглядят безликой массой в красных мундирах. Например, эпизод тяжелого сражения и гибели всего батальона, которым командовал Джек, до последнего момента старавшийся поддержать боевой дух и надежду в своих солдатах.

Особо обращает на себя внимание то, что центральные персонажи - Джек и Хэрри, а также их друзья, действуют по ходу развития всего сюжета в разрез с традиционными представлениями о «солдатах империи». Хэрри и Джек своими действиями в батальных сценах ни разу не намекнули о верности Короне, они лишь спасали себя и друзей. Двое их товарищей, Питер и Уиллоуби (ранее вручившие Хэрри гусиные перья), пребывая в Хартумской тюрьме, вовсе не думают поднимать восстание и восстановить тем самым «историческую справедливость», они лишь упорно борются за сохранение жизни в адских условиях.

После победоносного сражения Хэрри как герой благополучно возвращается на Родину, где женится на своей возлюбленной. И теперь с полным правом может рассуждать о роли Британии в мире, о ее победах, например, над Россией в Крымской войне. Он уже мало чем отличается от своих боевых товарищей. Того юноши, испытывающего страх перед войной, уже нет. За столом, он иронично указывает на ошибки в представлениях отца и его сослуживца о военной тактике и высмеивает их напыщенные речи о Британии.

Вместе с тем Хэрри вовсе не рвется к славе исторических британских воителей и не выглядит как классический герой империи из рассказов Р.Хаггарда. Несмотря на проявленный героизм, им просто движет задетая честь и самолюбие молодого человека. В финале ленты он с едва скрытым торжеством возвращает невесте гусиное перо.

Так, пессимистическими эпизодами гибели и личных трагедий ряда главных персонажей «Четыре пера» во многом уходит от прославления традиций империи, одновременно отступая от классических сюжетов «колониального кино». Батальные сцены с взятием Хартума и превращения Судана в колонию оттеняет история о том, как молодые англичане, представители нового поколения, ищут себя и свое место в эпоху перемен, при этом стараясь выполнить патриотический



долг без пышной фразеологии и идеализированного имперской пропагандой героизма.

Фильм З. Корды показал миру нового человека, более разностороннего, чем в эпоху расцвета империи. Он уже не выглядит машиной и действует не столько, исходя из представлений о долге перед империей, сколько из личных побуждений. Это была более тонкая пропаганда образа типичного англичанина, чем прежде.

«Четыре пера» были отобраны для участия в дебютном Каннском фестивале, который отменили из-за начала Второй мировой войны, но, тем не менее, лента оказала большое влияние на режиссеров снимавших «колониальное кино». Дэвид Лин создавая «Лоуренса Аравийского» в немалой степени вдохновлялся работой З. Корды. Критик Деннис Шварц оценил «Четыре пера» как «историю во многом отдающую дань империализму и мощи империи, хотя и с оговорками. Она до сих пор интересна современным зрителям, потому что ее герой протестует против бессмысленности дорогостоящих войн в отдаленных местах, которые выкачивают из страны средства необходимые для решения внутренних проблем, в то время как «старая гвардия» бесконечно прославляет войны, армейскую службу и храбрость как способы выражения патриотизма. Такой взгляд находил понимание у широкой аудитории, как в 1939 году, так и сегодня»<sup>203</sup>.

В политических и общественных кругах Великобритании всегда придавалось большое значение фактору национального характера. Рефлексия по этому поводу соединялась с культом англосаксонской расы, ведущей бесконечную борьбу с врагами империи и зачастую приносящей себя в жертву ради имперских идеалов. В 1930-40-е годы любая зарубежная критика в их адрес воспринималась в штыки. Особенно британцы стали чувствительны в годы Второй мировой войны. В такой

---

<sup>203</sup> Schwartz D. (2011). The rousing yarn is a classic British imperialist adventure story // Сайт <http://homepages.erver.net>. Рецензия на фильм «Четыре пера» (1939).

момент, удачно отстаивать собственные ценности Англии по-прежнему помогал кинематограф.

В 1939-1945 гг. в британском и зарубежном прокате популярность приобрели фильмы режиссеров Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера. Эти фильмы содержали в себе патриотическое и пропагандистское послание. Среди них: «У льва есть крылья» (1939 г.), «Шпион в черном» (1939 г.), «49-я параллель» (1941 г.), и «Жизнь и смерть полковника Блимпа» (1943 г.). В последнем особенно ярко и объемно представлен типичный для английского кинематографа того времени – образец национального героя, не щадящего себя ни в боевых схватках, ни в деле защиты чести и достоинства империи.

Название фильма звучит достаточно двусмысленно. В киноленте этого персонажа нет. Поскольку «полковник Блимп» это придуманный сатириком Дэвидом Лоу персонаж комиксов, в лице которого писатель высмеивал военных консерваторов, не желавших замечать перемены. Свое представление о британских военных Лоу создал на основе подслушанного им разговора двух офицеров. В беседе на полном серьезе шла речь о том, что кавалеристам следует разрешить носить шпоры в танках. Этот разговор стал толчком к появлению «полковника Блимпа» - лысого субъекта, с пухлым животом и длинными усами.

Майкл Пауэлл, получив госзаказ на производство военно-патриотической ленты, попутно выполнял и свою собственную задачу. В фильме режиссер постарался искоренить «явление Блимпа» в сознании британской общественности, показав, что никаких «Блипов» в истории империи не было. А закоренелые вояки – предмет гордости для поколения 40-х гг. XX в.

Режиссер в главной роли видел Лоуренса Оливье, однако сразу столкнулся с яростным сопротивлением Уинстона Черчилля, и военное министерство

отказалось освободить Оливье от воинской обязанности. Тогда Пауэлл пригласил на роль Роджера Ливси, молодого актера, который работал с ним раньше<sup>204</sup>.

Время действия в «Жизни и смерти полковника Блимпа» - 1943 г., а главный герой – генерал-майор Клайв Кенди. Он выглядит как типичный персонаж комиксов Лоу: с тем же большим животом, усами и лысиной. В начале фильма он находится в турецкой бане, где обернутый полотенцем (штрих, который тоже нещадно высмеивал Лоу) предаётся отдыху. Внезапно в баню врывается отряд под командованием молодого офицера, который объявляет Кенди и его сослуживцам, что они, по условиям военных учений – все взяты в плен. Генерал возмущенно говорит, что учения должны начаться только вечером, и что их пленили не по правилам. На что молодой офицер отвечает: «Я поступаю не по правилам, потому что противник тоже не будет играть по правилам. А я поступил на службу, чтобы защитить страну всеми доступными способами».

Эта речь очень нравится Кенди, и он, чтобы и дальше не выглядеть в глазах молодого командира «полковником Блимпом», рассказывает ему о своем военном прошлом.

В молодости Клайв Кенди воевал в Южной Африке против буров и был награжден орденом Виктории за храбрость. Потом он возвращается в Англию и внезапно получает письмо от своей знакомой девушки, живущей в Берлине. В письме девушка возмущается содержанием одной газетной статьи немецкого репортера, побывавшего в Южной Африке. Этот репортер, по мнению знакомой Клайва, клеветает на британскую армию.

Клайв показывает статью в военном министерстве и говорит уполномоченному лицу, что репортер нагло врет: «Он пишет о том, как мы якобы убиваем женщин и детей буров, и травим их газом в концлагерях. Будто британские солдаты убили

---

<sup>204</sup> Ebert R. (2002). The Life and Death of Colonel Blimp // Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Жизнь и смерть полковника Блимпа» (1942).

двести пятьдесят женщин и детей, дабы не кормить их». Однако офицер, чиновник министерства, советует Клайву не обращать внимания на подобные провокации и сосредоточиться на своем отдыхе. Тем не менее, возмущенный Клайв горит желанием опровергнуть критику в адрес Британии со стороны ее недругов, на месте проверив, является ли написанное немцем – правдой.

Упоминание в фильме фактов военных преступлений Британии в Южной Африке, возможно, объясняется тем, что авторы ленты не могли уйти от будоражащих европейскую общественность в конце XIX в. слухов, что Англия в своих колониях применяет варварские методы администрирования. Поэтому в фильме ведется речь о концлагерях, но с намеком, что такие слухи лишь «происки соперничающих держав».

Впрочем, в последующие два часа экранного времени авторы словно забывают о намерениях их главного героя и повествуют о совершенно другом. Кенди участвует в поединках на шпагах со своими сослуживцами, учит новобранцев метко стрелять, попутно знакомится с дочерью начальника штаба своей части и обучает ее верховой езде. О бурах и о концлагерях больше не будет сказано ни слова. Авторы определенно намекают, что такие солдаты, как Клайв Кенди, не способны ни на какие преступления, тем более на убийство мирного населения.

В конце фильма снова показывают престарелого Кенди и его молодого слушателя - того самого офицера, что столь легко взял в плен генерала. Клайв, конечно, несколько расстроен неожиданным итогом военных учений, но у него есть повод и для гордости. Ведь именно его опыт, выучка, пример выполнения долга перед империей, подготовили офицеров, которые превзошли своего учителя. Поэтому победа молодого командира является и победой Клайва. Опыт передан, Британия может успешно двигаться вперед.

Данным сюжетным ходом режиссер Майкл Пауэлл разрушает миф о «полковнике Блимпе», показывая, что отныне подобный персонаж комиксов

мертв навсегда. Можно сказать, что образ молодого Клайва Кенди это отступление назад после Хэрри Фэвершема из «Четырех перьев», обусловленный обстоятельствами войны. Именно такого «героя империи», хотела видеть официальная пропаганда в военное время.

У фильма была довольно трудная прокатная судьба. Еще в ходе съемок Уинстон Черчилль придирчиво относился к образу пожилого Клайва Кенди, спрашивая режиссера, что означают огромные усы и пухлый живот. На что получал ответ – «...Хорошая пропаганда для Великобритании»<sup>205</sup>. В ленте на подобную насмешку со стороны молодого вояки, Кенди отвечал: «...Вы смеетесь над моим большим животом, но вы не знаете, как я получил его! Вы смеетесь над усами, но вы не знаете, почему я отрастил их!».

Тем не менее, правительство не было удовлетворенно получившимся продуктом. Фильм сначала запретили, а впоследствии неохотно выпустили в укороченной версии. В США он потерял 50 минут из своей 163-минутной продолжительности; сцены с пожилым Кенди были вырезаны. Только в 1983 г. фильм, наконец, восстановили, и провозгласили шедевром<sup>206</sup>.

После окончания Второй мировой войны, когда распад колониальной системы ускорился, образ героя не исчезает с киноэкрана. Напротив, он продолжает свою эволюцию, которая позволяет проследить взгляды деятелей киноискусства на имперское прошлое.

В 1950-х годах в английском кинематографе снимаются ленты, повествующие об обычных солдатах, воюющих в разных уголках планеты, куда их закинула воля правительства. В этих локальных боях они совершают личные подвиги, изображение которых имело большую значимость для поднятия национального духа в первое – весьма нелегкое - послевоенное десятилетие. Речь идет о жанре военного кино, получившего тогда большую популярность.

---

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Ibid

Кинокритики в Англии изумлялись идейному наполнению таких фильмов. Они говорили, что в них содержится непонятный и смехотворный парадокс. Если враги показаны очень сильными и могущественными, то англичане напротив – очень слабыми, причем настолько, что просто удивительно как им собственно удалось в итоге победить<sup>207</sup>.

Английский кинокритик Иден Джонсон писал: «Эти киноленты словно говорят нам: смотрите - британцы добрые, британцы слабые, но в конечном итоге они всегда берут верх. Возможно, в настоящее время их политика не на высоте, но, будучи добрыми и нравственными, они, в конце концов, преодолевают все трудности»<sup>208</sup>. Такая позиция позволяла англичанам верить, что, даже после краха империи и ее могущества, Великобритания остается твердыней морали для всех народов.

Военное кино Англии, разумеется, по-прежнему находилось под влиянием официальной политики, но и оно подверглось изменению своей идейной направленности в силу происходящих перемен. Отечественный исследователь зарубежного кинематографа А. Дорошевич отмечал, что в 1950-е годы английские кинохудожники отказываются показывать «настоящие британские качества» в традиционном ключе. В таких фильмах, как «Жестокое море» 1953 г. (режиссер Ч. Фрэйнд) и «Мост через реку Квай» 1957 г. (режиссер Д. Лин), демонстрируется негативная сторона пресловутой британской выдержки. Если в одном случае «стиснутые зубы» могут означать стойкость и верность исполняемому долгу, то в другом - покорное согласие на функцию винтика гигантского механизма, подчиненного слепой неизбежности<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Джонсон И. Все в порядке, Джек! // Кино Великобритании: Сборник статей. М., 1970. С.286.

<sup>208</sup> Там же.

<sup>209</sup> Дорошевич А.Н. Согласование времен: Современное осознание моделей прошлого в английском кино 60-х-80-х гг. // Киноведческие записки. 1990. № 8. С.168-181,171.

«Мост через реку Квай» Дэвида Лина жестко и бескомпромиссно обличает абсурдность и преступность многих аспектов войн, которые велись в XX в., показывая оборотную сторону буквального и ограниченного понимания верности исполняемому долгу.

Сюжет фильма таков: во время Второй мировой войны, на территории Бирмы, отряд британских солдат попадает в японский плен. Их отводят в лагерь, находящийся в джунглях. Командует пленными полковник Николсон, уверенный, что пленение является частью плана командования, по чьему приказу они и сдались. Среди солдат он поддерживает жесткую дисциплину, по лагерю они передвигаются исключительно строем, несмотря на раны, малярию и голод - неизменные спутники японского плена. Один из пленных, выпускник медицинской академии, врач Клиптон совершенно не понимает стремления командира сохранить армейскую дисциплину и теряется в догадках, почему они не планируют бежать. Однако Николсон запрещает даже думать о побеге, поскольку считает, что они по-прежнему на службе. В лагере англичане встречают американского офицера Ширза, который говорит о том, что в таком аду у них есть только два варианта: либо неминуемо умереть от болезней и лишений, либо быть застреленными при попытке к бегству. Последнее, на его взгляд, предпочтительнее. Но Николсон отказывается слушать американца.

Военнопленным, независимо от чина, приказано строить мост через реку, чтобы сцепить железной дорогой два тактически важных военных пункта. Однако англичане отказываются исполнять приказ командования лагеря, даже под угрозой расстрела. Начальник японского лагеря полковник Сайто понимает, что если мост не будет построен в назначенный срок, ему придется подвергнуть себя харакири. Японец убеждает британских военнопленных подчиниться, ища себе союзника в лице Николсона. Тот поначалу твердо отказывался строить мост, считая это преступлением и предательством, но затем в сознании британца

происходит некая трансформация. С этого момента и следует дальнейшее развитие сюжета.

Сам фильм был снят по мотивам романа Пьера Буля «Мост через реку Квай» (*Le Pont de la Riviere Kwai*, 1952). Буль в годы Второй мировой войны состоял в отрядах «Свободной Франции», сражавшихся в Китае, Бирме и Индонезии. Там писатель попал в плен, и провел в заточении несколько лет. В плену он тайно вел дневник, который и послужил фактологической основой будущего произведения.

Лин взял из этой книги лишь описание быта японского лагеря и законов существовавших там. Сам же сюжет, с английскими солдатами в плену, основывался на подлинной истории подполковника Филиппа Туси, воспоминания о котором были собраны в книге Питера Дэвиса «Человек позади моста».

Таким образом, мы видим, что специально Дэвиду Лину ничего выдумывать не пришлось, и на основе жизнеописания реально существовавших людей он строит новый образ солдата, фанатика военно-армейских принципов.

О том, по какой причине попали в японский плен английские военные, можно проследить по хронике реальных событий в Индокитае 1941-1942 гг. Как отмечает П. Брендон, «...даже американская помощь в виде китайских армий генерала «Уксусного Джо» Стилвелла и «летающих тигров» генерала Клэра Ченнолта не смогла остановить одновременное наступление японцев в Бирме». И вновь британское отступление получило все характеристики разгрома. Подобно событиям в Малайе, оно оказало фатальное влияние на положение колониальной державы. Губернатор сэр Реджинальд Дорман-Смит, которому пришлось бросить свою большую коллекцию цилиндров, признавал: «Британцам никогда больше не удастся поднять головы в Бирме». Они не смогли ни защитить себя от вторжения японцев, ни уберечь гражданское население от атак на земле и с воздуха. По замечанию индийского чиновника Н.С. Тайябджи, подобная бойня «покончила с



остатками верности или сочувствия делу Британии среди бирманцев»<sup>210</sup>. К концу мая 1942 г. японцы оккупировали всю страну. По словам Тайябджи, они «уничтожили миф о западной неуязвимости, а вместе с ним - и те прочные связи, которые могли пережить сто с лишним лет эксплуатации и бездумной власти»<sup>211</sup>.

У персонажа Сайто такой веры в британское величие, разумеется, никогда не существовало. Он презрительно относится к пленённым англичанам, к их требованиям соблюдать международные конвенции и отказу подчиниться приказу строить мост. Как истинный самурай, Сайто считает британских солдат трусами и предателями, раз они предпочли плен благородной смерти. Впрочем, подгоняемый сроками, установленными командованием, японец идет на сговор с Николсоном, который обещает, что под его руководством работы начнутся незамедлительно.

К изумлению собственных солдат и офицеров, полковник усердно принимается за организацию постройки моста. Выясняется, что его цель состоит в том, чтобы вернуть солдатам прежнюю форму и дисциплину, потерянные за время пребывания в плену. Он желает показать японцам, насколько хороши англичане в любом деле, и тем самым завоевать уважение врага, столь необходимое ему лично, и по его убеждению всей Британской империи. Сайто даже дает Николсону своих солдат, чтобы ускорить строительство моста, и вскоре добивается желаемого. Мост растет на глазах.

Лин концентрирует внимание зрителя на стойкой дисциплине в рядах британских военнослужащих, которая не исчезла ни в силу обстоятельств, ни в силу времени. Солдаты в фильме так и не поняли, зачем их командиру этот мост, но строили его, не помышляя об открытом противодействии.

---

<sup>210</sup> Брендон П. Упадок и разрушение Британской империи. 1781–1997. М., 2010. С. 547-548.

<sup>211</sup> Там же. С. 548.

Одновременно с этими событиями развивается история американца Ширза, который умудрился сбежать из плена и попасть в английский госпиталь для офицеров на Цейлоне. Тут его находит командир секретного подразделения британских спецслужб майор Уорден и заставляет отправиться обратно в Индокитай, чтобы Ширз помог провести операцию по ликвидации строящегося моста. Испуганный американец признается, что он на самом деле вовсе не офицер, это звание он присвоил намеренно, надеясь на лучшее обращение в плену. Впрочем, выясняется, что британскому штабу все известно, и если Ширз не хочет, чтобы об этом доложили американскому командованию, он должен делом искупить вину.

Так, авторами фильма подчеркивается разница между Николсоном и Ширзом: для одного на войне превыше всего долг, для другого – эгоистическое стремление выжить во что бы то ни стало.

Тем временем Николсон в целях скорейшего завершения постройки моста прибегает к весьма странным, с точки зрения его подчиненных, мерам. Он просит раненых и заболевших малярией британских солдат тоже помочь ему в стройке. Те, будучи не в силах отказать командиру, встают с деревянных полатей барака и идут за ним. В результате мост готов к сроку. Полковник и врач Клиптон прибавляют к опоре моста деревянную доску, на которой написано, что мост построен британскими солдатами.

Той же ночью прибывшие командос вместе с бывшим военнопленным этого лагеря Ширзом минируют скрытые под водой опоры моста. Однако к утру уровень воды в реке снижается, и шнур взрывателя становится виден. Николсон замечает его и начинает догадываться о готовящейся диверсии. Как это ни парадоксально, британский полковник рассказывает о находке японцу Сайто. Возможно, некий мифический долг перед самим собой и империей заставляет полковника сохранить сооружение, дабы противники, каждый раз глядя на мост,

удивлялись его красоте и качеству и соответственно воздавали дань уважения Британии.

Далее с сознанием полковника Николсона происходят совершенно невероятные вещи. Когда Уорден ударом ножа убивает Сайто, пытавшегося оборвать провод взрывателя, и сообщает Николсону, что взорвать мост это требование штаба армии, тот достает пистолет и стреляет в майора. Затем полковник хватается Ширза в попытке отнять у него детонатор и зовет японских солдат на помощь. Внезапно узнав американца, до Николсона доходит осознание того, что он натворил. Раненый Уорден, собравшись с силами, сам стреляет в Николсона. Истекающий кровью полковник намеренно падает на детонатор, приводя его в действия. Мост взрывается вместе с проходящим по нему первым поездом. К реке прибегает уцелевший врач, который так и не понял своего командира, но которому верил до конца, и кричит, повторяя: «Безумцы, безумцы!».

В этих словах заключается весь замысел киноленты Дэвида Лина. Молодые солдаты, ветераны, победители, проигравшие, все они - и те, кто остался верен долгу, и те, кто забыл о нем в нечеловеческих условиях плена - все погибли вместе с рухнувшим мостом. Этот мост первоначально для полковника Николсона был средством заставить британских солдат не потерять человеческий облик в плену, средством доказать враждебной стороне, что сила духа британских офицеров и солдат не будет сломлена ни при каких обстоятельствах.

В финальных кадрах, камера оператора внимательно следит за тем, как уплывает в мутной воде табличка, на которой написано, что проект и постройка моста выполнена английскими солдатами полковника Николсона. Так, режиссер аллегорически но, тем не менее, недвусмысленно говорит, что те давние британские военные традиции, являвшиеся мостом между прошлым и настоящим, которые так упорно старались сохранить английские офицеры, погибают в реке времени.

Фильм «Мост через реку Квай» вышел в момент, когда Великобритания вступила в свой последний колониальный конфликт в Азии, пытаясь подавить освободительное движение в Малайе. Практически параллельно развивался «Суэцкий кризис», росло недовольство военных египетской кампанией, завершившейся позорным для Британии поражением и выводом войск с территории Ближнего Востока. Тогда же разворачивалась борьба африканских колоний за независимость, где мирные формы сочетались с немирными. В это время, в отличие от других западноевропейских стран, демонстрировавших высокие темпы экономического роста, хозяйство Великобритании продолжало пребывать в застое. Подавление вооруженных восстаний, охрана имперских коммуникаций и т. п. превращались при данных условиях для Англии в непосильное бремя, а империя - в непозволительную роскошь<sup>212</sup>.

Происходящие события вызвали настоящую ломку ценностей. Если межвоенное поколение пессимистично, но стойко прощалось со старыми идеалами империи, то движение «разгневанных войной», которые еще детьми пережили Вторую мировую, и впоследствии боролись с неоколониалистическими устремлениями «напрочь отказались от идеалов отцов и дедов»<sup>213</sup>. Их позицию и воплотил на экране Дэвид Лин, вложив в уста одного из героев слово «безумие».

Фильм был высоко оценен Британской киноакадемией (лучший фильм года, лучшая актерская роль, режиссура), получив признание и за океаном («Оскар», «Золотой глобус»). Но некоторые современники происходящих событий в ленте возмущались, что фильм порочит незапятнанную репутацию Филиппа Туси. Одержимостью Туси было не строительство, а сохранение жизней своих людей. Его сторонники утверждали, что он делал все возможное для того, чтобы уберечь от смерти подчиненным, при этом, не оказывая помощи врагу, а напротив –

---

<sup>212</sup> Глущенко Е.А. «Некоторые причины распада Британской империи» // Британская империя в XX веке. Под ред. А.М. Пегушева. М, 2010. С. 112.

<sup>213</sup> Трофимова О. С. Указ. соч. С. 17.

саботируя стройку моста<sup>214</sup>. Но сам полковник не стал подавать на авторов фильма в суд. Благородство Туси проявилось и в отношении его бывшего врага. Собственные показания о начальнике лагеря он огласил на суде лишь после войны и, тем самым спас Сайто жизнь. Филипп Туси ушел из жизни в 1975 г., Сайто к тому времени уже был на свободе. Он прилетел в Англию, чтобы посетить его могилу<sup>215</sup>.

К середине 1960-х годов под непосредственным управлением Великобритании находились преимущественно лишь небольшие острова, раскиданные в Тихом и Атлантическом океанах. Во всех остальных частях «день империи исчез из календарей государственных школ, чиновники дружно вернулись домой, а король перестал называться императором Индии»<sup>216</sup>.

Реагируя на общественную рефлексию «а зачем все это было нам нужно?» кинохудожники являют миру новое видение «героев империи». Одним из них стало экранное воплощение Т. Э. Лоуренса, без преувеличения культового в истории Англии военного разведчика. Этот образ, способный прославить героев - строителей империи, привлекал внимание кинематографистов еще в колониальную эпоху, в частности самого Александра Корды. Режиссер обращается к изданным в 1927 г. в Англии беллетризованным мемуарам Лоуренса под названием «Семь столпов мудрости», посвященным арабскому восстанию против Османской империи в 1916-1918 гг. Однако еще в предсъёмочный период, он столкнулся с проблемами, как частного, так и общественно-политического характера.

До него попытки снять кино на о приключениях Лоуренса предпринимались деятелями документальной кинохроники. В 1921 г. американский журналист

---

<sup>214</sup> Баландина Е.А. (2011). 10 исторически неверных фильмов // Сайт <http://www.infoniac.ru>

<sup>215</sup> Рощупкин В. (2014). Четыре берега реки Квай. // Сайт <http://nvo.ng.ru>. Рецензия на фильм «Мост через реку Квай» (1957)

<sup>216</sup> Морган К. О. Указ. соч. С. 371.

Ловелл Томас отправляется в командировку на Ближний Восток, чтобы запечатлеть арабское антитурецкое восстание (в котором участвовал Лоуренс) на киноплёнке. По завершении своей миссии, снятую хронику Томас смонтировал в короткометражный фильм, который был продемонстрирован в Лондоне.

На презентации фильма присутствовали премьер-министр Д. Ллойд Джордж и ряд высших военных и гражданских чинов, в том числе У. Черчилль. Многие из военных были с Лоуренсом в дружеских отношениях. После просмотра документальной ленты популярность разведчика в военно-политических кругах возрастает еще больше. Британские власти сразу оценили вклад в пропаганду экранного прославления героев империи, ежедневно рискующих на поле боя ради ее спокойствия и процветания. Это было тем более актуально в условиях душевного шока, вызванного Первой мировой войной. Лоуренс получает титул рыцаря. А министр колоний Черчилль предоставил Лоуренсу широкую свободу действий по урегулированию ситуации на Ближнем Востоке.

Александр Корде выполнить свой замысел было сложнее, чем документалистам. В 1938 г. кинокомпания «Лондон филмз» терпит финансовые неурядицы из-за нескольких лент, провалившихся в прокате<sup>217</sup>, и поэтому не спешит давать согласие на начало съемочного процесса. Внезапно выясняется, что будущий фильм не так уж необходим правительству, более того, даже «вреден» в силу сложившейся международной обстановки. Англия не желала напрягать отношения ни с Турцией, ни с ее бывшим союзником по Первой мировой войне нацистской Германией. Ведь такой фильм напоминал бы о нелюбимом прошлом, связанном с развалом Османской империи.

---

<sup>217</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 6. М. 1963. С. 106.

Дошло до того, что правительственные чиновники всерьез задумались над тем, как откупиться от Корды, чтобы он не снимал фильм о Лоуренсе<sup>218</sup>. Так, к концу 1930-х годов, в силу сложившейся внешнеполитической ситуации Британия в несвойственной для себя манере начинает отступать от прежних взглядов на пропаганду имперской политики. К тому же сам Лоуренс в 1935 г. погиб, попав в аварию на своем мотоцикле.

До конца режиссерской карьеры А. Корда надеялся осуществить заветную мечту, но это ему так и не удалось<sup>219</sup>. Желая возместить ему эту творческую потерю, британские власти оказывают всяческую помощь Корде (человеку очень нужному в деле пропаганды) в производстве «колониальных драм» и «костюмных» исторических лент. Однако, как мы уже знаем, А. Корда вместе со своим братом Золтаном несколько схитрили, когда, сняв «Четыре пера», на первый взгляд, классическую колониальную ленту, на деле явили зрителям авторское видение имперских ценностей. Возможно, идеи, поставившие под сомнение традиционную политику, в этот фильм пришли из неосуществленного проекта о Лоуренсе. В любом случае мир уже никогда не узнает, каким Александр Корда собирался представить разведчика киноаудитории.

После Второй мировой войны, фигура Т. Лоуренса вновь привлекает внимание британской общественности. В 1955 г. выходит разоблачительная книга известного писателя Ричарда Олдингтона «Лоуренс Аравийский: биографические записки», принятая в Англии достаточно враждебно. Олдингтон был участником Первой мировой войны, которая резко изменила его мироощущение, придав большую долю пессимизма его дальнейшему творчеству. Литератор отвергал «культ Британской империи, дух военщины и милитаризма, ходячие девизы, их подкреплявшие, политические и литературные авторитеты, их

---

<sup>218</sup> Lawrence James. Lawrence, Thomas Edward (known as Lawrence of Arabia) (1888—1935), intelligence officer and author. Oxford Dictionary of National Biography. 2004-12. 369 p.

<sup>219</sup> Deighton L. Sand and sea // Sight and sound. 1995. Ja. P.31.

поддерживавшие»<sup>220</sup>. В своей книге Олдингтон резко критикует действия Лоуренса и устремления Великобритании на Ближнем Востоке.

В результате Олдингтону пришлось покинуть Англию и переехать в США, поскольку британские власти были довольно сильно разгневаны на писателя из-за его позиции. Литературный критик Лоренс Даррелл, охарактеризовал писателя, как впавшего в немилость из-за того, что он осмелился напасть на одного из признанных в стране столпов<sup>221</sup>.

Однако ни подобная литературная критика, ни споры в газетах и журналах, были не в силах ослабить величие образа Лоуренса, который складывался на протяжении десятков лет. Напротив, это привлекло внимание продюсеров, видевших в его экранизации возможность как «снять кассу», так и сделать идеальный фильм, претендующий на «Оскара». Власть же по-прежнему видела в знаменитом агенте «мессию», способного, если бы захотел, «стать светочем, который вывел бы спотыкающееся человечество из его затруднений»<sup>222</sup>.

В 1960 г. американский продюсер Сэм Шпигель приобрел права на экранизацию «Семи столпов мудрости», и пригласил для съемок одного из лучших режиссеров Англии Дэвида Лина.

Лин сразу заинтересовался предложенным материалом, однако, как постановщик, видел Лоуренса в несколько ином свете. Он не считал разведчика «величайшей личностью XX века», как того называл У. Черчилль, напротив, считал Лоуренса «сумасбродом». Но как раз таких персонажей Лин, по его собственному признанию, любил и снимал о них картины с особым интересом. Сумасбродства Лоуренсу, в глазах режиссера, добавляла знаменитая фотография, где разведчик с аристократическим лицом и «осанкой настоящего дона восседает верхом на верблюде».

---

<sup>220</sup> Кудрявицкий А. Об Олдингтоне и о других поэтах-имажистах. М., 2001. 200 с.

<sup>221</sup> Harold O. T. E. Lawrence: Biography of a Broken Hero. L., 2002. 293 p.

<sup>222</sup> Лоуренс Аравийский: Сб. М.-СПб., 2002. С. 551.



Фильм был выпущен в прокат в конце 1962 г., и судьба его была непростой. Английские продюсеры были недовольны тем, что «Лоуренс Аравийский» снят на американские деньги, то есть на средства прямых конкурентов британского кино. Далее острый спор развернулся вокруг исторического содержания киноленты - в основном из-за трактовки личности Лоуренса. Либеральные круги Великобритании называли фильм «излишне реакционным и жестким», а радикальные приверженцы имперского прошлого, наоборот, говорили, что «Лоуренс» слишком «нетрадиционный». Советские кинокритики фильм о Лоуренсе окрестили «молением о чуде, которое продлило бы миф об империи», «кинематографическим гимном ремеслу шпиона»<sup>223</sup>. Турция (как и ожидали британские «верхи») была возмущена: «Ни одна страна не может простить своему союзнику такого искажения исторических фактов и истины, - писала газета «Хавадис». - Ни один народ не имеет права задевать чувства другого народа из-за прославления жалкого шпиона»<sup>224</sup>. Особенно унижительно для Турции был показ ее солдат как мужеложцев и садистов.

Лин прекрасно понимал, какую реакцию вызовет его произведение в странах, так или иначе «задействованных» в сюжете, и с присущей ему дипломатичностью, говорил, что «Лоуренс» - фильм, не только о политических отношениях Великобритании и Ближнего Востока. Лин желал отобразить общие для всех государств политические законы и ошибки колониальной политики, а также сказать, что Британская империя не являлась единственным примером во всемирной истории. И несмотря на то, что картина изобилует красивыми пейзажными съемками, снятыми на натуре в Аравии и Египте, она все же рассказывает о войне, черствости и циничности государственных чинов, расплате

---

<sup>223</sup> Неделин В. Гальванизаторы мертвого мифа // Комсомольская правда. 1963, 18 апреля.

<sup>224</sup> Газета «Хавадис». Перепечатка в региональной советской газете (материалы кабинета истории зарубежного кино сценарно-киноведческого факультета ВГИК им. С.А. Герасимова.).

за службу мифическим идеалам, разрушении традиционных представлений о роли британских военных в конфликтах подобного рода.

Общеизвестно, что режиссеры мирового уровня способны регулировать сознание общественности посредством авторских приемов и собственной трактовки исторических событий. Лин, ознакомившись с мемуарами Лоуренса, не стал при создании фильма опираться исключительно на текст «Семи столпов мудрости». Прекрасно разбиравшийся в британской истории режиссер, скрупулезно изучив турецко-арабский конфликт начала века, явил миру собственное видение «героя империи».

По утверждению П. Брендона «Лоуренс (...) представлял себя как искателя приключений, но с изъянами - мучимого гордостью, угрызениями совести, сомнениями и деградацией. Ведь в книге, как и в его карьере, - доказывает историк, - представление и лицедейство затеняет лживость. Лоуренс признавался в раздувании «скучных маленьких инцидентов» в захватывающие эскапады, признавал, что «попал в тюрьму лжи»<sup>225</sup>.

Однако Д. Лин и его давний соратник драматург Роберт Болт, не желая сосредотачиваться на разоблачении культа о герое Империи, выдвинули на первый план эксцентричность и авантюризм натуры Лоуренса. Такая трактовка была выгодна как авторам фильма, получившим интересного и объемного персонажа, с помощью которого можно было показать свое видение имперского прошлого, так и власть имущим, поскольку черты натуры знаменитого разведчика, значительно обеляли циничность и меркантильность британской политики начала века.

По мнению отечественного кинокритика С. Кудрявцева, режиссер Лин и актер Питер О'Тул изобразили некогда идеализированную фигуру Лоуренса как «...героя-авантюриста, безумная жажда приключений которого заключена в его

---

<sup>225</sup> Брендон П. Указ. соч. С. 408.

лихорадочном взоре. Весь облик «блаженного из пустыни» наиболее впечатляюще выражен в тех моментах, когда Лоуренс будто танцует, впервые переодевшись бедуином, или же чрезвычайно пластично, как бы летя по ветру в развевающихся белых одеяниях, несётся верхом на верблюде. Конечно, Лоуренс порой чувствует себя невольным мессией, и всё-таки он остаётся заигравшимся ребёнком, и сам даже не заметил, как вырос, а потом погиб в нелепой катастрофе»<sup>226</sup>. Кинокритик добавляет, что в картине Лина «Лоуренс ещё сам толком не знает собственной судьбы и в большей степени странствует по Аравийскому полуострову в поисках своего истинного предназначения, а не ради осуществления своего задания»<sup>227</sup>.

Надо сказать, С. Кудрявцеву удалось вплотную подойти к распознаванию в созданном О'Тулом образе Лоуренса, бытовавший среди британцев в конце XIX – начале XX в. тип характера, сочетающий авантюризм и страсть к романтике с идеей имперского служения.

В фильме, главное стремление Лоуренса – это захват Дамаска, о котором он грезил еще в детстве, зачитываясь описанием крестовых походов. У разведчика есть союзник среди арабской знати – шариф Али, который по чертам характера является его полной противоположностью. Спокойный и рассудительный, он призван создать контраст британцу с его «безумным» поведением. Кроме мудрого Али, в фильме присутствуют другие арабские персонажи - храбрый и стойкий «ветеран пустыни» Сауди и принц Фазал, сочетающий в себе качества дипломата и тонкого психолога. Наличие таких объемных и хорошо проработанных в сценарии персонажей доказывает, что к моменту появления фильма британская общественность так или иначе признавала положительную роль империи в продвижении арабского народа к независимости.

---

<sup>226</sup> Кудрявцев С. Указ. соч. С. 189.

<sup>227</sup> Там же. С. 136.

С другой стороны, Дэвид Лин, показывает циничность и лицемерие имперской политики. Сравнивая ее приемы с «варварскими», на взгляд европейца, законами пустыни (Мактуб) - «вода дороже жизни иноплеменника», «моя территория заканчивается там, где кончается вода» - режиссер приходит к выводу, что эти законы выглядят менее жестокими на фоне политических решений, принимаемых в кабинетах. Злодеями в фильме являются не только воинствующие вожаки арабских племен, но и британские политики, в трактовке Лина – хитрые, бессердечные, вероломные и равнодушные к человеческим потерям, если это выгодно Империи. Резким контрастом на их фоне выделяется вожак арабского племени Сауди, с его словами: «Я обращаю врагов в бегство, и забираю их стада. Турки мне платят дань, но я беден. Беден, потому что служу народу!»

В «Лоуренсе Аравийском» перед героем встает сложная задача: «что выбрать, Запад или Восток? Родину или землю, питавшую все его авантюрные устремления?» В сцене разговора с арабским принцем Фазалом он, отвечая на вопрос, что ему ближе, говорит: «Я солдат Британии и защитник Аравии». Видя сомнение в глазах собеседника, Лоуренс осознает, что в будущем ему придется свой выбор все же сделать. Что в свою очередь будет означать предательство по отношению к одной из сторон, причем независимо от выбора.

В литературном источнике присутствуют сведения о настоящих замыслах империи по отношению к Аравии, а также мысли автора о том, что арабский народ, если и добьется когда-нибудь политической свободы, то этот итог вряд ли будет полезен Британии. Авторы киноленты этот момент, разумеется, не упустили из внимания. Так, в сцене беседы разведчика с командующим войсками Алленби, происходящей в Иерусалиме, можно узнать, что само слово «свобода» для англичан имеет совсем не то значение, что для арабов.

Сценарист Р. Болт, ставя, согласно замыслу Д. Лина, задачу отобразить в сюжете истинную суть Лоуренса и мотивацию его действий, создал сцены,

наполненные глубоким символическим содержанием. Таковы, например, кадры со вступлением Лоуренса в Дамаск, когда он ведет за собой английские войска. Фильм демонстрирует нам Лоуренса верхом на верблюде, въезжающего в город вместе с армией британцев и арабов. Один из арабов протягивает англичанину кисть винограда, тот попробовав его, выплевывает обратно. Араб, виновато улыбаясь, говорит «... к сожалению, еще не созрел». Этой довольно символической сценой, авторы намекают, что сами арабы сомневаются, что справятся с пришедшей в их руки властью, а это является признаком провала ожиданий Лоуренса. Если Великобритания не желала создания государственности у арабов, то Лоуренс, по мысли режиссера, напротив, мечтал об успешном выполнении своей личной миссии, которая превратила бы его в легенду арабского мира.

Авторы фильма вкладывают в уста героя такую фразу: «я не проигравший, но и не победивший, кто же я?». Подобная раздвоенность тревожит его, заставляет задуматься о верности принятого им решения участвовать в столь сложном и запутанном конфликте, приведшем к неоднозначным результатам.

Эта неопределённость выбора прослеживается и в дальнейшей жизни Лоуренса. По завершении войны он отказался от предложенного ему рыцарства и других высоких почестей, но согласился стать членом попечительского совета «Колледжа всех святых» Оксфордского университета. В 1919 г. он участвовал в Версальской мирной конференции, где безуспешно выступал в поддержку требования арабов о предоставлении им независимости, и одновременно сочувствовал стремлению евреев создать национальное государство<sup>228</sup>.

В завершающих эпизодах фильма показано возвращение Лоуренса в британский штаб. Военныежимают ему руку в знак уважения и признания его заслуг, но в то же время не желают обнимать его, как других солдат. Более того, один из генералов, машет в спину уходящему Лоуренсу, восклицая, : «Безумец!».

---

<sup>228</sup> Лоуренс Аравийский: Сб. М.-СПб., 2002. С.551.

Причина такого отношения в том, что мысленно британцы видят себя уже на родине, и игры Лоуренса с переодеванием и дружбой с вожаками «диких» племен им претят, заставляя думать, что они здесь еще надолго. Так Д. Лин, демонстрирует насколько опасно верить в собственную избранность, даже если это обязательный постулат имперской идеологии. Герой остается в одиночестве не принятый ни своими, ни чужими. Для одних он фанатик и бунтарь, для других – предатель и чужак. В фильме Лоуренс действительно ничем не напоминает обыкновенных британских военных, этих послушных «винтиков» огромного механизма империи. На самом же деле, он классический агент, и во всех его авантюрах с внедрением нет ничего сумасбродного и шокирующего для деятельности спецслужб того времени. Но поскольку данные методы обычно остаются скрытыми от общественности, читателям и зрителям Лоуренс и впрямь виделся авантюристом противостоящим «бездушной» военно-бюрократической машине.

Конфликт между стремлением удовлетворить потребность в приключениях, получить славу, оказать помощь народу, поверившему ему, с одной стороны, а с другой - постоянный надзор и вмешательство военных верхов в работу разведчика, приводит к постепенному ослаблению воли и личности Лоуренса. Казалось бы, миссия выполнена, турки разбиты и покинули Дамаск, арабы прославляют британского героя. Но финал фильма говорит о прямо противоположном итоге для самого Лоуренса. Он устало садится в автомобиль, чтобы отправиться в порт, где его ждет корабль, отплывающий в Англию. Водитель участливо интересуется: «Все, домой, сэр?» Если раньше такая фраза знаменовала бы счастливый исход приключений героя, который честно исполнил свой долг перед Империей, то для Лоуренса это звучит несколько издевательски. Возвращение в Англию для разведчика означает, что ему так и не удалось добиться признания. Не как честного солдата империи, его заслуги вполне на это

указывают, а именно как героя-одиночки, желающего изменить мир в соответствии со своими принципами.

Таким его видят авторы фильма, появившегося в 1962 г., когда миф о преданном слуге империи уже был не актуален, в связи с почти полным исчезновением ее самой. Но образ Лоуренса был важен в силу необходимости представить военную стратегию метрополии и деятельность ее представителей в романтизированном виде, показав насколько политика империи была сложна и нешаблонна, тем более, что перед Великобританией, встала задача адаптации к условиям постколониальной эпохи.

Нельзя также забывать, что существует такое понятие как «язык киноискусства», могущее интерпретировать исторические данные в соответствии с личными авторскими или идеологическими задачами. На примере «Лоуренса» Дэвида Лина, видно, что в 1962 г. англичане стремились показать солдат империи не только честно исполняющими свой долг, но и желающими по возможности скорее вернуться на родину.

Фильм содержит и другие параллельные линии, актуальные не только для людей помнивших имперское прошлое, но и для подрастающего поколения, не знавшего его. Очень символична сцена в королевском шатре у принца Фазала, принимающего Лоуренса и одного британского военного аналитика. Речь идет о роде помощи Великобритания арабам. Советник принца пылко настаивает, на том, что арабам нужны пушки, и тогда они обязательно захватят Дамаск. Военный возражает, говоря, что «...вам нужна не артиллерия, а подготовка». Арабский советник иронично спрашивает: «Вы хотите научить бедуинов воевать?». На это он получает ответ: «Мы хотим вам помочь создать профессиональную армию». Затем британский военный добавляет, уже обращаясь к принцу: «Не мечтания вас приведут к Дамаску, а подготовка. Великобритания – маленькая страна, ее население невелико. Но мы могущественны. Почему? Не

только благодаря пушкам и флоту, как вы хотите сказать. А благодаря подготовке!»). В этой сцене британец не случайно перефразирует слова известного государственного деятеля Джорджа Керзона: «Дисциплина, вера и вдохновение – это и есть подготовка». Так, в 1962 г., английское кино напоминает зрителям, что империи, которую еще можно видеть на экране, в данное время уже нет. Но гордость за то, что небольшой европейский остров держал под контролем половину планеты, благодаря профессионализму администрации и военных Британии, необходимо испытывать и поныне.

В этой же сцене ведется речь о Суэцком канале. Англичане намекают, что нужно ударить по туркам с моря. Принц, иронично усмехаясь, спрашивает: «Через Суэцкий канал?» Британец с деланным недоумением отвечает, что канал важный стратегический пункт для нашего совместного дела. Но принца было не так легко провести: «...канал находится в сфере английских интересов, а нам он не так необходим». И на удивленный вопрос «...А разве у нас не общие интересы?», пожимает плечами и говорит: «Возможно». Для Англии, живущей в постимперский период, эта сцена довольно неоднозначна. В октябре 1956 г., правительство Египта национализирует Суэцкий канал. Премьер-министр Иден ищет союзников в борьбе с египетскими «узурпаторами» и заключает тайное соглашение с Францией и Израилем. После чего последовал военный удар сил коалиции по Египту. Это нанесло урон международному имиджу Великобритании. «Повсюду в мире, даже в США, общественное мнение обратилось против Британии. Под угрозой оказался фунт стерлингов, поставки нефти прекратились, ООН осудила агрессию, и британским войскам пришлось с позором уйти из Египта<sup>229</sup>. Стало отчетливо ясно, что отныне Британия не соответствует своему прежнему статусу великой державы.

---

<sup>229</sup> Морган К. О. Указ. соч. С. 371.



Для чего Лин упомянул в своем фильме о Суэцком канале? Возможно для того, чтобы оправдать действия премьер-министра, показывая, что Суэцкий вопрос для Англии был важен всегда, и участие в таком конфликте не является попыткой Великобритании вернуться к прежним имперским замыслам. А возможно - показать изменчивость политики арабских стран.

Подводя итог экранному воплощению Т.Э Лоуренса, можно сделать вывод, что Дэвид Лин и Роберт Болт, видя какие перемены происходят в общественном сознании и мировой политике, первыми решились превратить героя империи, этого идеального образа для пропаганды, в защитника не столько самой имперской политики, сколько британских ценностей, способствовавших прославлению Англии в мире. На примере знаменитого разведчика Лин указывает на внутреннюю противоречивость любой существовавшей в истории империи, опиравшейся на вооруженный диктат и одновременно на вполне искреннее верование в свою цивилизаторскую миссию.

После выхода фильма в прокат, некоторые кинокритики осудили приверженность Лина к масштабным натурным съемкам. По мнению Б. Краузера «...великолепные декорации, “варварские” бои, миражи в пустыне оттянули на себя внимание зрителя и уменьшили легендарную фигуру Лоуренса до обычного киногероя, а финал ленты вместо прославления отважного разведчика показал нам усталого опустошенного человека, пребывающего в угрюмом разочаровании»<sup>230</sup>. Тем не менее, в ходе опроса, проведенного журналом «Эмпайр», картина заняла первое место в списке «Сто лучших британских фильмов всех времен». Британский институт кино отвёл ей третье место. «Лоуренс» также выиграл семь из десяти «Оскаров», на которые он был номинирован: лучший режиссер, лучший фильм и др.

---

<sup>230</sup> Crowther B. (1962). A Desert Warfare Spectacle "Lawrence of Arabia" // Сайт <http://www.nytimes.com>. Рецензия на фильм «Лоуренс Аравийский» (1962).

Развитие образа героя как своеобразной жертвы имперской политики, продолжилось в фильме Бэзила Дирдена «Хартум» (1966 г.). Сюжет картины посвящен не менее знаменитому в Британии, чем Лоуренс, генералу Гордону. Национальный герой и «человек рыцарской чести» викторианской эпохи, генерал Гордон не мог быть обойден вниманием английских кинематографистов, особенно в период переосмысления имперского прошлого.

«Хартум» начинается со сцены заседания кабинета министров, посвященного гибели египетской армии под командой английского генерала У. Хикса в сражении с мусульманскими фанатиками, возглавляемыми Мухаммедом Ахмедом, который именует себя – Махди. Этот эпизод выдуман авторами киноленты, ставившими цель художественно приукрасить личность генерала Гордона и бросить тень на британских политиков. Так, киноэкранный «двойник» премьер-министра Гладстона крайне негативно относится к идее вмешаться в египетско-суданские дела и «навести там порядок». Однако, под напором министров, напоминающих о важности Суэцкого канала и Египта как союзника в арабской Африке, глава правительства вынужден признать необходимость спасения от суданских повстанцев нескольких тысяч египтян и англичан, находящихся в Хартуме.

Правительство решает послать в Судан генерала Гордона, ранее бывавшего там и освободившего население от работоторговли. Опасность миссии, граничащей со смертельным риском, не волнует министров. Ведь «Гордон идеалист, не повинуется приказам, спрашивает совета у Бога, а не у меня»<sup>231</sup>, - говорит Гладстон и добавляет: «при самом печальном исходе, скажем следующее – мы послали Гордона, что мы еще могли сделать?!».

Отправляя Гордона в Хартум, политики решали сразу две задачи. Одну связанную с требованиями английской общественности вмешаться и спасти

---

<sup>231</sup> Цитирование слов киноэкранный У. Гладстона.

Судан. И вторую – в случае гибели Гордона, а значит провала миссии, снять с себя всякую ответственность. «Все обвинения посыплются на него, а не на нас. Он проиграл, потому что действовал согласно своим непонятным принципам», - решает премьер-министр.

Этой сценой фильм словно задает себе антиимперский тон, обличая методы британского правительства. Режиссер Б. Дирден не берет во внимание тот факт, что подобное отношение к суданской проблеме со стороны Гладстона, могло быть вызвано его нежеланием втягивать Англию в различные военные конфликты, которые отвлекали страну от ее внутренних проблем. Как не без оснований характеризуют Гладстона В. Зюзин и К. Каспарян, он не был склонен придавать международным вопросам первостепенное значение, а по убеждениям являлся врагом войны и всякого насилия, проявлениями которого так богата область внешней политики<sup>232</sup>.

Но фильм содержит преимущественно сцены с элементами критики британского правительства, замыслам которых противопоставляются такие качества Гордона как – мужество, отсутствие страха перед смертью, честь, достоинство, религиозная вера. Именно их наличие заставят Гордона принять предложение правительства, несмотря на то, что генерал прекрасно осознает скрытые мотивы Гладстона.

Гордон в этом фильме вовсе не авантюрист и искатель приключений, подобно Лоуренсу. Напротив, он всячески старается избежать военного конфликта и ненужных смертей. Генерал просит правителя Судана Зобейр-пашу помочь ему эвакуировать Хартум. Но англичанин натывается на яростный отказ суданского властителя, помнящего смерть своего сына, который был казнен по приказу Гордона за занятие работорговлей. Далее генерал отправляется в стан Махди (эта

---

<sup>232</sup> Зюзин В., Каспарян К. Российско-британские внешнеполитические отношения и династические связи (конец 30-х гг. XIX в. – начало XX в.). Монография. Пятигорск, 2008. 240 с.

сцена также выдумка создателей фильма), где просит его отпустить египтян и европейцев, пребывающих в Хартуме. Глава повстанцев отказывает британцу, мотивируя свой ответ тем, что ему необходима «кровавая слава», способная «возвестить Мекку, Багдад и Константинополь о приходе нового Избранника».

Исчерпав дипломатические варианты, генерал Гордон начинает готовиться к обороне. Его блестящая тактическая выучка и военный опыт спасает хартумцев от скорой гибели. Вырытый у города ров, заполненный водой Нила, отдалает на несколько месяцев взятие Хартума махдистскими войсками.

Гордона обожают египтяне и суданцы, его прибытие в Хартум сопровождается многолюдным ликованием, овацией и скандированием имени генерала. Сам Гордон, приветствуя Хартум, говорит: «Я дома! Это единственное место, которое я люблю». Так, генерал противостоит изображенным на киноэкране министрам, которым, согласно режиссерской интерпретации, нет дела до отдельных людей и даже народов.

В лице персонажа Гордона видна попытка английских кинематографистов очеловечить империю, как пространство, которое было заполнено личностями, воевавшими не за имперские принципы, а за людей ставших частью ее. В середине 60-х годов прошлого века это диктовалось стремлением уйти от огульной критики всего, что связано с самим понятием «империя», и задать ему субъективно-человеческий характер.

Перед своей гибелью Гордон говорит Махди: «Тебе нужна стотысячная армия, чтобы победить. А мне достаточно себя, чтобы весь мир ополчился против тебя после моей смерти». Далее следуют сцены трагического конца генерала и отчаяния Махди, увидевшего насажденную его людьми голову Гордона на пику. Вождь кричит, что этого было делать нельзя. Потом закадровый голос уведомляет: Махди по неизвестным причинам скончался через несколько месяцев после смерти Гордона. Фильм заканчивается фрагментом изображающим

скульптуру генерала верхом на верблюде, на постаменте которой надпись: «Мир, где нет Гордона – угаснет под песком времени».

Эта цитата словно говорит о том, что империю необязательно ассоциировать с циничными политиками, в ее истории были люди, спасавшие целые народы.

Кинокритик Деннис Шварц охарактеризовал фильм, так: «... с одной стороны – это визуально потрясающий исторический эпос, с динамичным действием и натурными съемками, с другой – фильм демонстрирует интересный взгляд на политические интриги того периода, хотя и несколько их гиперболизирует. С третьей стороны - Дирден рассказывает нам о борьбе двух религиозных фанатиков - Гордона и Махди, отдавая победу тому, кто поставил свою веру выше личных интересов»<sup>233</sup>.

Киновоплощения Лоуренса и Гордона очень схожи, в интерпретации режиссеров они предстают жертвами имперской политики. Их личные качества и моральные установки заметно противоречат военно-колониальным устремлениям метрополии, этическим принципам имперских отношений. Отсюда возникает внутренний конфликт в персонажах – между желанием служить Британии и стремлением выполнить долг по защите колониальных народов, ставших близкими для героев. Разница лишь в том, что образ Лоуренса у Д. Лина более тонкий и сложный. Он позволяет глубже исследовать трансформацию «героя империи», поднимая на более высокую планку вопрос о роли Англии в судьбе многих ныне независимых государств, реальном характере имперской политики, влиянии отдельных личностей на ход истории.

Такова трансформация «героя империи» в английском кинематографе. Появившись в межвоенный период, этот образ был призван прославить истинные британские ценности и в самой метрополии, и во всем мире. А в годы Второй

---

<sup>233</sup> Schwartz D. (2008). A painless and entertaining bout with history in the desert // Сайт <http://homepages.erver.net>. Рецензия на фильм «Хартум» (1966).

мировой войны, в сложнейший для страны период, он должен был напомнить Великобритании о том огромном и бесценном военном и духовном опыте, накопленном империей в предыдущие столетия.

В послевоенное время, понадобились другие трактовки «защитника нации», ими стали образы простого солдата Империи и истинно английского офицера. Они были лишены прежнего ореола романтизма присущего героям лоуренсовской эпохи, но в них также не было и борьбы личности с устоями имперской системы. Можно сказать, что персонажи Николсона, Лоуренса и Гордона являются незавершенным этапом в отображении «героя империи». Английские солдаты и офицеры предстают жертвами вызванных войной обстоятельств, винтиками огромного механизма. И, несмотря на это, пытаются сохранить в себе и для других лучшие качества британского военного, полагая, что обстоятельства временны, а традиции вечны. Но заключительного этапа в отображении «героя империи» в британском кинематографе нет. Поскольку дальнейшее развитие образа неминуемо стало бы символизировать острую критику имперской политики, что лишает смысла само существование «героя империи».

В 2002 г. на экраны выходит новая киноверсия произведения «Четыре пера» А. Мэйсона. Как и самую известную экранную адаптацию романа, снятую в 1939 г. венгром А. Кордой, выросшим в Австро-венгерской империи, новый фильм также был поставлен выходцем из имперской провинции. Режиссер Шекхар Капур, индеец по происхождению, родившийся и выросший в Пенджабе. Однако на этом сходство двух кинолент исчерпывается.

В современном фильме нет прямой идеологической линии критики или защиты имперской политики, наличие которой было обязательно для кинолент о героических колониальных войнах. Сама империя находится на втором плане, в кадре доминируют мелодраматические отношения персонажей, дополненные бесстрастными и абстрактно звучащими диалогами о необходимости служить

стране вопреки личному счастью и т.д. Все это могло иметь отношение к любой исторической эпохе, любой когда-либо существовавшей державе.

\*\*\*\*\*

Как видно, кинематографические сюжеты о «бремени белого человека» и «герое империи» явились теми концепциями, которые позволяли зрителям взглянуть на империю в свете реального времени. От смены эпох, общественных представлений и событий, проистекало изменение, эволюция взглядов на указанные сюжеты. Это в свою очередь влекло и постоянную смену образа империи в массовом сознании и на киноэкране.

Тонко чувствуя эпоху, художники субъективно формировали и направляли общественное мнение. Экранная трактовка «бремени» 1930-х годов внушала зрителям, что без присутствия британцев колонии накроют волны насилия и мракобесия, вызванные междоусобными войнами, религиозными столкновениями и борьбой местных элит за власть. Только героическое служение империи и верность долгу перед колониальными народами будут способствовать процветанию не только «туземцев», признавших всё благородство миссии белого человека, но и самой англосаксонской «расы».

После Второй мировой войны и распада империи тема «бремени белых» не исчезла с киноэкрана, напротив, она получила весьма определенный импульс к своему развитию вследствие постимперской рефлексии и осознания ошибок прошлого. В фильмах 1950-1960-х годов присутствуют не только те персонажи, что честно несли «бремя», но и образы, которые неосознанно или умышленно нарушали в колониях нормы законодательства и морали, давая волю своим низменным чувствам.

В 1980-е гг. европейская режиссура в лице Д. Лина и Р. Жоффе окончательно опровергает необходимость «миссии». В кинолентах этого десятилетия жизнь и цивилизация народов колоний показаны необычайно разнообразно и объемно.

Потуги британцев что-то изменить или искоренить в культурном облике «туземцев» либо тонут в экзотической гуще из местных представлений и порядков, либо выглядят как акты насилия и даже вандализма. Такой акцент на негативные стороны «бремени» был вызван, прежде всего тем, что в самой Великобритании стало формироваться мультикультурное сообщество, и необходимо было осветить те проблемы, которые появились в ходе его развития.

Так, с осмыслением прошлого империи, трактовка «бремени» постепенно потеряла тот романтический ореол, которым она была окружена в собственно имперский период. С каждым новым фильмом, являвшимся очередной ступенью в развитии «бремени» на экране, империя приобретала черты архаичной, жесткой, даже жестокой механической системы, перемалывающей культуру и зарождавшееся национальное самосознание колониальных народов. Такие имперские установки, как «наша святая обязанность править этими людьми» и «Англия несет свет невежественным народам», к концу XX в. окончательно потеряли свой прежний смысл и порой звучали как шовинистические призывы. К тому же те киноленты, с которых началась трансформация классической концепции «бремени», снимались в основном в постимперское время, независимыми постановщиками, приверженцами демократических идей.

В отличие от «бремени», сюжет о «герое империи» выполнял несколько иные задачи. Он должен был защитить империю не только на киноэкране и в общественном сознании, но и в большой политике, оберегать ее ценности и заслуги перед волнами критики осуждавшей колониализм. Тем не менее, в ходе своего художественного развития «герой империи» также претерпевал эволюцию в зависимости от того, какая опасность угрожала империи. Такой опасностью могла стать как угроза оккупации страны фашистскими державами, так и преобладание возведенных в абсолют государственных или корпоративных интересов над общечеловеческими ценностями. В последнем случае, «герой»



пытался ломать устарелую имперскую систему и придать ей прежний человеческий облик.

Авторы фильмов наделяли своих персонажей различными чертами, способными, так или иначе, повысить имидж империи в глазах соотечественников и всего мира. Например, художественный образ доктора Ливингстона обладал такими чертами как: бесконечное благородство, острое сочувствие судьбе чернокожих народов Африки, непримиримость по отношению к работорговле. По замыслу режиссёра такая трактовка жизни и деятельности знаменитого путешественника противостояла арабским персонажам, целью которых было лишь подавить стремления африканцев к свободе и превратить их в источник последующей выгоды. После успешного проката фильма возмущение и обвинения народов Аравии в преступности политики Лондона уже не выглядели столь обоснованными.

Но уже к концу 1930-х годов образ «героя империи» нуждался в трансформации. Был необходим персонаж, который бы не столько служил империи, сколько использовал ее ценности и традиции в собственном личностном развитии. Так на экранах появился Хэрри Фэвершем - герой произведения «Четыре пера» А. Мейсона и фильма снятого на основе книги. Робкий и сомневающийся юноша после перенесенных военных тягот в Судане превращается в полноценного мужчину, окруженного уважением и любовью близких.

Влияние империи на формирование и становление личности отразилась и в военный период, к примеру в лентах М. Пауэлла. Его герой – пожилой офицер Клайв Кенди – был призван напомнить зрителям, что пропагандируемые в империи воинская честь, мужество, дисциплина окажут неоценимую услугу в борьбе с фашистским агрессором.

В середине XX в. на волне широкой критики имперского прошлого, «герой» стал бороться уже не с внешними врагами, а с самой военно-имперской системой деформирующей гуманистические ценности и человеческие судьбы как колонизируемых, так и самих колонизаторов. В основе образов новых «героев империи» легли жизнеописания реальных личностей – Филиппа Туси, Томаса Лоуренса, Чарльза Гордона – в свое время так или иначе пострадавших от военно-бюрократических порядков, но сохранивших в себе верность к империи и долг по отношению к подчиненным ей народам.

**ГЛАВА 3. ЕВРОПЕЙЦЫ И «ТУЗЕМЦЫ» В ИМПЕРСКОМ  
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:  
ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО КИНО**

**§-1. Освещение культурного взаимодействия англичан и «туземцев» в  
кинематографе 1960-1990-х годов**

Колониальная экспансия с самого начала столкнулась с факторами, затруднявшими культурное взаимодействие рас. Со стороны англичан это были высокомерие, убежденность в собственном превосходстве, неприятие многих особенностей культуры туземных народов. Такие индийские обычаи, как «сати» - обряд сжигания вдов, или ритуальное детоубийство, приводили европейцев в ужас, ставя крест на объективной оценке всей культуры Индии. Сцены из Камасутры, запечатленные в книгах и скульптурах, возмущали пуритан, укрепляя их уверенность в необходимости цивилизаторской миссии. Со стороны жителей колоний культурный синтез также зачастую наталкивался на особенности их мировосприятия. Например, «...индийское общество, как можно судить по доступным сейчас источникам, в целом довольствовалося знанием таких отрезков времени как дата (год, месяц и его «светлая» или «темная» половина, число, день недели) и время суток, не ощущая при этом потребности в почасовом, не говоря уже о минутном, делении времени»<sup>234</sup>, - пишет исследователь Е. Ванина.

---

<sup>234</sup>Ванина Е. Ю. Время в восприятии средневековых индийцев // Диалог со временем. 2006. №17. С. 77-114.

Примерно та же специфика была и у африканских народов. Не случайно английские торговцы утверждали, что время «не имеет никакой ценности для туземцев», а английские миссионеры приходили к выводу, что африканец «не имеет представления о времени», ибо для него «отсрочка на день или даже на неделю ничего не значит, если он получает пищу и питье», по сравнению с англичанином, «который хочет как можно скорее добраться до цели, поскольку время имеет цену золота»<sup>235</sup>. В отличие от европейских представлений в традиционной африканской культуре время имело не абстрактное измерение в часах и минутах, а определялось естественными циклами - временами суток и временами года (сезонами), к тому же оно воспринималось в связи с конкретным пространством<sup>236</sup>.

Самым трудным для европейцев было понимание духовного мира обитателей «дальних стран», системы их мышления, психологии, отношения к труду. В частности, как пишет Н.А. Ерофеев, «...вся Африка к югу от Сахары очень долго оставалась для всех европейцев загадкой, и подавляющее большинство европейских наблюдателей сильно преувеличивало отсталость африканцев, примитивность их экономического и политического быта. Изучение Африки началось лишь в середине XIX века, но совсем скоро было найдено много свидетельств богатого культурного прошлого Черного континента»<sup>237</sup>. Находки и открытия доказывали наличие высокого уровня культуры и искусства африканских народов. Но имперская идеология еще долго мешала научному миру оценить обнаруженные свидетельства.

Кинематограф имперского периода не торопился освещать проблемы межкультурных коммуникаций. В «колониальных драмах» братьев Корда, мы не

---

<sup>235</sup> Цит. по: Ерофеев Н.А. Английский колониализм в середине XIX в. М., 1977. С. 192.

<sup>236</sup> Катагощина И.Т. Взаимодействие и конфликт западной и местных культур в Британской Африке // Британская империя в XX веке. Под ред. А.М. Пегушева. М, 2010. С. 254.

<sup>237</sup> Ерофеев Н.А. Указ. соч. С.189,197.

встретим вышеописанных тенденций, напротив, в этих лентах показывается насколько «счастливее» стали, например, индийцы, получившие возможность тесно общаться с британцами и служить Короне. Практически все туземные персонажи, независимо от возраста и социального происхождения, прекрасно разговаривают на английском. В данном случае это был не только способ режиссера обойтись без субтитров и изобретенного в 1930-е гг. синхронного перевода, но и экранная пропаганда внедрения английского образования в колониях.

Англичане в «колониальных лентах» Золтана Корда не затрудняют себе жизнь освоением культурных особенностей имперских окраин. Они по хозяйски распоряжаются в своих владениях и вообще ведут себя как будто не покидали Туманный Альбион: невзирая на зной, носят традиционные для военных и колониальных чиновников мундиры, на мелодраматические взаимоотношения с местными женщинами нет и намека и т.д. Если кто-то из британцев и пытается познакомиться с местным колоритом, то, как правило, это представлено в комичных сценах. Например, в эпизоде из «Сандерса с реки», когда пожилой полный офицер, под смех английских женщин, неуклюже пытается взобраться на верблюда.

В постимперский период появляются киноленты, которые можно назвать «независимыми» или авторскими. Во многих из них идеологические линии сюжета были не такими явными, как в кинопродукции компании «Лондон филмз». Это объясняется тем, что наличие идеологической составляющей не являлось теперь главным условием финансирования, поэтому создатели кинопроизведений могли свободно воплощать на экране собственные идеи. Не стесненные политическими рамками, режиссеры уделяли большое внимание точечной операторской работе, сосредотачивались на деталях быта «туземцев» и англичан, многочисленные символические сцены фильмов стали способом

передачи своих замыслов. Все это вкупе дает возможность проследить как менялась культура быта, сознания, поведения двух народов в одной стране. Столь ценное воссоздание исторического фона, служило для авторов необходимой декорацией к достоверному отображению сюжетных событий снимаемой киноленты.

Фильмы постколониального периода напоминают, что с начала колонизации знакомство британцев с порядками и традициями завоеванных этносов носило преимущественно закрытую форму, характеризующуюся ограничением взаимодействия с местными обществами. В течении XVIII-первой половины XIX вв. наблюдалось искусственное торможение диалога с представителями разных слоев населения. В Индии контакты устанавливались в основном с князьями-махараджами, с которыми заключались субсидиарные договоры. Эти соглашения устанавливали негласную власть британских резидентов над княжествами. Махараджи в обмен на политический контроль над собой, получали гарантированную военную помощь и защиту от внутренних и внешних врагов. Постоянные контакты резидентов-губернаторов с индийскими князьями повышали интенсивность межкультурного обмена представителей двух цивилизаций, порой перерастая в дружеские связи между ними.

В этом отношении стоит обратиться к содержанию многосерийного фильма «Далекие шатры», снятого в 1983 г. Питером Даффелом, по книге английской писательницы Мэри Маргарет Кэй<sup>238</sup>, проведшей детство в Британской Индии, и чей дед был участником подавления сипайского восстания и первой англо-афганской войны. Сюжет рассказывает о колониальной Индии 1870-е гг., где британская армия безуспешно пытается подавить очередное восстание сипаев. Завязкой действия в романе и фильме служит подвиг солдата Эштона Мартина, спасшего дочь местного князя от падения в пропасть. Герой будет приглашен в

---

<sup>238</sup> Kaye M.M. *Far Pavilions*. N-Y. 1978. 960 p.

шатер махараджи, с которым впоследствии у него завяжется дружба. Правителя, по имени Рао, в фильме играет британский актер Кристофер Ли. После знакомства следуют сцена игры в шахматы, где Мартин побеждает. На удивленный вопрос князя, где он научился таким тактическим ходам, британец скромно отвечает, что он потомственный военный. Следующим соревнованием послужит соколиная охота, куда англичанина приглашает махараджа, и которая будет выиграна индийцем. Рао хвалит Мартина за достойное соперничество в игре и охоте и одновременно выражает благодарность британцам за то, что они помогли ему добиться власти в княжестве. Правитель даже признается, что после получения престола он распустил свой гарем и женился на одной возлюбленной, дабы соответствовать европейским правилам.

Подобные особенности принятия пришлой культуры существовали не только в колониях. Некоторые азиатские государства, имевшие независимый статус, и, более того, стремившиеся сохранить его, также трансформировали свою культуру и быт в условиях нового времени. На примере фильма «Анна и король» (1999 г.) видно, что такие тенденции наблюдались в Сиаме (ныне Тайланд). Здесь король Монгкут, устраивая бал в европейском стиле для приезжих англичан, сталкивается с достаточно трудной дилеммой. По сиамским традициям, все люди, не являющимися членами королевской семьи должны лежать на полу, пока король находится рядом, «дабы не сметь быть выше его». Но подобный закон просто недопустим для англичан. И тогда Монгкут впервые в истории своего государства разрешает всем гостям стоять и праздновать бал, как и полагается в Европе. Этим он навлекает на себя гнев аристократической верхушки Сиам, однако в условиях меняющихся мировой обстановки (идет 1862 год) вынужден приспособливаться к ней.

Та же ситуация ожидала и другого восточного правителя – последнего китайского императора Пу И, представителя маньчжурской династии Айсин Гёро,

ставшего главным персонажем фильма «Последний император» режиссера Бернардо Бертолуччи, который снял свое произведение в британской киностудии.

В фильме Пу И является экс-императором, поскольку время действия сюжета относится к периоду утверждения в Китае республиканской формы правления. Вместе с изменениями в государственной жизни страны, происходят изменения в облике и поведении самого Пу И. Так он с удовольствием носит очки, помогающие ему восстановить зрение, несмотря на укоры придворных, что «император не должен носить очки, чтобы никто не усомнился в его могуществе». Он быстро осваивает велосипед, подаренный ему шотландским наставником (в исполнении британского актера Питера О'Тула) и больше не желает передвигаться под балдахином. Более того, Пу И мечтает покинуть Запретный город, вечную резиденцию китайских императоров, уехать в Англию и поступить в Оксфорд.

Когда во дворец прибывает полк солдат, чтобы изгнать бывшего монарха и всех его придворных из Запретного города, командир полка видит довольно экзотическую для него картину. Экс-император в очках, одетый в белый теннисный костюм, увлеченно играет со своими женами в большой теннис, классическую английскую игру. Офицер некоторое время с презрением понаблюдает за этим зрелищем, а затем резко прерывает игру и приказывает Пу И покинуть дворец навсегда. Возможно, если бы последний был одет в традиционную для правителя одежду, офицер вел бы себя почтительнее.

Позже бывший император будет арестован после своего скитания по городам Китая и Маньчжурии. На допросе его спросят: «Почему ты покупал только западные вещи, и зачем ты называл себя Генри Пуи?». На что, тот ответит: «Мне нравилось все западное, особенно жевательная резинка, аспирин, автомобили. Я хотел быть настоящим повесой».



И все же нельзя сказать, что последний император Китая, раздираемого на части европейскими державами и гражданской войной, абсолютно европеизировался. Как только он получил из рук японцев лишь небольшую долю реальной власти, став правителем государства Маньчжоу-го, Пу И быстро восстановил свою прежнюю обстановку. Он одевает традиционную одежду императора, участвует в древних ритуалах принятия власти, а также заводит себе большой штат придворных и слуг.

Однако в жизни обычных людей мало что изменилось в период присутствия англичан в колониях. Это удачно демонстрируется в фильме «Ким», снятом режиссером Джоном Дейвисом в 1984 г. по роману Редьярда Киплинга. Произведение публиковалось в ежемесячном издании «Журнал Касселов» еще в 1901 г., а впоследствии было издано отдельной книгой. Она содержала целый ряд приключенческих сюжетов, объединенных одним героем. Сюжет фильма рассказывает о мальчишке-метисе, сыне индианки и британца, живущем в конце XIX в. в огромном индийском городе. Кима за его сообразительность и смелость берут в англо-индийскую разведку и посылают с заданием в другой конец страны.

Фильм начинается с показа шумной и многолюдной базарной площади. К одному из прилавков с овощами подходит корова, которую никто из индусов не решается отогнать, боясь нарушить вековое табу. Но вот появляется Ким, который цинично бьет корову ногами, отгоняя ее от прилавка. Эта сцена демонстрирует, что молодые индийцы воспитаны уже несколько иначе, чем более взрослое поколение. Однако, такой момент, едва ли не единственный намек на многолетнее британское пребывание в Индии. Далее оператор показывает город, где видно, что большинство индийцев по-прежнему одеты в традиционную одежду и тюрбаны. Столетнее господство Британии почти не отразилось на внешнем облике простого народа. Русский путешественник П.И. Пашино как раз по этому поводу писал: «Костюм индуса состоит только из тряпки, обернутой

вокруг головы, и еще небольшого куска материи, который обертывается вокруг чресел; на ногах, да и то не у всех, надеты башмаки ... горожане обертывают свое тело куском белой материи.

В то же время англазированные индийцы, - продолжал далее Пашино, - подражают во всем ... англичанам. Они щеголяют часами, цепочками, перстнями, золотыми поясами, бархатными жилетками, пестрыми европейскими панталонами»<sup>239</sup>.

Формирующийся средний класс, в отличие от основной массы населения колоний, все больше перенимал черты, присущие европейской цивилизации. Этот процесс сопровождался намеренным вовлечением индийцев в сферы английского образования, медицины, колониального управления. «...Англичане не могли обойтись без небольшой прослойки образованных индийцев - индийской по крови и цвету кожи, английской по вкусам и складу ума»<sup>240</sup>, - пишут российские историки. Определенную роль здесь, разумеется, сыграла и «цивилизаторская миссия».

Ярким свидетельством служит визуальный ряд из упомянутого ранее фильма «Поездка в Индию» Дэвида Лина. Здесь главный герой - молодой врач Али Ахмед - одет в европейский костюм, носит наручные часы и в его кабинете много английских книг, аналогично предстает и адвокат Ахмеда, защищающий его в судебном процессе.

Для появления такой прослойки британцы в XIX в. создают в Индии европейские школы. Они, конечно, не в силах были изменить общее представление дел. Основная масса детей продолжала работать с малых лет, а не учиться.

---

<sup>239</sup> Пашино П. И. По Индии. С-Пб. 1885. С. 264

<sup>240</sup> Кошелев В. С., Оржеховский И.В., Сеница В.И. Всемирная история Нового времени XIX - нач. XX в. М., 1998. С. 365

Да и образование оставалось преимущественно на уровне начальной школы. Самого Кима – будущего британского разведчика – учат арифметике и азам геометрии лишь для того, чтобы он мог определить местоположение противника и подсчитать количество имеющихся у него солдат, пушек и т.д.

Вместе с тем крайне сомнительными представляются встречающиеся в историографии утверждения, что с распадом Могольской империи, трансформацией общества и постепенной потерей своей независимости в Индии прослеживался общий культурный упадок. Наоборот, в целом ряде областей культуры имелись определенные достижения. Уже в первой половине XIX в. наблюдаются новые явления, которые в известной мере были заимствованы индийцами от англичан, отмечают исследователи истории Индостана<sup>241</sup>. Зарождается, например, и стремительно развивается ранее не известная Индии журналистика. В Бомбее, Калькутте и Мадрасе открылись университеты. Больших успехов добивается литература. Публикуются прозаические произведения на разных индийских языках. И это не было простым подражанием англичанам. Поскольку многие произведения создавались на темы современной жизни, вырабатывалась совершенно новая лексика, отвечающая новому стилю<sup>242</sup>. Филолог Мир Аман создает учебные пособия для изучения языка «урду», Дадоба Пандуранг развивает маратхскую литературу, Рам Мохая Рай бенгальскую прозу. В 1913 г. Рабиндранат Тагор, первым среди неевропейцев, удостоивается Нобелевской премии по литературе. Эти писатели не отделяли себя от народа, напротив, полученное ими европейское образование порождало у них критическое отношение к колониальному статусу Индии и развивало уверенность в необходимости перемен в общественной жизни родной страны.

---

<sup>241</sup> Антонова К.А., Бонгард-Левин Г.М., Котовский Г.Г. История Индии (краткий очерк). М., 1973. 558 с.

<sup>242</sup> Там же.

Однако существовала и иная группа индийцев, которая также, получив образование в университетах, создавала своего рода субкультуру, имитирующую британский стиль жизни. Знакомство с европейским рационализмом и критицизмом часто приводило к тому, что их носители забывали о собственных этнокультурных корнях. В такой среде стало принято не просто говорить на английском языке, цитируя порой Шекспира, Мильтона или Байрона, но и неприязненно относиться ко всему, что связано с традиционными индийскими ценностями.

Наблюдения П. Пашино подтверждает другой путешественник Г. Лякост, называя англизированных азиатов «...неизбежным продуктом английской имперской системы, той специфической элитой «псевдоангличан», которых британцы, похоже, воспринимали как пародию на себя и которые вызывали их явную неприязнь. Эта элита была собственным английским порождением, но вопрос как относиться к ней оставался нерешенным. Даже принять у себя дома образованного индуса, окончившего курс в европейском университете, было чуть ли не подвигом»<sup>243</sup>. Тем не менее, индо-англичане достаточно уверенно чувствовали себя в британской среде, и терпеть неприязнь со стороны белых сахибов для них было лучше, чем чувствовать враждебность со стороны своих необразованных соплеменников. В сцене, происходящей в стенах клуба («Далекие шатры»), у индуса преподающего хинди английским кадетам, спрашивают, не желает ли он учить английскому языку индийских детей. На что, индиец, неприязненно поджав губы, отвечает, что вряд ли это необходимо и что он вовсе не жаждет этим заниматься.

Какими еще были тенденции культурного взаимодействия в Индии? Одной из них была трансформация военной, армейской субкультуры Империи и Британской Индии.

---

<sup>243</sup> Лякост Г. Россия и Великобритания в Центральной Азии. Ташкент. 1908. С. 85.

Английский кинематограф щедро демонстрирует, как в колониях шел процесс военизации по британскому образцу местного населения. В фильмах - «Ким», «Далекие шатры», «Поездка в Индию» - мы видим, что солдаты-индусы устраивают парады, маршируют четким строем в красных мундирах, с начищенными до блеска пуговицами и пряжками. Зрителю демонстрируется идеальное выполнение команд: «Стройсь!», «Шагом марш!», «Кругом!». Отдельных слов заслуживает индийский военный оркестр, где индусы усердно, на разнообразных музыкальных инструментах исполняют маршевые мелодии. В фильме «Недостойное поведение» (1975 г.) слуга британских офицеров, по имени Рада Сингх, с гордостью рассказывает о том, что он является представителем династии военных, служащей Короне, на протяжении века. Даже мятежный Якубхан, персонаж «Далеких шатров», несмотря на воинственность по отношению к британскому владычеству, одет в военный мундир и носит на плечах эполеты. Армейская форма, несмотря на свою чужеродность для индийцев позволяла выделиться человеку над соплеменниками. Мундир стал новой отличительной чертой для тех индийцев, что имели отношение к войне, формой их особой кастовости.

Каких трудов и затрат стоило британцам превратить «туземцев» в образцовых военных, рассказывает сцена из киноленты Джона Хьюстона «Человек, который хотел стать королем» (1975 г.). Фильм повествует о двух британских солдатах Дэниеле Дрэвоте и Пичи Карнегане, обыкновенных вояках с тягой к авантюризму, попавших в таинственную горную страну на юге Афганистана, где они стали кумирами местного населения. Для этого солдатам пришлось прибегнуть к мошенничеству и обману, что в итоге убедило туземцев в божественном происхождении пришельцев.

Но прежде предприимчивые британцы решили создать для охраны своих «божественных» тел – настоящую гвардию по британскому образцу. Обучение

строю, маршу, командам и счету от них потребовало невероятных усилий, нервов и выдержки. Особенно персонажи мучились над тем, как научить туземцев «ставить ноги правильно и верно» (цитата из фильма), при этом щелкая несуществующими каблуками! Эти сцены показывают, насколько подобный процесс действительно был долг и труден для европейцев, которые, тем не менее, добились своего и создали в Азии типичную британскую армию из представителей автохтонного населения.

Впрочем, нельзя утверждать, что туземцы были плохо обучаемы во всех армейских аспектах. Так, например, из упомянутого выше фильма, видно, что тренировки ближнего боя с применением сабель и конные атаки удаются обучаемым гораздо легче и охотнее.

Фильм «Человек, который хотел стать королем», был снят на основе одноименного рассказа Р. Киплинга, бывшего свидетелем того, как британцы и население колоний наиболее плотно взаимодействовали друг с другом. В киноленте есть сцена, содержащая некоторую особенность эпохи британского присутствия на азиатском материке. Речь о кадрах, демонстрирующих огромное опахало, приводимое в движение индусом для охлаждения английских военных, заседающих в душном и жарком полевом шатре. В этом действии, возможно, есть символический смысл, режиссер будто намекает на главенствующее положение англичан, ибо быть под опахалом на Востоке означает власть и командование.

Кинолента во многом идеализирует колониальный быт, однако несет в себе еще одну достаточно интересную мысль. По сюжету – Дэниел и Пичи – авантюристы, вечные бродяги, даже будучи военными. И в Индии они, что называется, нашли себя. Сумели воплотить свои замыслы, найти применение своему свободолобивому нраву и в итоге стать королями целой страны, которая по сюжету, веками ждала своего правителя.

Такой страной, куда попадают главные персонажи, в исполнении Майкла Кейна и Шона Коннери, становится Кафиристан, земля горных жителей, исповедующих язычество, чьим главным божеством является «Искандер» - Александр Македонский, якобы покоривший горцев в 328 г. до н. э. Кафиристан (букв. пер. «страна неверных») – это историческое название территории расположенной между Афганистаном и Пакистаном, где еще с древних времен проживали нуристанские племена. Эти племена относят к потомкам ариев, но по другой версии – нуристанцы являются потомками воинов Александра Македонского.

Благодаря счастливой случайности (а именно медальону с изображением Александра Македонского на груди у Пичи), британцев принимают за потомков Искандера Великого. Принимают охотно и с воодушевлением, что подчеркивает мысль и автора рассказа и создателя одноименного фильма, о том, что Восток всегда ждал прихода Запада. И дождавшись, принял его широко и радушно.

Впрочем, трагический финал рассказа и киноленты повествует и о другом. Туземцы, обнаружив, что пришельцы такие же смертные, как они, и к тому же не чтут традиции страны, тысячелетиями их сохранявшей, жестоко казнят недавно обретенных «королей». Здесь Киплинг словно предугадал причину потери престижа англичан в колониях, которое произойдет спустя полвека.

Проблема культурного взаимодействия европейцев с замкнутой автохтонной цивилизацией прослеживается и на примере народа зулусов, проживающего на юге Африки около полутора тысяч лет. Сюжет на эту тему лег в основу ряда художественных произведений британских режиссеров. Наиболее известным из них является фильм режиссера Сая Эндфилда «Зулусы», вышедший на экраны в 1964 г. Сюжет основан на реальном историческом событии - сражении у Роркс-Дрифт.

Авторы в первых сценах показывают, что к 1879 г. зулусы уже ощутили опасность присутствия англичан на их континенте, вследствие огромных потерь в

боях, где их воинов гибло, как правило, в два раза больше, чем врагов. Угроза уничтожения заставила африканцев пересмотреть традиционные представления о браке и времени его заключения. Все чаще стали устраиваться масштабные празднества, сопровождавшиеся массовыми свадьбами, когда сотни мужчин берут в жены девушек, чтобы успеть зачать новое поколение, прежде чем погибнуть на следующий день. «Они теперь пляшут и празднуют свадьбы практически каждый день», докладывает английский разведчик в одной из сцен фильма.

Сцены, рассказывающие о быте английского военного лагеря, демонстрируют жизнь и труд местного населения, которое служит британской армии. И пусть у африканцев отсутствовал интерес к деньгам и золоту, британцы восполнили этот пробел, тем, что оплачивали работу аборигенов коровами.

Многие представители народа банту в этом фильме, служат британской армии, выполняют функции охраны, разведки, несут постовую службу. И все они одеты в форму цвета «хаки». Впервые униформа этого цвета была использована британской армией в Индии в 1867-1868 гг. для вспомогательных подразделений, состоявших из местных жителей (Корпус разведчиков). Во время второй англо-бурской войны 1899-1902 гг., подразделения британской армии полностью перешли на униформу цвета хаки. В некотором смысле события англо-зулусских конфликтов послужили переходным периодом в истории британского военного мундира. С течением времени, поняв преимущества камуфляжа и недостатки традиционного красного цвета, британцы, скрепя сердце, отказались от имперской формы, чем спасли в будущем немало своих солдат.

В фильме «Зулусы» военное заимствование двух рас раскрыто и далее. Мы видим, как в ходе сражения, африканцы пытались адаптироваться к винтовочному огню британцев, подставляя под пули передние эшелоны атакующих. Это была своего рода разведка боем. Десятки воинов покорно принимая огонь на себя,



падают под градом пуль. Британцы ликуют, пока местный эксперт по зулусам, бур, не показывает на стоящую рядом скалу, где находится полководец непокорного царя Кечвайо, считающий количество винтовок у неприятеля. После таких подсчетов, противники британцев, перегруппировавшись, обычно нападали с флангов.

Зулусы были первым африканским народом, который уже давно начал использовать тактику, получившую название «рога буйвола». Согласно этой тактике вся армия разделялась на три части: «Рога» охватывали врагов с обоих флангов. Сюда обычно ставили молодых, неопытных бойцов. «Грудь» являлась главной ударной силой, нападавшей непосредственно в лоб. А «туловище» составляли запасные силы из ветеранов, которые должны были добивать противника. В фильме, упомянутый бур рисует на песке английским офицерам схему тактики «Рога буйвола», доказывающей насколько зулусская армия является грозной силой, что повергает британцев в замешательство и смятение.

Однако теперь эта тактика стала быстро изживать себя. В финальной части фильма зулусы отказываются от «Рогов буйвола», вследствие того, что захватив огнестрельное оружие, но, не умея точно стрелять, они нечаянно убивали друг друга в ходе фланговых атак, когда «рога» должны были смыкаться.

Противоречивость и парадоксальность культурных контактов европейцев и неевропейцев порой принимали предельно искаженные формы. Особенно в тех случаях, когда нововведения шли вразрез с представлениями коренного населения. В уже упомянутом фильме «Человек, который хотел стать королем» есть сцена, где демонстрируется традиционная британская игра в поло, но с афганским «колоритом». Игроки, верхом на лошадях, вместо мяча играют отрубленной головой врага. Подражание британцам существует, но с элементами местного восприятия того, какой должна быть эта игра.

Вместе с тем культурное взаимодействие британцев с автохтонными народами было двусторонним. Европейские стереотипы тоже претерпевали изменения под воздействием обстановки в колониях.

Одним из вполне невинных примеров было появление моды на усы и бороды в британских полках, расквартированных в Индии. Во многих картинах «колониального» кино имеется возможность наблюдать британских офицеров и солдат, большинство которых носит усы самых различных форм и размеров, вкупе с бакенбардами и бородами, не уступая в обильности волосяного покрова на лице индийцам. В реальной жизни, это поветрие, как ни странно, было вызвано прямо противоположным по смыслу требованием главнокомандующего армии Мадраса сэра Джона Крэддока. В 1806 г. во имя «элегантности и нарядности» он приказал своим сипаям стричь усы по-военному коротко и напрочь срезать бороды. Ведь в Англии пока что носили парики, а растительность на лице служила предметом насмешек. Вдобавок сипаям приказали носить новые тюрбаны с кожаной кокардой, убрать все символы кастовости и серьги, пока они носят форму. Это привело к мятежу в Веллоре, самой мощной крепости в Карнатаке<sup>244</sup>. Подобная реакция со стороны сипаев была вполне объяснимым явлением. В Индии бороды считались священными, а усы являлись символом мужественности и мужской силы. Индийцы смотрели на чистые лица англичан с удивлением и презрением, считая их не мужественными, кастрированными бритвой<sup>245</sup>. Однако, время сделало свое дело: англичане привыкли к бородам индийцев, тем более что в самой Англии появилась подобная мода. Поэтому в 1831 г. уланы радостно приветствовали приказ, предписывающий носить усы. А через четверть века после восстания в Веллоре, усы стали обязательными для европейских солдат бомбейской армии «Ост-Индийской компании». Их с

---

<sup>244</sup> Кошелев В. С., и др. Всемирная история Нового времени XIX - нач. XX в., М. 1998. С. 365.

<sup>245</sup> Брендон П. Упадок и разрушение Британской империи. 1781–1997. М., 2010. С. 155.

энтузиазмом приняли и в других местах. «Например, Королевские Дурбинские рейнджеры сразу же прекратили брить верхнюю губу, и эта мода стала фетишем и военным искусством»<sup>246</sup>, - повествует П. Брендон.

Еще одним примером того, как европейцы меняли свои убеждения и привычки, служит сцена с курением кальяна в британском клубе (фильм «Далекие шатры»), где на просьбу гостя из Англии угостить его чаем, ему предлагают трубку с кальяном. Этот прибор пришёл в Европу к концу XVIII в., однако широкое распространение он получил лишь спустя полстолетия. До этого кальян был всего лишь экзотическим восточным сувениром. Ближе к двадцатому веку курение кальяна стало обыденным не только в Англии, но и в других странах Запада. Кальян-бары появились тогда во многих европейских столицах. Создатели «Далеких шатров» таким образом абсолютно верно зафиксировали время, когда кальян приобретал популярность среди европейцев.

Потребление опиума тоже находится в ряду заимствований европейцев у жителей азиатского континента. Огромный поток опиума ввозимого англичанами в Китай привел не только к массовой наркомании, деградации и повышенной смертности среди местного населения, но и отразился на вкусах и привычках самих европейцев. Английский писатель Томас де Квинси в 1821 г. даже написал автобиографическую книгу «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», которая повествовала о его склонности к наркотикам, и о роли опиума в его творчестве. Персонаж рассказа Артура Конан Дойла «Человек с рассечённой губой», из произведений шерлоковского цикла, принимал опиум под влиянием книги Де Квинси. То же делал и сам Шерлок Холмс, которому наркотические галлюцинации позволяли взглянуть на расследуемые преступления под необычным углом зрения. В 1962 г. по мотивам повести Де Квинси был снят американский кинофильм «Исповедь курильщика опиума».

---

<sup>246</sup> Там же.

Подобные пристрастия негативно сказались на поведении англичан в колониях, где и без того постепенно усиливались порча британских нравов: пренебрежение к закону, вседозволенность, насилие, взяточничество, разврат. Соответственно для управления собственными соотечественниками понадобилась твердая рука. Только твердый контроль был способен поддерживать силу закона в колониях. Одним из прототипов жестких управленцев в колониальном кино Великобритании стал лорд Керзон, чью высокую работоспособность, скрупулезность при выполнении любого поручения и харизму настоящего лидера, продемонстрированные им на посту вице-короля Индии, отмечал исследователь Центральной Азии, разведчик и дипломат Ф. Янгхазбенд<sup>247</sup>.

Принципиальные морально-нравственные требования, предъявляемые к поведению англичан в Индии, можно проследить, если вновь обратиться к ленте «Далекие шатры». В фильме большое внимание уделяется нравам и порядкам в среде офицеров. Командующий армией публично укоряет их за то, что те «предавались разрушительным и дорогим привычкам, а европейцам следует жить скромно». А губернатор говорит о том, что нужно начать борьбу против «...экстравагантности наших людей из Ост-индской компании, запретить любые кареты, особенно те, что сопровождаются бегущими рядом слугами, ограничить роскошь званых обедов и костюмированных маскарадов, здесь мы не для этих забав». Действительно, в Индии губернаторы стремились установить «высокие стандарты нравственности и честности. Осуждались излишества даже в одежде, которые заставили английских друзей одетого в шелка и покрытого блестками Уильяма Хики сказать, что тот выглядел, словно горнист Лорда-Мэра Сити»<sup>248</sup>.

В фильме «Ким», можно услышать, как один английский сахиб говорит, что «...не со всеми индийцами следует воевать, некоторых нужно любить». Далее

---

<sup>247</sup> Сергеев Е. Ю. Британский политик лорд Керзон // Новая и новейшая история. 2012. № 6. С. 154-168.

<sup>248</sup> Брендон П. Указ.соч. С. 69.

следует такая речь: «Презирать темнокожих – это невежество, а хуже невежества нет ничего!». Тем самым чиновник укоряет молодых английских кадетов, насмехающимся над Кимом в подготовительном лагере.

Такие примеры из кинолент напоминают о том, что англичане были разными, некоторые отказывались от высокомерия и презрения по отношению к «туземцам». В итоге Великобритания откажется и от своей цивилизаторской миссии, вернувшись к мысли о консервации межкультурных отношений. Слияние со сложной экзотической культурой той же Индии, словно напугало британцев, увидевших как она разрушительно действует на вековые традиции и систему ценностей жителей Туманного Альбиона.

Ужесточение контроля властей над поведением своих военных и чиновников, заставляло последних искать место, отдушину, где они могли бы чувствовать себя как дома, хотя бы на время освободившись от административных правил и постоянного надзора. Отсюда в британском кинематографе вполне естественно появляется еще одна тема, посвященная культурному контакту европейцев с местной экзотикой - это тема создания на территории колоний английских клубов досуга и отдыха. Такие клубы для англичан, по долгу службы живущих в Индии, были некой отдушиной в причудливой и пестрой стране, своего рода частицей Англии, где можно было не обращать внимания на местные законы, колониальные порядки, политику Империи, наконец, и быть самим собой в знакомой обстановке, словно на короткое время переносясь на родину..

В фильме «Далекие шатры» мы видим классический английский клуб для мужчин, созданный в колонии. Члены клуба играют в бильярд, пьют виски, для них на сцене выступают индийские танцовщицы, многие курят кальян.

Еще одну цель создания клубов выделяет британский историк П. Брендон: «...Ничто не отделяло британцев от их подданных в империи более сильно, чем вездесущий клуб. Там, где карта была окрашена в британские цвета,

колонизаторы создавали в большей или меньшей степени точные копии клубов на Пэлл-Мэлл. Целью создания было кого-то исключить, а кого-то включить в члены, как делалось и в метрополии»<sup>249</sup>.

Колониальные клубы возникали также из-за потребности в социальном бастионе. Белых убеждали посещать клубы для поддержания солидарности, как видно из «Поездки в Индию». «Самые первые клубы могли располагаться в хижинах с соломенной крышей, где мебель состояла из двух скамей и толстой доски в качестве стола. Когда в сезон муссонов земля становилась слишком влажной для игры в поло, участники могли устроить праздничный костер из всего строения вместе со счетами клуба - только ради того, чтобы все начать снова на следующий год. Вскоре появились более постоянные строения, хотя многие по-прежнему выглядели довольно жалко. Кандийский клуб на Цейлоне был тесным, убогим, мрачным и довольно грязным»<sup>250</sup>, - цитирует Л. Вульфа, П. Брендон, рассказывая о первых попытках англичан образовать клубы. Позднее, к их созданию стали подходить более основательно, подбирая постоянное место и крепкое здание. Дж. Бинг описывает европейский клуб в Аккре, как «...устаревший железнодорожный вокзал» (чем, возможно, он и был). Клубы строились из бывших помещений казарм. Охлаждение в них осуществлялось висящими опахалами, а в будущем появятся и вентиляторы. Пол устилали небольшие ковры из древесины пальмы, мебелью служили бамбуковые столы и откидывающиеся тростниковые стулья, названные «бомбейскими прелюбодеями». Стены клуба в киноленте «Недостойное поведение» украшают рога и головы животных (подобную привычку британцы перенесли из дома в Индию).

---

<sup>249</sup> Там же. С. 447.

<sup>250</sup> Там же.

Клубы не только обеспечивали отдых английским чиновникам и военным, являясь местом досуга и средством дарить кому-либо привилегии в виде членства, но и служили площадкой для различных спортивных соревнований. «К играм всех сортов относились с большим рвением, часто продвижение по службе зависело от достижений в спорте»<sup>251</sup>. Дело доходило до того, что привязанность к спорту отодвигала на второй план религиозные чувства. «В одном индийском клубе участники жаловались, что церковные службы проводятся рядом с бильярдной и мешают им сосредоточиваться на ударах. В другом клубе даже придумали свой собственный культ — снукер (род бильярда)», - пишет П. Брендон.

В фильме «Недостойное поведение» демонстрируется особенно экзотическая игра, придуманная британскими военными, и названная «Заколи кабана». По правилам этой игры – новобранец катает чучело кабана, установленное на колеса, по всему зданию клуба, а ветераны (многие из которых старшие офицеры с орденами) с азартными криками и в веселой толкотне, преследуют чучело и, настигнув, втыкают в него клинки, метя в заднюю часть. Эта сцена несет глубокий смысловой оттенок, который будет разобран в дальнейшем. Здесь лишь отметим, что данная игра являлась давней местной традицией, популярной в основном из-за скуки, ничегонеделания, из-за возможности «выпустить пар» и проявить эмоции.

В других клубах, как видно из киноленты «Поездка в Индию», предлагались иные, более цивилизованные развлечения. Там проводились тематические вечера, организовывались танцы, костюмированные вечеринки, даже киноклубы. В моде были постановки любительских спектаклей, например, таких как «Лорд Ричард в кладовой» или «Прощание Роттеров».

---

<sup>251</sup> Там же. С. 449.

В то же время клубы нельзя было назвать центрами просвещения. Все «культурные» мероприятия, проводившиеся там, носили поверхностный характер, а увлечение литературой, требовавшее определенного духовного напряжения, вообще было не в почете. «Когда Ричард Бертон, один из основателей клуба «Синд», передал его членам экземпляр своего полного перевода «Арабских ночей», его поставили среди детских книг в библиотеке. Там книга и оставалась. Очевидно, ее не открывали на протяжении жизни двух поколений»<sup>252</sup>, - отмечает П. Брендон, характеризуя типичное отношение клубных завсегдатаев к чтению.

Нашло отражение в британском кино и влияние ужесточения требований, предъявляемых к англичанам в колониях, на гендерный аспект.

Экзотический Восток для европейцев, помимо всего прочего, представлялся и местом различных эротических фантазий. Со времен крестовых походов, переводы арабских и индийских сексуальных пособий были предметом коллекционирования в Европе. Подробное описание и инструкции любовных утех в восточных книгах нашли свое выражение в искусстве, поэзии и прозе, а также в порнографии. В колониях имели хождение дешевые фотоснимки с изображенными на них обнаженными «дикарками», - пишет Ф. Левайн<sup>253</sup>. Британское кино такие интимные моменты колониальной жизни опускает, выводя на передний план тему любви между английскими мужчинами и индианками.

Но и романтические отношения британцев с «туземками» стали контролироваться. Их регуляция была одной из приоритетных задач колониальной администрации, которая в таких связях видела угрозу для сохранения порядочности, христианской веры и репутации англичан. Военным строжайше запрещалось вступать в брак с индийскими женщинами, и, тем более, иметь с ними детей. Это табу нашло свое воплощение и на экране. В фильмах

---

<sup>252</sup> Там же.

<sup>253</sup> Levine Ph. Sexuality, Gender, and Empire//Gender in the British Empire. The Oxford History of the British Empire: Vol. IV: The Twentieth Century. Oxford, N-Y., 2011. P.136 .



«Ким» и «Далекие шатры» показываются сцены, в которых высокие военные чины строго отчитывают своих подчинённых, уличенных в романтических связях с индианками. Киноэкран подобные моменты сделал ключевыми в сюжете. Так в «Киме» британский офицер, укоряемый генералом за отношения с индианкой, действительно влюблен в дочь местного раджи, более того у них тайно рождается сын. Когда это становится известно, офицер лишается звания и места в полку. В «Далеких шатрах» главный герой, спасая индийскую принцессу от падения в пропасть, позднее влюбляется в нее. На этой мелодраматической линии, завязан сюжет фильма, рассказывающий о солдате, борющемся не только с повстанцами, но и с бюрократическими порядками, преграждающими ему путь к личному счастью.

Официальный запрет на заключение браков между британскими военнослужащими с местными женщинами, провоцировал нравственные перемены в англо-индийских отношениях. Характерной является сцена из фильма «Ким», где показывают индийских проституток. На экране они что-то кричат английским офицерам, пытаясь привлечь их внимание, и вообще ведут весьма развязно, что совершенно не свойственно традиционному поведению индийских женщин. Этот факт вовсе не выдуман режиссером или сценаристом, хотя он отсутствовал в романе Киплинга. Существование индийских жриц любви действительно имело место. Английским офицерам запрещалось заниматься рукоблудием и посещать интернаты, где содержались юные индианки. Но британские военные, тайно создавая «местные бордели, считали их столь важными для психического здоровья, что когда в 1890 г. был выпущен конфиденциальный циркуляр против туземных любовниц, один местный конный клуб выставил на бега лошадь с символичной кличкой Психологическая Необходимость».<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> Harper T.N. The End of Empire and the Making of Malaya. Cambridge, 1999. P.130.

Приезд в Индию значительного числа белых жен содействовал постепенному исчезновению местных наложниц из жизни англичан. Однако, это уже совсем другая страница истории Британской Индии. В фильмах о колониальной Азии уделяется время и показу «мем-сахиб», которые обычно представлены очень чопорными, «сухими» в общении, и презрительно относящимися к индийцам.

Долгое присутствие британцев в колониях привело к складыванию специфической группы населения в Индии – англо-индийцев. К ним относились британские чиновники, офицеры, солдаты, миссионеры, являвшиеся своеобразным «цивилизационным мостом» между Англией и Индией<sup>255</sup>. Многолетнее пребывание в чужой стране вынудило англо-индийцев искать формы адаптации к культуре колонии. Такой формой стала «... консервация британских традиций, выражавшаяся в реалиях повседневного бытия. Европейская архитектура, транспортные средства, частично интерьер жилища и рацион питания, тип одежды и украшений, наконец, обычный для британцев характер течения светской жизни, с ее традиционными развлечениями, выступали средствами социально-психологической адаптации британцев в Индии», - пишет исследователь С. Рафалюк<sup>256</sup>. То есть в отличие от англизированных индийцев, это сообщество обладало довольно устойчивым социокультурным обликом, несущим в себе базовые элементы европейской, и, прежде всего, британской, культуры. Благодаря своей закрытости от Индии и консервации британских национальных традиций оно претерпело минимум влияния местных национальных культур<sup>257</sup>. Воплощениями англо-индийского сообщества в кино стали персонажи фильмов «Долгая дуэль» (ученый Юнг и офицер Стаффорд), «Поездка в Индию» (чиновник Рональд Мур и доктор Филдинг), а также

---

<sup>255</sup> Рафалюк С. Ю. Английское колониальное сообщество в Индии 1813-1857 гг. Автореф. дисс... канд. ист. наук.07.00.03 - всеобщая история. М., 2002. С. 14.

<sup>256</sup> Там же.

<sup>257</sup> Там же. С. 16.

армейское командование из киноленты «Недостойное поведение». Названные персонажи, несмотря на продолжительное пребывание в Индии, остались носителями британской культуры.

Подводя итоги, необходимо отметить, что кинематограф Англии изобразил культурное взаимодействие народов, как неспешный и узкий процесс. Два общества – британское и туземное – в силу глубокой специфики были замкнуты и аутентичны. Со стороны англичан это проявлялось в их англоцентризме, высокомерии, нежелании развивать межкультурные процессы, по причине неприятия ими излишне экзотической для европейцев культуры Востока. Об этом свидетельствуют показанные на киноэкране клубы досуга, которые, в отличие от существовавших в Англии клубов по интересам, создавались за ее пределами как способ изоляции и ухода от действительности. Это напоминает о том, что, несмотря на продолжительное пребывание, британцы все равно оставались чужеродным элементом в колониях. Полноценного контакта с местной культурой не получилось, слишком огромна была разница между статусами управляющих и управляемых. Со стороны населения колоний культурная коммуникация затруднялась из-за стойкой привязанности к собственным историко-культурным традициям и неприятия новых, навязанных извне, порядков.

Тем не менее, культурное взаимодействие существовало. Иногда оно принимало весьма противоречивые, даже искаженные формы, как в случае с вышеописанной игрой в поло, или слепом подражании западным нормам со стороны низложенного китайского правителя.

Одновременно зарождалась другая индийская элита, которая на примере фильма «Ганди», полученное европейское образование постаралась использовать в идейной борьбе, поставить его на службу родной стране.

Наблюдение за описанным процессом с помощью художественного кинематографа, позволяет подтвердить тезисы историков, не только о самом

существовании, но и о сложности и неоднородности культурного взаимодействия англичан с колониальными народами. Британский кинематограф с его многолетней историей, и тем влиянием, какое оказали на него общественное мнение и английская культура, выступает дополнительным источником в изучении явлений прошлого. Это становится возможным и благодаря тому, что, собственная эволюция английского кино соответствовала движению исторического процесса.

## **§-2. Образ английской женщины в «имперском» кино**

Британская империя в массовом представлении всегда казалась сугубо мужским предприятием, «... где представители сильного пола, одетые в военную или охотничью одежду, и украшенные королевскими орденами, совершали подвиги. Но это лишь часть реальной истории империи, которая включала в себя и растущее с каждым десятилетием число английских женщин, которые жили и работали в тех же условиях»<sup>258</sup>.

Однако британское «колониальное» кино далеко не сразу ввело женские персонажи в сюжет своих произведений. В лентах Александра и Золтана Корды женские лица мелькают, произносят несколько речей, выражают общие эмоции, но полноценных образов не создают. Даже возлюбленная солдата Хэрри Фэвершема («Четыре пера», 1939 г.) произносящая пламенную речь о военном долге перед родиной, служит режиссеру З. Корде лишь инструментом

---

<sup>258</sup> Levine Ph. Op. cit. P. 1 (16).

воздействия на главного героя и зрителей. Создателям кино об Империи, женщина казалась излишне мелодраматичным, даже вычурным персонажем там, где необходимо было показывать героические подвиги британских солдат, отеческую опеку англичан над туземцами (женщины в таком амплуа не годились), наконец оправдывать жесткую политику по отношению к освободительному движению в колониях и т.д.

Но с осознанием того, что и колониальное кино может оказаться продуктом высокого творчества, открывающим новые возможности для раскрытия социальных отношений, женский образ нашел себя в нем. В постимперский период, начали сниматься фильмы, где женщины играли главные роли, а вокруг их персонажей строился сюжет и закручивалась интрига.

Этот процесс зародился за несколько лет до начавшейся в 1960-х годах «сексуальной революции», которая заявила о новом статусе женщины в обществе. Во многом благодаря именно ей, женский образ в кино утвердился и приобрел разносторонний характер. По-видимому, не случайно его развитие совпало с возникновением в исторической науке гендерного направления исследований, поставившего задачу изучения межполовых отношений, а главное – более объективного отображения роли женщины в истории.

Одним из пионеров в жанре «Женщина и Империя» стал фильм британского режиссера Джона Хьюстона «Африканская королева», снятый в 1951 г. Фильм повествует о приключениях англичанки, которая на территории Восточной Африки занимается миссионерской деятельностью.

Работа миссионеров была важным инструментом создания и поддержания империи. Христианские миссии облагораживали и оправдывали стремления англичан проникнуть и закрепиться на территориях Азии и Африки. В период расцвета Британской империи особенно важно было подчеркнуть свою

цивилизаторскую миссию, и в этом смысле миссионеры-женщины были актуальным звеном подобной пропаганды.

К 1910 г. впервые в истории протестантских миссий - количество женщин превысило количество мужчин. Что же заставляло женщин покидать семью, дом и родную страну, отказываясь от благ цивилизации, ради опасностей и тяжелого морального труда? Тем более - христианское служение считалось сугубо мужским делом. Заграничные миссии влекли к себе британок по нескольким причинам. Одни не видели себя вне проповеднической работы. Такие женщины хотели «посвятить себя Богу в христианском служении. Одна из миссионерок Флоренс Найтин-Гейл признавалась: «Я бы отдала церкви свою голову, свои руки, свое сердце. Но ей этого не надо»<sup>259</sup>. Не имея возможности занять место в церковной иерархии, женщины посвящали себя миссионерской деятельности, которая давала им возможность «служения Богу». Помимо религиозного просвещения, европейки в колониях занимались и решением насущных вопросов: снижением младенческой смертности, борьбой с эпидемиями, противодействием традиции раннего обручения детей. «Юноша или девушка не должны вступать в брак до достижения полной зрелости, а их выбор брачного партнера должен быть лишен каких-либо выгодных для родителей соображений», - передает идеи миссионерок исследовательница П. Гримшоу<sup>260</sup>.

Выполнение миссии в далеких экзотических странах позволяли пуританкам испытать различные приключения, о которых они знали только по книгам. Как пишет исследователь Р. Такер, «там, где мужчины могли воплотить свои героические фантазии, становясь солдатами, матросами и исследователями, женщины такой возможности не имели. Для них миссионерская деятельность была одним из доступных способов броситься в неизведанное. Кроме того,

---

<sup>259</sup> Такер Р. От Иерусалима до края земли. История миссионерского движения. М., 2006. С.16.

<sup>260</sup> Grimshaw P. Faith, Missionary Life, and the Family//Gender in the British Empire. The Oxford History of the British Empire: Vol. IV: The Twentieth Century. Oxford, N-Y., 2011. P.272

женщины из бедной рабочей среды могли повысить свой общественный статус, сделав миссионерскую карьеру»<sup>261</sup>. Определенно также, что серьезное влияние на быстрый рост числа женщин в зарубежных миссиях оказывал общий процесс демократизации, особенно зарождавшиеся вначале XX в. суфражистское и феминистское движения.

Кинофильм «Африканская королева» снят на закате имперского периода, и явился своего рода попыткой возродить при помощи новых подходов имперские традиции в общественном сознании. Главная героиня ленты представляет собой симбиоз из первых двух вышеописанных типов. То есть она истинно верит в святость своей миссии и в то же время не лишена авантюристкой жилки.

Действие фильма происходит в 1914 г., в самом начале Первой мировой войны. Фильм открывается сценой в небольшой деревушке, находящейся на территории Германской Восточной Африки. Местные жители, собравшись в большой хижине, старательно поют псалмы, под руководством преподобного Сэмюэля. Его сестра Роза играет на пианино и подпевает общему хору. По окончании, она устало стирает пот со лба и улыбается своим подопечным. В это время в импровизированную церковь заходит местный торговец и владелец небольшого парохода Чарли Олнет, канадец по происхождению. Он бросает окурок у крыльца, и африканцы начинают яростно драться друг с другом за сигарету. Роза возмущенно смотрит на гостя и в негодовании отворачивается. Она выглядит антиподом небритому канадцу с его неизменной ухмылкой на лице. Роза очень набожна, воспитана, вежлива, и испытывает неподдельную тревогу за Англию, когда Олнет рассказывает ей о начавшейся войне. В следующей сцене она молится за победу Англии над Германией.

Затем в деревню прибывают немецкие солдаты и начинают поджигать соломенные хижины, а самих туземцев забирать для обслуживания нужд

---

<sup>261</sup> Такер Р. Указ. соч. С. 16.

германской армии. Сэмюэль, не выдержав подобного зрелища, умирает от сердечного приступа, оставив сестру в одиночестве. Роза, опасаясь возвращения солдат, уплывает с Олнетом на его судне, которое называется «Африканская королева». С британкой происходит некая душевная трансформация, и она начинает проявлять желание отомстить немцам за смерть брата и за всю Англию. Женщина решает изготовить торпеду из кусков динамита и пустых газовых баллонов, хранящихся у Олнета, и взорвать дрейфующий в океане германский крейсер «Луиза». Торпеду Роза планирует укрепить на носу «Королевы» и, подплыв в темноте к крейсеру, протаранить его, активировав тем самым снаряд. Перед взрывом они должны успеть покинуть свое судно.

Олнет в ужасе слушает ее план, но опасаясь, что его обвинят в трусости, начинает собирать импровизированную торпеду. Британка весь фильм удивляет его своей твердостью, стойкостью характера и остротой ума. Словно сама Британия подает пример своему младшему партнеру - Канаде.

Кульминацией фильма служит сцена попытки выполнить план Розы по подрыву вражеского крейсера. Из-за сильного шторма их затея проваливается, Розу с Олнетом берут в плен и поднимают на борт корабля. Разрушенную бурей «Африканскую королеву» уносит течение. После короткого допроса, заговорщиков приговаривают к повешению, и тогда Роза просит капитана перед смертью обвенчать их. Немецкий экипаж с изумлением и восхищением смотрит на нее, и в это время корабль натывается на обломок судна Олнета с привязанной торпедой. Раздается взрыв, крейсер тонет, а обвенчанные Роза и Чарли благополучно доплывают до берега.

Таков первый полновесный образ английской женщины в «колониальном кино» Великобритании. Он сочетает в себе идеал британского героя, цивилизаторскую миссию империи, а также гордый английский дух, побуждающий бывших подданных Короны по-прежнему верить Британии.



Совершенно другие женские образы прослеживаются в кинолентах более позднего времени. Среди них – фильм «Дочь Райана» 1971 г. сценариста Роберта Болта и режиссера Дэвида Лина. Действие фильма также происходит во время Первой мировой войны, в небольшом ирландском поселке, расположенном на берегу океана. По сюжету молодая девушка по имени Роуз Райан, дочь местного трактирщика, сначала выходит замуж за своего школьного учителя, но впоследствии влюбляется в молодого британского офицера.

В начале фильма Роуз показана типичной ирландкой-католичкой, чтущей христианские заповеди и презиравшей англичан. Когда муж рассказывает ей о том, что англичане запретили слушать Бетховена из-за войны с Германией, она произносит фразу: «конечно, это же англичане...».

Однако потом сознание молодой ирландки сталкивается с неожиданным испытанием. Она переживает острое разочарование от брака с человеком, в которого была влюблена еще в детстве. Не получая необходимой ей доли внимания и любви, Роуз ищет их в английском офицере, покалеченном в боях Первой мировой войны и приехавшем в поселок расследовать связь между ИРА и немецкой разведкой. Она видит в нем силу, мужество, отвагу, то есть все то, чего лишен ее супруг. А во внезапно нахлынувшем чувстве – некий общественный вызов застоявшимся традициям.

Как отмечалось ранее, в кинолентах Дэвида Лина большую роль в смысловом и символическом плане играет окружающая природа. Когда Роуз бежит к офицеру на свидание на фоне бушующего шторма, кажется, что сам океан пытается остановить девушку, осуждая ее романтический порыв, столь неуместный в текущих обстоятельствах. Огромные пенистые волны вздымаются, заглушая ее крики, когда она ищет любимого. Офицер, придя на свидание, совершенно неожиданно застаёт на берегу большое количество местных жителей, старательно помогающих революционерам вытаскивать тяжелые ящики с оружием и

боеприпасами из воды. Далее происходит арест заговорщиков и отправка их в Лондон. Таким образом, Роуз невольно натолкнула своего возлюбленного на след ирландских заговорщиков, которые получали морским путем оружие из Германии для ведения борьбы с британцами.

Оставшись одна, Роуз подвергается яростному осуждению со стороны односельчан, посчитавших ее информатором английских спецслужб. Молодой женщине придется вынести публичное и очень унижительное наказание – ее разденут донага, остригут и запрут в мужском туалете. Закончится все это изгнанием из родного поселка под улюлюканье толпы и крики: «Доносчица! Убирайся прочь!».

Так, на примере ирландки Роуз, зритель знакомится с новым женским образом в «колониальном» кино – героиней поставившей понятия человечности и любви выше традиций и политики. Подобная трактовка стала возможной благодаря тому, что Лин не был ни ирландским националистом, ни радикалом в своем отношении к империи. В фильме он проводит мысль, что имперская политика ничтожна по сравнению с человеческими чувствами. Доказательством тому служит счастливый для Роуз финал фильма, в котором ее возлюбленный вернулся и увез ирландку с собой, несмотря на их разницу в национальности, религии и презрение большинства ее соотечественников.

Фильм не получил широкого признания у критиков, несмотря на то, что завоевал две статуэтки «Оскар» за мужскую роль второго плана и операторскую работу. Некоторые осудили подход Лина к изображению персонажей. Роджер Эберт сразу после выхода ленты на экран сравнил жителей ирландской деревни с марширующим полком: «...они либо все толпятся на улице, либо все мчатся на пляж, или одновременно заходят в свои дома и хлопают дверьми, еще они все вместе преследуют Роуз. Никто в фильме, кроме главных персонажей, не идет

куда-нибудь сам»<sup>262</sup>. Английского офицера Эберт назвал «прелюбодеем, которого даже не трогает факт замужества Роуз», а саму героиню «наивной девочкой, полагающейся не на веления разума, а на прилив гормональных чувств»<sup>263</sup>.

В дальнейшем, как Лин, так и другие британские режиссеры создадут целый ряд женских образов, которые чаще всего будут встречаться в кинолентах о колониальной Индии - стране, где статус любой женщины - и индианки, и британки - был неоднозначен и противоречив. Если в ирландском сюжете драматизм межличностных и межнациональных отношений вытекал из непримиримости двух разных лагерей, то в индийском – он базируется на тезисе о непреодолимости культурно-цивилизационного различия Запада и Востока.

Весьма точную характеристику положения белой женщины в колониях дал британский историк Г. Гэллоуэй «...По большей части европейские женщины жили в Индии в затворничестве, - утверждал он в своем обстоятельном исследовании. - Конечно, как утверждали феминистки, женщины во всей империи сталкивались с непреодолимыми трудностями. За малым исключением, у них не имелось существенной работы и независимой роли. Их удерживали от изучения местных языков из-за предполагаемого неприличия этих слов. Им скармливали мрачные и жуткие истории о похоти жителей колоний. Несомненно, целью всего этого было увеличить их зависимость от своих мужей, и предотвратить возможные нежелательные контакты с туземцами»<sup>264</sup>.

Британки, прибыв в Индию, «...оказывались в чужеродном, иногда враждебном, но часто - непонятном и непостижимом для них мире ... они часто не могли «понять значение» живописных или уродливых сцен вокруг себя»<sup>265</sup>. На островах Тихого океана, по воспоминаниям одного англичанина, «британские

---

<sup>262</sup> Ebert R. (1971) *Ryan's Daughter* // Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Дочь Райана» (1971).

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> Callaway H. *Gender, Culture and Empire: European Women in Colonial Nigeria*. L., 1987. P. 237.

<sup>265</sup> Cary J. *Mister Johnson*. Harmondsworth, 1983. P. 103.

женщины знали жителей островов только как слуг и не могли понять, что может быть какая-то разница в ранге между одним ниггером и другим»<sup>266</sup>. Характерен в этой связи эпизод из фильма «Поездка в Индию» (режиссер Дэвид Лин, 1984 год). «Гуземцы? - восклицает миссис Бристон на вопрос приезжих англичанок - Я никогда о них не думаю».

Сюжет «Поездки в Индию» повествует о драме, произошедшей из-за обвинения британской туристкой Эдель местного врача-индуса, который, проводя экскурсию в таинственных Маарабских пещерах, якобы напал на нее и попытался изнасиловать. Этот момент является ключевым для всего сюжета, позволяя проследить, каким образом женщины стали в «колониальном» кино 1970-1980-х гг.

Эдель, в ужасе прибежав в дом своего жениха Рональда, британского чиновника, с расцарапанными руками и в порванной одежде, истерично рассказывает, как индеец набросился на нее и повалил на пол пещеры. Этот момент до конца фильма так и останется неясным, ведь по сюжету, врач-индус Ахмед предстает перед зрителями как интеллигентный цивилизованный азиат с европейским воспитанием. Режиссер и оператор фильма дают киноаудитории одну небольшую, но очень символичную подсказку, которая заключается в кадрах, предваряющих путешествие в пещеры. Эдель, прогуливаясь в окрестностях городка, наталкивается на древние каменные скульптуры, изображающие сцены из Камасутры. Чопорная англичанка с ужасом смотрит на целующиеся, слитые в тесные объятия, статуи. Возможно, этот «культурный» шок и повлиял на отношение британки к добровольному проводнику.

Параллельно в фильме показывается трансформация сознания матери Рональда, пожилой леди, испытавшей ужас при столкновении с мистическим звуковым эффектом Маарабских пещер. Жуткое эхо стало причиной ее инсульта. Потрясенная и тяжело больная, она разочаровывается в религии и называет веру

---

<sup>266</sup> Thomson B. *The Scene Changes*. L., 1939. P. 74.

во Христа «жалкой». Она никак не участвует в возникших после экскурсии проблемах, связанных с Эдель, и практически не замечает Рональда. Все эти жизненные неурядицы ей кажутся мелкими и незначительными, после того, с чем она столкнулась в пещерах. "Она во власти апатии и цинизма", - описывал ее состояние Форстер<sup>267</sup>. Эдель, после поездки в пещеры, тоже во многом меняет свое мировоззрение, она словно впервые видит, насколько окружающий мир сложен, загадочен и необъяснимо жесток. И это при том, что молодая британка не является излишне «правоверной», она мало знакома с такими понятиями как патриотизм, долг, империя и т.д. На ее примере, ясно видно, как меняется традиционное британское сознание. На суде Эдель, переборов себя и свой страх перед последствиями, отказывается от обвинений в тот момент, когда все англо-индийское сообщество уже, по сути, вынесло приговор Ахмеду. Покинув жениха, она уезжает на Туманный Альбион в одиночестве. Мать Рональда, не выдержав последствий инсульта, умирает в поезде.

В одной из сцен фильма присутствует пещера с зеркальной стеной, отражаясь в которой, обе англичанки предстают в несколько изломанной проекции, неожиданно получив возможность увидеть свой внутренний диссонанс. Это словно указывает на главную причину их конфликта с Индией, закончившегося для одной смертью, а для другой потерей доверия и одиночеством.

В «Поездке в Индию» Лин отводит женским персонажам роль взрывоопасного фактора, способного всколыхнуть устоявшиеся отношения между британцами и автохтонным населением. Эдель в его фильме несет в себе зачаток неразумного, эмоционального, стихийного начала, которое могло поставить под угрозу достижения империи в деле сохранения существующего порядка и стабилизации политических процессов в Индии.

---

<sup>267</sup> Форстер Э.М. Поездка в Индию. Перевод В. П. Исакова. М. 1978. С.79.

Пожилая миссис Мур олицетворяет старомодную консервативную Англию, той эпохи, когда эта страна пыталась сохранить политическую изоляцию, этническую замкнутость и убежденность в своем культурном превосходстве. И сталкиваясь с непостижимыми природными феноменами, многообразием культурного лика Индии, со всей его загадочностью и мифичностью, старая британка теряет рассудок и веру в прежние идеалы.

Впрочем, далеко не все английские режиссеры постимперского периода отводили женским персонажам такие сложные двойственные роли, как Дэвид Лин. В фильме «Недостойное поведение» (1975 г.) М. Андерсона перед нами предстает совершенно иной тип английской женщины.

В лентах, показывающих англичан в Индии и в других уголках империи, видно, что британка вездесуща, но ей очень скучно, и у нее нет определенных занятий. «Английская женщина, проживающая в Индии постоянно, была очень самодовольной, педантичной и назойливой особой, которой нечего было делать, кроме как проклинать страну, ругать слуг, писать письма домой, играть в теннис и обмениваться сплетнями с подругами за джином или виски»<sup>268</sup>, - утверждает К. Кнэпман. Англичанки, воспитывавшиеся на давно и прочно устоявшихся правилах поведения, упорнее всего сопротивлялись новому быту и экзотическому укладу жизни Индии. «Белая женщина с прямой, как кочерга спиной, вся обернутая китовым усом, - это не просто стереотип, придуманный мужскими предрассудками»<sup>269</sup>, - делает вывод английский исследователь.

Но иногда приезд в совершенно чуждую страну, попадание в колоритное общество, состоящее преимущественно из мужчин – белых и цветных, могли трансформировать сознание и поведение женщины в несвойственном для британки духе.

---

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> Knapman C. White Women in Fiji 1835-1930. L. 1986. P. 9.

Сюжет фильма «Недостойное поведение» повествует о расследовании скандального происшествия, случившегося в британском полку, расквартированном в колониальной Индии. Молодому улану, новичку в армии, будет выдвинуто обвинение в недостойном для джентльмена поступке по отношению к вдове погибшего ветерана. Этот ветеран являлся близким другом многих офицеров. К тому же погибший был посмертно награжден Крестом Виктории - высшей военной наградой Великобритании, которая вручается за героизм, проявленный в боевой обстановке.

«Драмы из жизни армейских офицеров, а также о столкновении чувства и долга, страсти и чести всегда были любимы и кинематографистами, и зрителями, особенно в Великобритании - стране, которая чтит традиции неравнодушного отношения к людям в мундирах», - пишет кинокритик С. Кудрявцев<sup>270</sup>. Вот и в фильме Андерсона, офицерские чины и рядовые, показаны образцово мужественно. Они не колеблются ради чести мундира и полка, выявить преступника даже в своих рядах. Впрочем, как выясняется впоследствии, название фильма к тому улану не имеет прямого отношения.

Офицерской вдовой подвергшейся нападению является молодая и очень привлекательная миссис Скарлетт. Окруженная сочувствием и мужским вниманием, граничащим со страстью, молодая англичанка стремительно меняет поведение, которое никак не вяжется с образом безутешной вдовы.

Сержант, наставляющий молодых уланов, как себя следует вести в полку, вскользь роняет слова и о Скарлетт: «Она, конечно леди, но...». Следует пауза, и сержант заканчивает несколько неуверенно «...не идите у нее на поводу и не поддавайтесь внезапно хлынувшим чувствам...», тем самым выражая свое настороженное отношение сугубо военного человека к женщине в полку.

---

<sup>270</sup> Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритиков. Т.2. М., 1987. С. 163.

В сценах торжественного, по случаю победы над индийскими повстанцами, бала Скарлетт предстает в окружении молодых офицеров, пьющая вино и улыбающаяся их скабрёзным армейским шуткам. Когда к ней подходит пожилой офицер и говорит ей вежливо, но твердо: «вы довольно вызывающая женщина», - она с грациозной улыбкой отвечает, что «небольшая пошлость еще никому не повредила». Эта фраза окончательно рушит традиционное зрительское представление об армейских вдовах. Скарлетт приятно такое обращение мужчин к себе вдали от старой чопорной Англии. Здесь у нее высокий статус, положение, внимание. Не нужно обладать острым умом, какими-либо творческими способностями, профессиональными навыками, достаточно лишь быть красивой женщиной в этой сугубо мужской среде. Поэтому ее слова: «я боюсь потерять Индию» - несут прямолинейный эгоистический характер. Как говорил английский историк Томас Маколей: «Индия привлекает европейцев, как горы – тигров. Они терпят неприятный климат ради того, что могут получить»<sup>271</sup>.

Но когда сюжет фильма доходит до начала завязки, а именно акта насилия по отношению к ней, Скарлетт приходит в ужас и, в разорванной одежде, окровавленная, взывает о помощи. В ней уже нет никакого налета вульгарности. Столкнувшись с грубыми повадками мужской среды, и осознав, что военные далеко не всегда бывают галантны, она теряет самообладание и обвиняет едва ли не первого встречного. Им оказался один из недавно прибывших в полк молодых уланов.

Параллельно с этой сценой демонстрируется кадр с неприкрытым женским манекеном, который стоит в витрине, словно служа символом незащищенности и некой чужеродности женщины в армейской среде.

Далее начинается долгое расследование обстоятельств происшедшего, после чего военные решают самостоятельно осудить молодого улана, дабы не выносить

---

<sup>271</sup> Брендон П. Указ. соч. С. 177.



сор из избы. Однако, друг новобранца, назначенный его защитником, проводит самостоятельное следствие. В результате выясняется, что подобные нападения на женщин в полку были и ранее. Жертвами становились как индийские женщины – жены соратников британских военных, так и европейские женщины, жившие в полку до приезда Скарлетт. И все подвергались одинаковой экзекуции, на них нападали, рвали одежду, и кололи шпагами ягодицы и бедра. Молодой британец вспоминает эпизод с посвящением в солдаты полка - когда нужно было чучело кабана прогнать по всем комнатам казарм и даже штаба, чтобы в итоге исколоть филейную часть его тела.

Защитник подозреваемого улана находит индийскую женщину, вдову индуса, павшего в бою вместе с мужем Скарлетт. Вдова рассказывает, что такой же случай произошел с ней месяц назад, то есть когда обоих уланов еще не было в полку, и тогда никто этот случай не расследовал, наоборот, его постарались скрыть, ввиду «не особой тяжести происшедшего».

В итоге, новобранец оказывается оправданным, но рассказ индианки содержал еще некоторые детали. Нападению она подверглась после того, как изменила уже погибшему мужу, с одним офицером из штаба. Улан, поневоле расследующий это дело, приходит к очень неприятному выводу: акты насилия совершались именно офицерами полка, теми же самыми, что гоняли чучело кабана. И выражение «заколи свинью» означало акт мести и своеобразной воинской справедливости по отношению к неверным женам и вдовам полка.

Теперь становится понятно и название киноленты – «Недостойное поведение», которое адресовано не разбитным и дичающим от недостатка женского внимания военным, а тем самым женщинам, решающим провести свою жизнь вдали от Англии, там, где их репутация и статус не могут пострадать в силу определенных обстоятельств.

Как видно, в постимперский период, английский кинематограф был не чужд подозрению к роли женщины в судьбе Империи, отводя ей участь нарушительницы нравов, либо просто лживой европейки, чье поведение губительно для имперской политики.

Согласно имеющемуся среди историков мнению, одной из проблем Британской Индии являлась неподготовленность мэм-сахиб. Например, некоторые британки искусственно развивали в себе отвращение к азиатам. «...На самом деле я думаю, что ненавижу женщин больше, чем мужчин! Я нахожу их полуцивилизованными и совершенно отвратительными и отталкивающими. Особое отвращение вызывают отделанные блестками сари их тучные тела, такие грубые, бесформенные, без корсетов»<sup>272</sup>, - приводит слова леди Григ исследователь П. Брендон.

Однако им возражают другие историки, которые отмечают, что «...некоторые европейские женщины выражали к местным жителям симпатию, сочувствие и были бескорыстны. Они с готовностью дружили с женщинами с другим оттенком кожи, предпочитали наводить мосты с аборигенами, а не играть в бридж с себе подобными. В Хартуме одна британка пыталась научить суданских девочек шотландским песням на несколько голосов. В Лагосе Женская лига учила местных детей приготовлению пищи, гигиене и шитью».<sup>273</sup>

В 1999 г. на экраны выходит «Анна и король» (режиссер Энди Теннант), где британская женщина показана с высокой долей уважения, и, более того, сюжетом ей уготована судьбоносная роль для целой страны. Сценарий был написан, с одной стороны, на основе мемуаров английской писательницы, путешественницы и педагога Анны Леонуэнс, ставшей прототипом героини фильма. С другой, приключенческая часть заимствована режиссером из романа Маргарет Лэндон

---

<sup>272</sup> Брендон П. Указ. соч. С. 377.

<sup>273</sup> Chaudhuri N.C. The Autobiography of an Unknown Indian. N-Y., 1951. P. 223.

«Анна и король Сиама» (издан в 1944 г.) представляющего собой смешение беллетристики с фактами из воспоминаний А. Леонуэнс.

Кинолента рассказывает о следующем: английская учительница приезжает в Сиам (современный Тайланд), чтобы учить детей короля Монгкута, четвертого представителя тайской династии Чакри. Здесь британские манеры сталкиваются с восточными традициями, помноженными на мироощущение азиатского владыки. Параллельно в фильме идет рассказ о заговоре французских диверсантов и подкупленных ими бирманцев против сиамского короля. Неожиданно на помощь Монгкуту приходит Анна, чьи европейские знания и британский характер станут решающим фактором в борьбе за «спасение» Сиама.

Почему вдруг женский персонаж получает такой значимый статус?

Во-первых, в условиях конца XX в. образ чопорной англичанки явно изжил себя и был уже едва ли допустим, во всяком случае в качестве персонажа первого плана. Главное место теперь занимают женские образы, отличающиеся толерантностью и демонстрирующие британские ценности с наилучшей стороны. Во-вторых, авторы фильма решают показать зрителям нового европейца, англичанина в колониальной Азии. Прежние типажи уже не годились, поскольку к концу XX в., привлечь внимание широкой киноаудитории к «колониальному» сюжету, мог фильм только с мелодраматической линией. Поэтому главным действующим лицом становится женщина, а ее антагонистом – восточный мужчина, наследственный правитель.

Впрочем, в уста героини вложены такие фразы, которые вполне соответствуют духу отображаемой эпохи: «Индия – часть Англии. В этом смысл колонизации», - заявляет Анна. Еще одно важное утверждение: «традиции Англии – традиции всего мира, король поймет нас, не владея английским», говорит о том, что британизация Азии, по мнению создателей киноленты, была вполне естественным и гуманным результатом межкультурного взаимодействия.

Однако правительство Тайланда очень придирчиво отнеслось к идее снять фильм об их короле Монгкоте, очень почитаемом и уважаемом монархе в тайской истории. Сценарий переписывался более двадцати раз, но авторы фильма и министерство культуры Тайланда так и не пришли к единому решению – как нужно показать на экране короля. В результате, даже сплошь сбалансированная и «прилизанная» версия о Монгкоте – была запрещена к показу на территории Тайланда под страхом тюремного заключения.

Естественно, и образ британки должен был претерпеть определенную трансформацию. Если король Монгкут (в исполнении Чоу Юн Фата) получился довольно европеизированным, открытым для межкультурного диалога, в силу тревожной обстановки внутри страны, то персонаж Анны (в исполнении Джоди Фостер) выглядит несколько дуалистично. Анна – новый пример, того, как кино видит английскую женщину в колониях – она уважает местные традиции и учит уважать их своего сына-подростка. В то же время она чтит и защищает исконно британские порядки. Например, во время встречи с королем она наотрез отказывается падать ниц перед монархом, как того требует местные правила, но делает Монгкуту уважительный реверанс в европейском стиле. В результате все оказываются удовлетворены. Анна также требует от премьер-министра, предоставить ей с сыном дом в английском стиле, и непременно за городом. Поскольку она желает воспитать сына в английских традициях и вырастить из него настоящего джентльмена.

Как это ни странно, по сюжету все многочисленные дети и жены короля – прекрасно владеют английским, хотя на дворе стоит 1862 г. и Сиама не является колонией Британии. Анне остается только учить их предметам по естествознанию, демонстрируя различные опыты, например, как поместить куриное яйцо в бутылку. Что вызывает бурный восторг и среди взрослых, и среди её юных учеников.

Несмотря на независимый статус Сиама, Анна в королевском дворце ведет себя достаточно уверенно и пользуется большим уважением у окружающих. Здесь авторы фильма показывают, что туземному населению есть за что уважать британцев. А именно - за твердость характера, достоинство, уверенность в себе. В общем отдавать дань всему тому, что, по мнению режиссера со сценаристом, отсутствовало у сиамцев и чего они не могли себе позволить.

Параллельно в картине нелицеприятно изображают французов – соперников англичан за влияние в Сиаме, которые с помощью местной оппозиции пытаются скомпрометировать конкурентов, устраивая в стране убийства и поджоги под видом нанятых бирманцев. Когда эта затея проваливается, французы готовят заговор против самого короля, вновь используя прежние методы – провокации, распространение ложных слухов о якобы тайной миссии англичанки, цель которой – уговорить Монгкута отдать страну под власть Британской Империи.

Здесь для Анны наступает новая роль. Являясь примером британской честности и открытости, она также должна внушать доверие к представителям своей нации. Ей это удастся, король не обращает внимания на провокации французов и устраивает во дворце европейский бал, куда приглашает всех живущих в Сиаме англичан. В ходе бала, Анна постоянно и достаточно своевременно одергивает тех заносчивых британских чиновников и торговцев, которые едва ли не в открытую насмеваются над манерами Монгкута, пытающегося вести себя по-европейски.

Развязка сюжета настает в напряженный момент, когда король Монгкут стоит на мосту перед своими врагами из числа сиамской оппозиции. В любой момент может начаться стрельба с обеих сторон, но тут происходит нечто совершенно невозможное. Вокруг моста раздаются громopodobные залпы, напоминающие выстрелы орудий, лихо звучит боевой британский горн, и вся вражеская армия с

криками ужаса: «Англичане! Он позвал на помощь англичан!» обращается в паническое бегство.

Далее выясняется, что это дело рук Анны, которая, находясь неподалеку, подожгла десятки петард и фейерверков, чьи выхлопы враги короля приняли за британские пушки, и она же исполнила на горне своего сына боевой марш. Монарх спасен, армия заговорщиков исчезла, опасность для королевской семьи и всей страны миновала. Такой концовкой недвусмысленно говорится, что Британия несет лишь мир, защиту и справедливость в азиатские страны, спасая их «от самих себя».

Кульминация фильма, выдуманная писательницей М. Лэндон, носит для жанра беллетристики вполне логичный характер, и Э. Теннант переносит ее в свой фильм. Если бы главный герой картины, спасший короля, был мужчиной, то замысел авторов не оправдался бы. В конце XX в. это выглядело бы как возврат к старой пропаганде имперской политики. Но чудесное и ловкое спасение короля английской женщиной воспринимается в совсем ином свете, а именно как взаимная любовь Анны и короля, как поворот, посредством которого авторы демонстрируют благонамеренность Британии.

В финальной сцене звучат слова короля Монгкута: «Я танцевал с англичанкой». Эта фраза произносится с гордостью и говорит о том, что заносчивый и властолюбивый монарх все же пал ниц перед британской женщиной. Далее король Сиама признает правоту Анны в том, что «мужчине достаточно одной женщины», тем самым отказываясь ради нее от вековых восточных традиций многоженства. В фильме упоминалось, что большое количество жен и детей, монарху нужны для того, чтобы королевская семья «была крепкой и вечной», но теперь, по-видимому, опасность «не сохранить род» уже миновала.

Критики неодинаково оценили фильм. Оуэн Глиберман назвал картину «наименее исторически приближенной к правде историей любви, когда-либо

мифологизированных кинематографом», однако признал, что установление в финале уважительных отношений между Анной и Монгкутом, вместо традиционной для экрана любви, более логично и естественно для людей, живших в XIX веке, и представляющих разные расы<sup>274</sup>. Боб Грэхэм заподозрил Анну в намеренном проникновении во дворец короля Сиама в целях привлечь его на сторону Британии. Героиня, по его мнению, работает на английскую разведку, и блестяще справляется со своей миссией. Грэхэм в этом видит причины нежелания властей Тайланда демонстрировать фильм у себя в стране<sup>275</sup>. Эммануил Леви отмечает, что «... Поскольку правдивость дневников Анны уже давно оспаривается историками, новый сценарий позволяет себе вольности ... однако он смягчает некоторые расовые, сексуальные и политические напряженности рассказа, что весьма позитивно для фильма конца второго тысячелетия. ... Анна в исполнении Джоди Фостер не страдает предрассудками в отличие от литературной героини и спокойно принимает факт многоженства Монгкута и наличие у него гаремов»<sup>276</sup>.

Такова была эволюция образа британской женщины в современном «колониальном» кино, начинавшаяся с «гордой британки», «чопорной надменной белой женщины», продолжившаяся в обличье «влюбленной в экзотику европейки», и завершившаяся носительницей благородных идеалов.

Необходимо отметить, что историческая мысль и художественное осмысление общественного развития, развивались параллельно и были созвучны друг другу. Например, персонаж Розы из «Африканской королевы» для своего времени был актуален, поскольку еще теплилась надежда на сохранение Империи, а в

---

<sup>274</sup> Gleiberman O. (2000). *Anna and the King* // Сайт <http://www.ew.com>. Рецензия на фильм «Анна и король» (1999).

<sup>275</sup> Graham B. (1999). *Anna's' Long Journey / Foster is luminous, but romantic epic bogs down when Chow leaps into action*. Сайт <http://www.sfgate.com>. Рецензия на фильм «Анна и король» (1999).

<sup>276</sup> Levy E. (1999). *Anna and the King*. // Сайт <http://variety.com>. Рецензия на фильм «Анна и король» (1999).

британской историографии продолжала преобладать имперская школа. Образы Эдель и Скарлетт из фильмов «Поездка в Индию» и «Недостойное поведение» вполне соответствовали 1970-1980 гг., когда в науке окрепло критическое постимперское направление. Более раннее появление этих персонажей могло бы вызвать непонимание среди британской общественности. Образ Анны уже говорит как о развитии т.н. «женских исследований» - “femal studies” - в исторической науке, так и о стремлении историков найти баланс между положительными и отрицательными сторонами имперского наследия.

\*\*\*\*\*

Пример эволюции таких киноконцепций как «культурное взаимодействие метрополии и колоний», «женщина и империя» убеждает, что британский кинематограф не всегда нужно расценивать в качестве инструмента пропаганды. В указанных случаях киноискусство выступает, пожалуй, наиболее ярко в роли своеобразной исторической реконструкции, которая при условии критического подхода может содействовать продуктивному использованию визуальных художественных средств для воссоздания более полноценной картины прошлого. Данные киносюжеты, появившиеся в основном в постимперское время, безусловно, расширили образ империи, раздвинув пропагандистские рамки, которые были заданы «колониальному кино» идеологией великодержавного империализма. Отраженная в кино концепция «Культурного взаимодействия» способствовала раскрытию сложного, интеграционного по сути процесса духовного взаимопроникновения, протекавшего в рамках колониальной системы Великобритании, и подчас выходившего из под ее контроля.

В непосредственно имперский период английское кино практически не демонстрировало примеры межкультурного обогащения и духовных заимствований колонизаторов у местных народов. Такие сюжетные линии не сочетались с показываемыми на экране «подвигами романтического мужества» и



«тяготами бремени белых». Принятие чужих традиций и ценностей было показано однобоко, то есть лишь со стороны жителей колоний, с готовностью воспринимающих британскую культуру.

После распада колониальной системы стали сниматься фильмы, которым не было особой нужды соответствовать официальной политике Лондона, и режиссеры могли отобразить на пленке достаточно широкий ракурс особенностей быта англичан в колониях.

Следует признать, что в целом изображаемая картина обыденной жизни на окраинах империи, согласуется с общепризнанными историографическими представлениями о сосуществовании европейцев с жителями Азии и Африки. Например, тезис о том, что англичане преимущественно устанавливали контакты лишь с теми социальными слоями, которые были им необходимы на военной службе и административной работе, подтверждают фильмы, где главными «туземными» персонажами выступают короли, князья, сипаи, лица интеллектуальных профессий, изредка купцы. Характерно, что именно эти представители местного населения охотнее всего воспринимали и осваивали английскую культуру, в то время как большая часть жителей колоний практически не ощущали на себе чужое влияние. Кинематограф постимперского периода не стал изображать новых «барабанщиков» или «юных погонщиков слонов», счастливо улыбающихся, когда их с одобрением гладит по голове сахиб. Вместо этого авторы сосредотачивали внимание зрителя на контрасте между сценами повсеместной бедности и экономического упадка колониальных стран, с эпизодами, где «новые» индийцы носят европейские костюмы и пользуются благами западного мира. Такие достаточно впечатляющие приемы, могут говорить что, по мнению кинохудожников, кризисное состояние восточных стран связано не с приходом англичан, а с общими историческими закономерностями. Социальная разобщенность и экономическая нужда всегда были спутниками

Индии, и вторжение другой цивилизации могло лишь усугубить общее положение дел.

Утверждение о том, что британцам удалось на основе представителей местных воинственных каст создать эффективную армию, тоже находит свое воплощение на киноэкране. Кадры, где видно с какой охотой мужские персонажи воспринимают воинскую науку европейцев, их вооружение, армейские атрибуты выглядят вполне логично. Едва ли можно оспорить тот факт, что в межэтнических контактах именно военный опыт перенимается чаще всего.

Современные рассуждения о существовании англо-индийского сообщества - замкнутой группы европейцев, проживавшей на территории колоний и создавшей свои установки и правила – также были претворены в киносюжеты. Ленты второй половины XX в. освещают их быт достаточно разносторонне, в них есть место как для показа запрета на межкультурные отношения, так и моменты, демонстрирующие наличие близких контактов некоторых англичан с «туземцами» и заимствования особенностей жизненного уклада автохтонного населения.

Направление, связанное с темой «женщина и империя», в свою очередь, позволило кинематографии отойти от распространенной практики одностороннего показа колоний как места для проявления «героического подвига» и несения небезызвестного «бремени белого человека». Женские кинообразы позволили глубже раскрыть характеры, мотивацию всех персонажей имперского кино и создать более целостное представление о межкультурных коммуникациях в Британской империи.

В соответствии с такими задачами, женским персонажам отводились вполне значимые роли в сюжете. Например, Роза из «Африканской королевы» явилась миру в условиях начала распада системы, когда Британии было необходимо повысить свой имидж в глазах мировой общественности. В этом образе, пожалуй,

сошлись самые главные защитные трактовки колониализма: героизм англичан, их жертвенность, христианская миссия, склонность к риску во имя исполнения долга. Ее тезка из фильма «Дочь Райана» выполняет иную роль. Любовь молодой замужней ирландки и английского офицера, высокие человеческие чувства противопоставляются прагматизму имперской политики, построенной на религиозных и национальных противоречиях. Во взаимоотношениях главных героев сочетаются как критика имперских отношений, так и весьма тонкая пропаганда англичанина.

Образ офицерской вдовы Скарлетт из «Недостойного поведения», напротив, демонстрирует неуместность присутствия женщин с их чувствами, желаниями и привычками в сугубо мужской среде британских военных, расквартированных в Индии. Именно ее нахождение в армейском кругу не просто всколыхнуло и сделало неуправляемыми мужские инстинкты, прежде усердно подавляемые, но поставило на повестку дня сложные проблемы морально-этических отношений. Эту линию продолжает Эдель из «Поездки в Индию», где она напоминает слона в посудной лавке. Пуританское воспитание, высокомерие и неприязнь ко всему чужому не только не позволили англичанке понять экзотическую индийскую культуру, но еще и чуть не спровоцировали разжиганию политического скандала во всей Индии. Такой трактовкой персонажа режиссер Дэвид Лин, намекает на неуместность традиционного поведения англичан в стране с богатой и древней культурой.

Однако фильм «Анна и король», возвращает женскому персонажу положительную роль в жизни империи. Подобно Розе из «Африканской королевы», Анна – воплощение «истинного британского характера». В ней присутствуют с одной стороны - гордость, храбрость, непреклонность, с другой - вежливость, учтивость, уважение к чужим порядкам. Все это сочетается с высокой образованностью, интеллектом и изобретательностью. Такой возврат к

прежнему видению англичанки в колониях может указывать на желание кинематографистов усилить позитивное восприятие британской имперской политики.

## Заключение

На протяжении XX столетия кинематографический образ Британской империи непрерывно менялся в силу времени и происходящих в Англии и в мире перемен. В общественном сознании англичан первоначальный облик киноэкранного аналога империи представал в виде «цивилизаторской» миссии, целью которой являлось политическое, социально-экономическое и культурное преобразование «отсталых» народов колоний в общества, представляющие собой подобие европейской цивилизации. Для этого британский кинематограф первой половины XX в., точнее та его часть названная «колониальным кино», постоянно реставрировала идеи Викторианской эпохи, как пример наивысшего развития англосаксонской «расы», от взаимодействия с которой можно было взять только положительное и прогрессивное.

В годы Второй мировой войны «киноэкранная империя» призывала англичан вспомнить традиционные ценности – честь, доблесть, мужество, готовность к самопожертвованию, христианскую веру, которые прославили англосаксов во всем мире и позволили Великобритании стать крупнейшей державой. В условиях военного времени и фашистской угрозы, эти ценности должны были поднять дух британцев и помочь им победить одного из сильнейших врагов в истории.

Вторая половина XX в. насыщенная такими событиями как окончательный распад колониальной системы и образование новых независимых государств, заставили английскую общественность по-иному взглянуть на имперское прошлое своей страны. В это время в британский кинематограф приходит целая волна молодых режиссеров со свежим взглядом на суть империи, которых уже не

сдерживала государственная пропаганда или опасность показать империю в невыгодном свете.

Английское кино конца 1940-х - начала 70-х гг. на имперскую тематику не отличалось цельностью. На первых порах оно несло определенный элемент внутренней противоречивости, имея как рудименты имперского сознания, так и признаки наступающей эпохи деколонизации. Это продолжалось до конца 1950-х гг., когда критическое направление взяло верх. С этого времени кинематограф изображал Британскую империю как державу, исповедовавшую культ исключительности и богоизбранности английской нации, который не только мешал ей увидеть и оценить культурные достижения завоеванных стран, а более того вёл к разрушению традиционных устоев и потере самобытности народов колоний. Такая кинотрактовка имперского прошлого заставила английских зрителей рефлексировать и пережить немалую долю стыда, что привело к некоторому сдвигу в сознании рядового британца, ставшего более толерантным по отношению к мигрантам из Азии и Африки.

Трансформация образа Британской империи продолжилась и в последнюю четверть XX столетия. В этот период, английское кино представило империю как историко-культурную сущность, столкновение с которой кардинально меняло судьбы и представления как отдельных личностей, так и целых народов. Критику и обвинения в разрушении уникальности «туземных» культур сменили размышления о неизбежности цивилизационного синтеза в условиях международной обстановки Новейшего времени, и о том, что Англия, делясь с колониями своими культурными достижениями, не всегда принимала верные решения. Данный взгляд на имперское прошлое художественно облагородил его и частично воздал ему должное в глазах британской и мировой киноаудитории.

В целом необходимо отметить важную особенность в развитии кинематографа: с возрастанием дистанции от исторических событий и увеличением информации о

них, создавались всё менее наивные и политически ангажированные фильмы; а с усложнением самого киноискусства - кинофильмы о прошлом становились все более содержательными и разноплановыми.

Кинематографический образ Британской империи развивался в массовом сознании англичан через ряд культурных архетипов. Особенно этот процесс усилился в постимперское время, когда Британии, в конце концов, пришлось расстаться с целым рядом традиционных образов прошлого. Несмотря на состоявшийся факт распада британской колониальной системы, киноэкранная империя надолго пережила своего реального двойника. В постимперский период экранное воплощение «бремени белого человека» подходит к концу своей идейно-художественной эволюции, и превращается в тяжкое осознание собственной вины перед деформированной культурой автохтонных народов Азии, Африки и Америки. Само понятие «бремени белых» к моменту выхода последних фильмов о нем, получает новое, совершенно иное толкование, в котором бременем называют неспособность европейских колонизаторов понять и принять иную культуру. «Герой империи» прошел свой путь от храброго миссионера и доблестного солдата Британской армии к слуге империи и жертве ее военных традиций и бюрократических порядков. В пик критического осмысления имперского прошлого, «Герой» сражался уже не с врагами Короны, а с самой имперской машиной, пытаясь придать ей человеческий облик.

Необходимо отметить, что названные сюжеты имели разные финалы эволюции. В отличие от «бремени», понятие «героя» не было развенчано, напротив, ближе к концу XX столетия, оно вновь приобрело на экране изначальный смысл, что может говорить об оправдании имперской политики со стороны британских постановщиков.

Одновременно, в английском кино, занял свою нишу такой сюжет, как «культурное взаимодействие британцев и туземцев», признавший, что

современная культура постколониальных народов и самой Англии, в немалой степени хранит в себе имперское наследие. Это признание подкреплено примерами цивилизационного синтеза, в которых колонизаторы и колонизируемые охотно перенимают особенности, привычки и атрибуты другой культуры. Когда пришло время критически осмыслить опыт империи, кинодеятели прибегли к использованию женских персонажей, призванных указать на недостатки имперской политики в сфере культурно-бытовых отношений в колониальных сообществах, а также на уязвимость пребывания англичан в чуждой для себя обстановке. Образы англичанок словно явились лакмусовой бумагой, показавшей истинный традиционный облик британской нации, в котором отвага и тяга к приключениям соседствуют с невежеством и нетерпимостью.

Если сопоставить количество киноидей, обвиняющих империю в жестокости и варварстве по отношению к колониальным народам, с количеством кинотрактовок, оправдывающих ошибки имперской политики и освещавших попытки их исправления, то получается следующая картина.

Критика империи на британском киноэкране касалась таких аспектов, как:

- военный контроль и жесткое администрирование в колониях;
- эксплуатация местного населения;
- миф о «бремени белого человека».

В то же время в постимперском кинематографе некоторые стороны колониальной системы Англии представляются в оправдательном для империи свете. Например, присутствие в колониях британской армии объясняется как военная защита коренных жителей от произвола местной феодальной элиты. Религиозная миссия тоже трактовалась как заступничество, от здешних варварских порядков, языческих традиций и обрядов, и даже от бесчинства чиновников колониальной администрации. В противовес постимперскому



критическому направлению, говорящему о том, что англичане искусственно трансформировали культуру и быт колониальных народов «под себя», для облегчения будущих политических и экономических отношений, кинематографом выдвигается иная версия. В его трактовке культурное взаимодействие народов было естественным процессом духовного роста туземцев, столкнувшихся с более динамично развивающейся цивилизацией. Появление главных женских персонажей в «колониальном» кино постимперского периода в некотором роде дуалистично. Оно, возможно, было связано со стремлением сгладить некоторые шероховатости пребывания англичан в колониях, и списать собственные ошибки на «неуместность» факта пребывания английских женщин в имперских провинциях.

Отсюда следует, что, несмотря на целую волну появившихся в 1960-80-е гг. фильмов, призванных развенчать старые мифы и представления о британской колониальной системе, постимперский кинематограф таил в себе и некоторые другие элементы. Исходя из анализа вышеописанной кинопродукции Англии, видно, что аргументы защиты имперского прошлого глубже и сложнее чем «пункты обвинения». Это позволяет сделать вывод, что империя даже для независимых авторов кинолент оставалась некой грандиозной сущностью, которую нельзя было обвинить во всех грехах, и отказать ей в достижениях. Пусть такая защита империи была в какой-то мере неосознанной, невольной, но сам факт вышеуказанных трактовок имперского наследия, говорит о вневременном требовании неоднозначного и разнопланового взгляда на Империю.

В кинофильмах 1990-х гг. мы видим, что дуалистический подход авторов кинолент к колониальному сюжету, получает преимущественное значение. В эти годы, Великобритания заявляет о своей новой роли. Теперь она определяет себя как «осевая держава», или «региональная держава с глобальной

ответственностью». Этот статус заставлял Британию более внимательно подходить к теме имперского прошлого, особенно связанного с проблемой единства Соединенного Королевства и развитием мультикультурного сообщества в собственной стране.

Исследование влияния киноискусства на эволюцию массового сознания должно быть продолжено. Художественный кинематограф заслуживает полноценного места в ряду исторических источников, поскольку способствует выявлению многих скрытых тенденций в трансформации общественного мнения, формировании «культурной памяти» народов, политическом развитии государств, нашедших отражение своей истории на киноэкране.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ****Художественные киноленты**

1. "Алый первоцвет". По роману баронессы д'Орси. Авторы сценария Л. Биро, Р. Шервуд, А. Уимперс. Режиссер-постановщик Г. Янг. Продюсер А. Корда. Производство "Лондон филмз", 1935.
2. "Анна и король". По роману М. Лэндон. Авторы сценария С. Мирсон, П. Крайкс. Режиссер-постановщик Э. Теннант. 1999.
3. "Атака легкой кавалерии". Автор сценария Ш. Вууд. Режиссер-постановщик Т. Ричардсон. 1968.
4. "Африканская королева". Автор сценария Дж. Эйджи. Режиссер-постановщик Дж. Хьюстон. 1951.
5. "Барабан". Режиссер-постановщик З. Корда. Производство "Лондон филмз", 1938.
6. "Ганди". Автор сценария Дж. Брайли. Режиссер-постановщик Р. Аттенборо. 1982.
7. "Далекие шатры". По роману М. М. Кэй. Авторы сценария Дж. Бонд, М. М. Кэй. Режиссер-постановщик П. Даффел. 1984.
8. "Долгая дуэль". Автор сценария П. Элдам. Продюсер и режиссер-постановщик К. Эннакин. 1967.
9. "Дочь Райана". Автор сценария Р. Болт. Режиссер-постановщик Д. Лин. 1971.
10. "Жизнь и смерть полковника Блимпа". Режиссеры-постановщики М. Пауэлл, Э. Прессбургер, 1943.

11. "Заплачь, любимая страна". Автор сценария и режиссер-постановщик З. Корда. Продюсер А. Корда. Производство "Лондон филмз". 1951.
12. "Зулусы". Автор сценария Дж. Преббл. Режиссер-постановщик С. Эндфилд. 1964.
13. "Игры патриотов". Автор сценария Ф. П. Айлифф. Режиссер-постановщик Ф. Нойс. 1992.
14. "Информатор". Автор сценария Н. Мейер. Режиссер-постановщик Дж. МакБрайд. 1997.
15. "Ким". По повести Р. Киплинга. Автор сценария Дж. Брабазон. Режиссер-постановщик Джон Дейвис. 1984.
16. "Леди Гамильтон". Авторы сценария У. Рейсх, Р. С. Шерифф. Режиссер-постановщик А. Корда. Производство "Александр Корда филмз", 1942.
17. "Ливингстон". Автор сценария и режиссер М. Везерелл, 1925.
18. "Лоуренс Аравийский". Автор сценария Р. Болт. Режиссер-постановщик Д. Лин. Совм. производство Великобритания-США, 1962.
19. "Маленький погонщик слонов". Авторы сценария Р. Киплинг, Дж. Колльер. Режиссеры-постановщики З. Корда, Р. Флаэрти. Продюсер А.Корда. Производство "Лондон филмз", "Юнайтед артистс", 1937.
20. "Миссия". Автор сценария Р. Болт. Режиссер-постановщик Р. Жоффэ. 1986.
21. "Молодой мистер Питт". Авторы сценария Ф.Лаундер, С.Джиллиат. Режиссер-постановщик К. Рид. Совм. производство Великобритания-США. 1942.
22. "Мост через реку Квай". По роману П. Буля. Автор сценария П. Буль, К. Форман, М. Уилсон. Режиссер-постановщик Д. Лин. Совм. производство Великобритания-США, 1957.

23. «Недостойное поведение». По пьесе Б. Ингланда. Авторы сценария Р. Эндерз. Режиссер-постановщик М. Андерсон. Производство «Лайон интернэшнл» и «Краун продакшн». 1976.
24. "Поездка в Индию". По роману Э.М. Форстера. Автор сценария Д. Лин. Режиссер-постановщик Д. Лин. Производство "Торн", ЕМІ. 1984.
25. "Последний император". Авторы сценария М. Пиплоу, Б. Бертолуччи, Э. Унгарі. Режиссер-постановщик Б. Бертолуччи. Совм. производство Великобритания-Франция-Китай-Италия, 1987.
26. «Рассвет зулусов». Автор сценария Сэй Энфилд. Режиссер-постановщик Дуглас Хикокс. Совм. производство Великобритания-ЮАР-США, 1979.
27. «Родс из Африки». Режиссер-постановщик Б. Виртел. 1936.
28. "Сандерс с реки". По роману Э.Уоллеса. Авторы сценария Л.Биро. Режиссер-постановщик З.Корда. Производство "Лондон филмз", 1935.
29. "Сердце тьмы". По роману Дж. Конрада. Автор сценария Б. Фицджеральд. Режиссер-постановщик Н. Роуг. Совм. производство Великобритания-США, 1993.
30. "Скромный цветок". Режиссер-постановщик М. Пауэлл. Совм. производство Великобритания-Франция, 1950.
31. "Собственность дьявола". Автор сценария К. Жарр. Режиссер-постановщик А. Пакула. 1997.
32. "Флоренс Найтингейл". Режиссер и продюсер М.Элви. 1915.
33. "Хартум". Автор сценария Р. Ардри. Режиссер Б. Дирден. 1966.
34. "Частная жизнь Генриха VIII". Авторы сценария Л. Биро, А. Корда. Режиссер-постановщик А. Корда. Производство "Лондон филмз". 1933.
35. "Человек, который хотел быть королем". По роману Р. Киплинга. Автор сценария Дж. Хьюстон. Режиссер-постановщик Дж. Хьюстон. 1975.

36. "Четыре пера". По роману Э. Мэйсона. Автор сценария Р. С. Шериф. Режиссер-постановщик З. Корда. Производство "Лондон филмз", 1939.
37. "Четыре пера". По роману Э. Мэйсона. Автор сценария Майкл Шиффер. Режиссер-постановщик Шекхар Капур. Совм. производство Великобритания-США, 2002.

### Кинорецензии

38. Баландина Е.А. (2011). 10 исторически неверных фильмов // Сайт <http://www.infoniac.ru>.
39. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий. В 2 тт. М., 2008. 736 с.
40. Лисецкий М. (2009) Отреставрированная версия «Лоуренса Аравийского» вышла на Blu-ray // Сайт [filmpro.ru](http://www.filmpro.ru) 18 ноября (<http://www.filmpro.ru/materials/17708>).
41. Рощупкин В. (2014). Четыре берега реки Квай.// Сайт <http://nvo.ng.ru>. Рецензия на фильм «Мост через реку Квай» (1957).
42. Canby V., Thompson H. (1968) Screen: Charge of the Light Brigade:Vanessa Redgrave and John Gielgud in Cast Hemmings and Trevor Howard Also Star // Сайт <http://www.nytimes.com>. Рецензия на фильм «Атака легкой кавалерии» (1968).
43. Crowther B. (1962). A Desert Warfare Spectacle "Lawrence of Arabia" // Сайт <http://www.nytimes.com>. Рецензия на фильм «Лоуренс Аравийский» (1962).
44. Ebert R. (1971) Ryan's Daughter // Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Дочь Райана» (1971).
45. Ebert R. (1984) A Passage to India// Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Поездка в Индию» (1984).
46. Ebert R. (1995) Cry, The Beloved Country// Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Плачь, любимая страна» (1951).

47. Ebert R. (2002). The Life and Death of Colonel Blimp // Сайт <http://www.rogerebert.com>. Рецензия на фильм «Жизнь и смерть полковника Блимпа» (1942).
48. Gleiberman O. (2000). Anna and the King // Сайт <http://www.ew.com>. Рецензия на фильм «Анна и король» (1999).
49. Graham B. (1999). Anna's' Long Journey / Foster is luminous, but romantic epic bogs down when Chow leaps into action. Сайт <http://www.sfgate.com>. Рецензия на фильм «Анна и король» (1999).
50. Levy E. (1999). Anna and the King. // Сайт <http://variety.com>. . Рецензия на фильм «Анна и король» (1999).
51. Rice T. (2009) Livingstone. Analysis // Сайт [colonialfilm.org.uk](http://colonialfilm.org.uk). Рецензия на фильм «Ливингстон» (1925).
52. Schwartz D. (2008). A painless and entertaining bout with history in the desert // Сайт <http://homepages.erver.net>. Рецензия на фильм «Хартум» (1966).
53. Schwartz D. (2011). The rousing yarn is a classic British imperialist adventure story // Сайт <http://homepages.erver.net>. Рецензия на фильм «Четыре пера» (1939).
54. Tunzelmann A. (2011) Can history halt The Charge of the Light Brigade? // Сайт [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com). Рецензия на фильм «Атака легкой кавалерии» (1968).

### **Мемуары и публикации в СМИ**

55. Chaudhuri, N.C. The Autobiography of an Unknown Indian / N.C. Chaudhuri. – N.Y., 1951. - 640 p.
56. Авенариус, Г. Английская кинематография и ее мастер Александр Корда / Г. Авенариус // Искусство кино. - 1956. № 7. - С. 92-101.
57. Аттенборо, Р. Велика моя ненависть к колониализму: интервью / Р. Аттенборо // Газета «Советская культура». - 1983. №11. - 19 ноября.

58. Газета «Хавадис». Перепечатка в региональной советской газете (Материалы кабинета истории зарубежного кино сценарно-киноведческого факультета ВГИК им. С.А. Герасимова.).
59. Корда, М. Ослепительная жизнь / М. Корда // Искусство кино. - М., 1998. № 3. - С. 159-174.
60. Лоуренс, Т. Э. Семь столпов мудрости / Т. Э. Лоуренс. - СПб., Азбука, 2001. - 672 с.
61. Самарин, Р. Редьярд Киплинг / Р. Самарина // Искусство кино. - 1998, № 2. - С.7-8.
62. Цесаревич: Документы. Воспоминания. Фотографии. - М., 1998. - 189 с.
63. Шестаков, Д. Лицо-личина-личность? Английское кино к 1971 г. / Д. Шестаков // Искусство кино». - 1971, №2. - С.163-186.

#### **Художественная литература**

64. Cary, J. Mister Johnson / J. Cary. - Harmondsworth, 1983. - 227 p.
65. Kaye, M.M. Far Pavilions / M.M. Kaye. - N-Y., 1978. - 960 p.
66. Landon, M. Anna and the King of Siam / M. Landon. - L., 1944. - 395 p.
67. Буль, П. Мост через реку Квай / П. Буль. - М., 1965. - 400 с.
68. Киплинг, Р. Ким / Р. Киплинг. - М., 1996. - 228 с.
69. Киплинг, Р. Свет погас / Р. Киплинг. - М.-Л., 1937. - 400 с.
70. Киплинг, Р. Человек, который хотел стать королем / Р. Киплинг. - М. 1998. - 126 с.
71. Конрад, Дж. Сердце тьмы. Перевод А. Кравцовой / Дж. Конрад. - СПб., 1999. - 136 с.
72. Льюис, К.С. Любовь. Страдание. Надежда / К. С. Льюис. - М., 1992. - 432 с.
73. Лэндон, М. Анна и король Сиам / М. Лэндон. - М., 2002. - 400 с.



74. Форстер, Э.М. Поездка в Индию. Перевод В. П. Исакова / Э. М. Форстер. - М. 1978. - 376 с.

### Исследования

75. Айзенштат, М.П., Гелла, Т.Н. Английские партии и колониальная империя Великобритании в XIX веке (1815 - середина 1870-х гг.) / М. П. Айзенштат, Т. Н. Гелла. - М.: Институт всеобщей истории РАН, 1999. - 217 с.
76. Акимов, Ю. Г. Англо-французские отношения и соперничество в Северной Америке в XVII - начале XVIII в. / Ю.Г. Акимов. - С-Пб., 2003. - 567 с.
77. Англо-бурская война 1899—1902 гг. и её отражение в художественной литературе. 2-е издание переработанное и дополненное / Редакторы-составители Шубин Г. В. Воропаева Н. Г. Вяткина Р. Р. Хритинин В. Ю. - М. Memories. 2008. - 254 с.
78. Антонова, К.А., Бонгард-Левин, Г.М., Котовский, Г.Г. История Индии (краткий очерк) / К. А. Антонова, Г. М. Бонгард-Левин, Г.Г. Котовский. - М., 1973. - 558 с.
79. Богомолов, С. А. Имперская идея в Великобритании в 70—80-е годы XIX века / С. А. Богомолов. - Ульяновск: УлГУ, 2000. - 197 с.
80. Брендон, П. Упадок и разрушение Британской империи. 1781—1997 / П. Брендон. - М.: АСТ, 2007. - 960 с.
81. Ванина, Е. Ю. Время в восприятии средневековых индийцев / Е. Ю. Ванина // «Диалог со временем». - 2006, №17. - С. 77-114.
82. Волков, Е.В. «Гидра контрреволюции». Белое движение в культурной памяти советского общества / Е.В. Волков. - Челябинск, 2008. - 392 с.
83. Волков, Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е. В. Волков // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». - 2012. Вып. 18. № 10. - С. 22-25

84. Глущенко, Е.А. Некоторые причины распада Британской империи / Е. А. Глущенко // Британская империя в XX веке. Пегушев А.М. (ред.). - М., 2010. - С. 106-112
85. Грей, Г. Кино: визуальная антропология / Г. Грей. - М., 2014. - 208 с.
86. Грудзинский, В. В. На повороте судьбы: Великая Британия и имперский федерализм (последняя треть XIX - первая четверть XX вв.) / В. В. Грудзинский. - Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1996. - 312 с.
87. Грудзинский, В.В. Великобритания и ее империя в середине XIX века: либерализм и проблема модернизации / В. В. Грудзинский. - Челябинск: Энциклопедия, 2015. - 220 с.
88. Гуревич, А. Я. Историческая наука и историческая антропология / А. Я. Гуревич // Вопросы философии. - 1988, №1. - С 56-78.
89. Давидсон, А. Б. Сесиль Родс и его время / А. Б. Давидсон. - М.: Мысль, 1984. - 367 с.
90. Давидсон, А. Б. Сесиль Родс. Строитель империи / А. Б. Давидсон. - Олимп, Русич. 1998. - 464 с.
91. Дорошевич, А.Н. Согласование времен: Совр. осознание моделей прошлого в английском кино 60-х-80-х гг. / А. Н. Дорошевич // Киноведческие записки. - 1990, № 8. - С. 168-181.
92. Ерофеев, Н. А. Очерки по истории Англии 1815-1917 гг. / Н. А. Ерофеев. - М.: ИМО, 1959. - 263 с.
93. Ерофеев, Н. А. Закат Британской империи/ Н. А. Ерофеев. - М.: Мысль, 1967. - 280 с.
94. Ерофеев, Н.А. Английский колониализм в середине XIX в. / Н. А. Ерофеев. - М., 1977. - 254 с.
95. Ерофеев, Н.А. Империя создавалась так... Английский колониализм в XVIII веке / Н. А. Ерофеев. - М.: «Наука», 1964. - 117 с.

96. Джонсон, И. Все в порядке, Джек! / И. Джонсон // Кино Великобритании: Сборник статей. - М., 1970. - С.277-286.
97. Зюзин, В., Каспарян, К. Российско-британские внешнеполитические отношения и династические связи (конец 30-х гг. XIX в. – начало XX в.). Монография / В. Зюзин, К. Каспарян. - Пятигорск: ПГЛУ, 2008. - 240 с.
98. Ибраев, Е. Е. Историческая трансформация образа английской женщины в «колониальном» кино Великобритании / Е. Е. Ибраев // Вестник Челябинского государственного университета. - 2015. - №16 (371). История. Вып. 65. - С. 108–114.
99. Ибраев, Е. Е. Освещение культурного взаимодействия англичан и туземцев в британском постколониальном кинематографе / Е. Е. Ибраев // Вестник Челябинского государственного университета. - 2015. - №6 (361). История. Вып. 63. - С. 100–105.
100. Ибраев, Е. Е. Период застоя в английском кино (1908-1914 гг.) / Е. Е. Ибраев // «3i: интеллект, идея, инновация». - Костанай, 2012. - № 1 - С. 116-119.
101. Ибраев, Е.Е. Зарождение и развитие английского киноискусства, как инструмента пропаганды / Е. Е. Ибраев // Материалы международной научной конференции «Парадигма современной науки глазами молодых». - КФ ФГБОУ ВПО «ЧелГУ», 2011. - С. 254-257.
102. Ибраев, Е.Е. Пропаганда британской колониальной политики в английской историографии / Е. Е. Ибраев // «Вестник науки» (серия социально-гуманитарных наук). - КСТУ им. З. Алдамжара. 2011. - №4. - С. 176-181.
103. Ибраев, Е.Е. Споры о Британской колониальной империи в английской историографии / Е. Е. Ибраев // Сборник трудов II Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Междисциплинарный диалог: современные тенденции в

- социогуманитарных, естественных и технических науках». - Челябинск, 2013. - С. 325-332.
104. Ибраев, Е.Е. Эволюция «бремени белого человека» в британском кинематографе XX века / Е. Е. Ибраев // Вестник МГИМО-университета. - 2016. - № 4 (49). Критические исследования. - С. 26-36.
105. Ибраев, Е.Е. Образ героя империи в британском кинематографе / Е. Е. Ибраев // Новая и Новейшая история. - 2017. - №1. - С. 234-239.
106. Ибраев, Е.Е. Образ «солдата Британской империи» в английском кинематографе / Е.Е. Ибраев // Материалы международной научно-практической конференции «Байтурсыновские чтения». Сборник №2. – Костанай. - 2016. - С. 169-172.
107. История Великобритании. Морган К. О. (ред.). - М.: Весь Мир, 2008. - 680 с.
108. Каграманов, Ю. Европа и мировой Юг / Ю. Каграманов // Дружба Народов. – 1997. - №4. - С. 122-143
109. Казалиан, Л. Современная Англия / Л. Казалиан. - С-Пб., 1912. - 189 с.
110. Кальбус, О. Кино тоталитарной эпохи 1933-1945 / О. Кальбус. - М.: Союз кинематографистов СССР, 1989. - 568 с.
111. Катагощина, И.Т. Взаимодействие и конфликт западной и местных культур в Британской Африке / И.Т. Катагощина // Британская империя в XX веке. Пегушев А.М. (ред). - М., 2010. - С. 106-111.
112. Клевалина, Н. Полковник Лоуренс: Бедуин из Оксфорда / Н. Клевалина // ГЕО. – 2002. - №2. - С. 90-106.
113. Колодяжная, В., Комаров, С., Утилов, В. История зарубежного кино. В 3-х тт. / В. Колодяжная, С. Комаров, В. Утилов. - М., 1981. - 1088 с.
114. Колодяжная, В., Трутко, И. История зарубежного кино. Т.2. 1929-1945 гг. / В. Колодяжная, И. Трутко. - М., 1970. - 480 с.
115. Комаров, С. Кино Англии (1895-1914) / С. Комаров. - М., 1964. - 26 с.

116. Конан Дойл, А. Англо-Бурская война (1899–1902) / А. Конан Дойл. - М.: Эксмо, 2004. - 606 с.
117. Кошелев, В. С., Оржиховский, И.В., Сеница, В.И. Всемирная история Нового времени XIX - нач. XX в. / В. С. Кошелев, И.В. Оржиховский, В.И Сеница. - М., 1998. - 231 с.
118. Кудрявицкий, А. Об Олдингтоне и о других поэтах-имажистах / А Кудрявицкий. - М.: Прогресс, 2001. - 200 с.
119. Ливен, Д. Российская империя и ее враги / Д. Ливен. - М., 2007. - 688 с.
120. Лотман, Ю.М. Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968-1992). - СПб., 2000. - С.385-389.
121. Лоуренс Аравийский: Сб. М.-СПб., - 2002. - 600 с.
122. Лурье, С.В. Империя как судьба / С. В. Лурье. - Саарбрюккен, 2012. - 240 с.
123. Лякост, Г. Россия и Великобритания в Центральной Азии / Г. Лякост. - Ташкент. 1908. - 99 с.
124. Мижуев, П.Г. История колониальной империи и колониальной политики Англии / П. Г. Мижуев. - СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1902. - 216 с.
125. Морган, К. О. Двадцатый век (1914–2000) / К. О. Морган. // сб. История Великобритании. Морган К. О. (ред.). - М.: Весь Мир, 2008. - С. 337-392.
126. Мэттью, Х. Век либерализма (1851-1914). Реакция fin-de-siècle: новый взгляд на государство / Х. Мэттью // сб. История Великобритании. Морган К. О. (ред.). - М.: Весь Мир, 2008. - С. 299-336.
127. Нарский, И.В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историко-графический роман) / И. В. Нарский. - Челябинск: ООО Энциклопедия, 2008. - 516 с.

128. Неделин, В. Гальванизаторы мертвого мифа / В. Неделин // Комсомольская правда. От 18 апреля.- 1963.
129. Неру, Дж. Взгляды на всемирную историю. Пер. с англ. в 3-х тт. Т.3. / Дж. Неру. - М. 1981. - 453 с.
130. Неру, Дж. Открытие Индии / Дж. Неру. - М., 1955. - 652 с.
131. Парфенов, И.Д. Колониальная экспансия Великобритании в последней трети XIX века / И. Д. Парфенов. - М.: Наука, 1991. - 188 с.
132. Пашино, П. И.. По Индии / П. И. Пашино. - Спб., 1885. - 203 с.
133. Потанина, Н.Л. Колониальный дискурс в викторианской литературе (От Диккенса к Киплингу). Исследования в контексте профессиональной коммуникации / Н. Л. Потанина. - Тамбов, 2014. - 189 с.
134. Разлогов, К.Э. Специфика игрового кино как исторического источника / К. Э. Разлогов // История страны. История кино. С.С. Секиринский (ред.). - М., 2004. - С.30-42.
135. Раппопорт, С. И. Народ-богатырь: очерки общественной и политической жизни Англии / С. И. Раппопорт. - С-Пб., 1900. - 376 с.
136. Репина, Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) / Л. П. Репина. - М., 2003. - 43 с.
137. Робинсон, Д. Новые веяния в английском кино (письмо из Лондона) // Искусство кино. – 1957. - №2. - С. 133-134
138. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Том 6 / Ж.Садуль. - М., 1963. - 501 с.
139. Сергеев, Е. Ю. Британский политик лорд Керзон / Е. Ю. Сергеев // Новая и новейшая история. – 2012. - № 6. - С. 154-168
140. Сили, Д. Экспансия Англии (The expansion of England, рус. пер. - Расширение Англии) / Д. Сили. - СПб, 1903. - 326 с.
141. Такер, Р. От Иерусалима до края земли. История миссионерского движения / Р. Такер. - М., 2006. - 528 с.

142. Тарле, Е.В. Очерки по истории колониальной политики западноевропейских государств / Е. В. Тарле. - М.-Л.: Наука, 1965. - 435 с.
143. Теплиц, Е. История киноискусства. 1934-1939. Т.3. / Е. Теплиц. -М., 1973. - 272 с.
144. Тревельян, Дж. М. Английская социальная история: обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории / Дж. М. Тревельян. - Смоленск, 2001. - 624 с.
145. Трутко, И. И. От пионеров до "рассерженных" / И. И. Трутко // В. Утилов, И. Трутко. Кино Великобритании. - М., 1970. - С. 9-61.
146. Трутко, И. И. Кино Англии (1929-1939) / И. И. Трутко. - М., 1962. - 34 с.
147. Утилов, В.А. Очерки истории мирового кино / В. А. Утилов. - М., 1991. - 112 с.
148. Уткин, А. Черчилль: Победитель двух войн / А. Уткин. - Смоленск, 1998. - 656 с.
149. Федоров, А.В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010) / А. В. Федоров.- М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2013. - 230 с.
150. Фергюсон, Н. Империя: чем современный мир обязан Британии / Н. Фергюсон. - М., 2013. - 560 с.
151. Ферро, М. Кино и история / М. Ферро // Вопросы истории. - 1993. - №2. - С. 47-57.
152. Фомина, В. А. Кинорецензия в системе дискурсных взаимодействий / В. А. Фомина // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. - СПб., 2011. - №2. - С. 144-146.
153. Юткевич, С. Кино - это правда. 24 кадра в секунду / С. Юткевич. - М., 1974. - 328 с.
154. Ashby, J. British Cinema, Past and Present / J. Ashby. - L., 2000. - 408 p.

155. Ballantine, T. *Orientalism and Race: Aryanism in the British Empire* / T. Ballantine. - Palgrave, 2001. - 266 p.
156. Beckett, I. *The Great War: 1914-1918 2nd Edition* / I. Beckett. - L., 2007. - 856 p.
157. Berker, E. *The Ideas and Ideals of British Empire* / E. Berker. - Cambridge, 1941. - 563 p.
158. *British Culture and the End of Empire (Studies in Imperialism)* / Stuart Ward, John M. MacKenzie (eds.). - L., 2001. - 256 p.
159. Brown, K. M. *Good Wives, Nasty Wenches, and Anxious Patriarchs: Gender, Race, and Power in Colonial Virginia* / K. M. Brown. - Published for the Omohundro Institute of Early American History and Culture, Williamsburg, Virginia: Paperback. November 25, 1996. - 512 p.
160. Brownlow, K. *David Lean: A biography* / K. Brownlow. - L.: Faber and Faber, 1996. - 832 p.
161. Burton, A. *Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture, 1865-1915* / A. Burton. - L., 1999. - 318 p.
162. Callaway, H. *Gender, Culture and Empire: European Women in Colonial Nigeria* / H. Callaway. - L., 1987. - 296 p.
163. Creighton, D. *The Victorian and the Empire* / D. Creighton // Schuyler R. L., Ausnber H. (eds.). *The Making of English History*. - N-Y., 1952. - P. 561-589.
164. Davenport, R. *South Africa: A Modern History* / R. Davenport. - 2000. - 808 p.
165. Deighton, L. *Sand and sea* / L. Deighton // *Sight and sound*. - Ja. 1995. - P. 30-33.
166. Dilke, Charles Wentworth, Sir. *Problems of Greater Britain* / Ch. W. Dilke. - L., N-Y: Macmillan, 1890. - 764 p.
167. Edwards, M. *Bound to exile. The Victorians in India* / M. Edwards. - L., 1969. - 514 p.
168. Eldridge, C. *England's Mission. The Imperial Idea in the Age of Gladstone and Disraeli* / C. Eldridge. - L.: Macmillan, 1973. - 288 p.



169. Empire and film / Lee Grieveson, Colin MacCabe (eds.). - Palgrave Macmillan, 2011. - 304 p.
170. Ferguson, N. Empire: How Britain Made the Modern World / N. Ferguson. - L., 2003. - 448 p.
171. Film and the end of Empire / Lee Grieveson, Colin MacCabe (eds.). - L., 2011. - 320 p.
172. Finer, H. Dulles over Suez / H. Finer. - N-Y., 1964. - 538 p.
173. Froude, A. Oceana or England and her Colonies / A. Froude. - L., 1886. - 428 p.
174. Games, A. The Web of Empire: English Cosmopolitans in an Age of Expansion, 1560-1660 / A. Games. - Oxford: Oxford U.P., 2008. - 400 p.
175. Grimshaw, P. Faith, Missionary Life, and the Family / P. Grimshaw // Gender in the British Empire. The Oxford History of the British Empire: Volume IV: The Twentieth Century. - Oxford, N-Y., 2011. - P. 260-280.
176. Hall, C., Sonya, O. R. At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World / C. Hall, O.R. Sonya. - L., 2007. - 350 p.
177. Harold, Orlans. T. E. Lawrence: Biography of a Broken Hero / O. Harold. - Jefferson (North Carolina), and L.: McFarland, 2002. - 293 p.
178. Harper, T.N. The End of Empire and the Making of Malaya / T. N. Harper. - Cambridge, 1999. - 417 p.
179. Hutchins, F. The Illusion of Permanency British Imperialism in India / F. Hutchins. - L., 1967. - 217 p.
180. Ibrayev, E. Crisis and the development of British cinema / E. Ibrayev // Материалы X Международной научно-практической конференции «Ключевые вопросы в современной науке» Том 14, Философия. - София, Болгария, 2014 г. - С.57-59.
181. Ibrayev, E. The history of British cinema in the 20-40 years of XX century / E. Ibrayev // Материалы X Международной научно-практической конференции

- «Ключевые вопросы в современной науке» Том 14, Философия. - София, Болгария, 2014. - С. 59-61.
182. Ibrayev, E. The legacy of the British Empire / E. Ibrayev // Materials of the XI international scientific and practical conference «Modern scientific Potential - 2015» February 28 - March 7, 2015, Volume 8. - Sheffield, Yorkshire, England. - P.9-12.
183. James, L. The Rise and Fall of the British Empire / L. James. - L., 1997. - 744 p.
184. Judd, D. Empire the British Imperial Experience from 1765 to the Present / D. Judd. - L.: Phoenix Press, 1997. - 568 p.
185. Kierner, Cynthia A. Women, Gender, Families, and Households in the Southern Colonies / C. A. Kierner // The Journal of Southern History. Vol. 73. - August 2007. - № 3. - PP. 643-658.
186. Knapman, C. White Women in Fiji 1835-1930 / C. Knapman. - L., 1986. - 240 p.
187. Lawrence, James. Lawrence, Thomas Edward (known as Lawrence of Arabia) (1888—1935), intelligence officer and author / J. Lawrence. - Oxford Dictionary of National Biography, 2004-12. - 369 p.
188. Lean, S. David Lean: An Intimate Portrait / S. Lean. - L.: Andre Deutsch, 2001. - 240 p.
189. Lester, A. Imperial Networks: Creating Identities in Nineteenth-Century South Africa and Britain / A. Lester. – 2003. - 272 p.
190. Levine, Ph. Sexuality, Gender, and Empire / Ph. Levine // Gender in the British Empire. The Oxford History of the British Empire: Vol. IV: The Twentieth Century. - Oxford, N-Y., 2011. - PP. 134-155.
191. Low, R., Manvell, R. The history of the British film: 1914-1918 / R. Low, R. Manvell. - N-Y: Distributed in the United States by Bowker, 1973. - 358 p.
192. Lucas, Ch. The British Empire / Ch. Lucas. - L.: Macmillan, 1915. - 250 p.

193. Marshall, P.J. 1783-1870: An Expanding Empire / P.J/ Marshall // The Cambridge Illustrated History of the British Empire. P.J. Marshall (ed.). - Cambridge University press, 1999. - 400 p.
194. Maxford, H. David Lean / H. Maxford. - L.: Batsford, 2000. - 300 p.
195. Morris, Ch. The Pragmatic Movement in American Philosophy / Ch. Morris. - N-Y, 1970. - 210 p.
196. Murphy, R. Korda, Sir Alexander (1893–1956) / R. Murpy. - Oxford Dictionary of National Biography, 2011. - 239 p.
197. Oxford History of the British Empire. Vols. 1–5. - Oxford, N-Y, 1998–1999. - 4560 p.
198. Parsons, T. The British Imperial Century, 1815-1914: A World History Perspective / T. Parsons. - Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999. - 168 p.
199. Porter, A. Religion and Empire / A. Porter // The Journal of Imperial and Commonwealth History. – 1992. - № 20-3. - PP. 370-390.
200. Ray, R. K. Indian Society and the Establishment of British Supremacy. 1765-1818 / R. K. Ray // The Oxford History of the British Empire. Vol. 2. The Eighteenth Century. P. J. Marshall (ed.). – Oxford, N-Y, 1998. - 666 p.
201. Robinson, R, Gallacher, J. Imperialism Free Trade. The Economic History Review / R. Robinson, J. Gallacher. - L., 1953. - 460 p.
202. Sadoul, Georges. Histoire générale du cinéma. Tome 1. L'invention du cinéma (1832-1897) / G. Sadoul. - Denoël, 1946. - 439 p.
203. Sadoul, Georges. Histoire générale du cinéma. Tome 6. L'Art muet - Hollywood - La fin du muet / G. Sadoul. - Denoël, 1950-1975. - 632 p.
204. Said, E.W. Culture and Imperialism / E. W. Said. - N.-Y.: Vintage House, 1978. - 380 p.
205. Sargeant, A. British Cinema: A Critical and Interpretive History / A. Sargeant. - L., 2005. - 384 p.

206. Schuyler, R. Fall of Old Colonial System / R. Schuyler. - N.Y., 1945. - 560 p.
207. Sinha, M. Colonial Masculinity: The “Manly Englishman” and the “Effeminate Bengali” in the Late Nineteenth Century. Studies in Imperialism / M. Sinha. - Manchester University Press, 1995. - 208 p.
208. The British Cinema Book / R. Murphy (ed.). - L., 2009. - 464 p.
209. The Cambridge History of the British Empire, I-VIII vv. - Cambridge, 1929-58.
210. Thomson, B. The Scene Changes / B. Thompson. - L., 1939. - 455 p.
211. Thornton, A. B. The Imperial Idea and Its Enemies / A. B. Thornton. - L., N-Y, 1959. - 372 p.
212. Ward, J. M. Colonial self-government. The British Experience. 1759-1856 / J. M. Ward. - Toronto: Univ. of Toronto Press, 1976. - 389 p.
213. Wright, L.B. Religion and Empire: The Alliance between Piety and Commerce in English Expansion. 1558-1925 / L. B. Wright. - N-Y., 1968. - 546 p.

#### **Учебные пособия:**

214. Айзенштат М.П. Британия нового времени: политическая история: учебное пособие / М. П. Айзенштат. - М.:КДУ, 2007. - 204 с.
215. Британская империя: становление, эволюция, распад / Высокова В.В. (ред.). - Екатеринбург, 2010. - 188 с.

#### **Авторефераты диссертаций**

216. Волков, Е.В. Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага»: автореф. дис. ... докт. истор. наук: 07.00.02 / Волков Евгений Владимирович. – Челябинск. 2009. – 40 с.
217. Демин, В.И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Демин Виктор Игоревич. - М. 2012. - 27 с.

218. Попова, Е.А. Новозеландский фактор в имперской политике Великобритании в 40-70-е годы XIX века: автореф. дис. ... канд. истор. наук: 07.00.03 / Попова Елена Александровна. - Воронеж, 2005. - 24 с.
219. Рафалюк, С. Ю. Английское колониальное сообщество в Индии 1813-1857 гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук: 07.00.03 / Рафалюк Светлана Юрьевна. - М., 2002. - 16 с.
220. Сидорова, О. Г.. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Сидорова Ольга Григорьевна. - М., 2005. - 30 с.
221. Трофимова, О. С. Тема личности и империи в английском кинематографе 1930-80-х гг.: автореферат дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03 / Трофимова Ольга Сергеевна. - М., 2004. - 28 с.
222. Чернова, Н.В. Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х — начала 1950-х гг.: автореф. дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02 / Чернова Нина Викторовна. - Магнитогорск, 2007. - 31 с.