

Е. Е. ИБРАЕВ

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА БРИТАНСКОЙ ИМПЕРИИ И ОТРАЖЕНИЕ ПОСТИМПЕРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В АНГЛИЙСКОМ КИНОИСКУССТВЕ

В статье рассматривается трансформация образа Британской империи XIX-XX вв. на основе эволюции идей в британском обществе и английском игровом кинематографе. Автором исследования выявлены явные и скрытые факторы, позволявшие художественному образу империи непрерывно эволюционировать и менять свои идейные установки для мировой киноаудитории. Как выяснилось, кинематограф Великобритании в целом шел тем же путем, что и эволюция общественно-политических взглядов в стране. 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 в свою очередь влияло на общественное мнение в Англии, придавая ходу его развития направленный характер.

Ключевые слова: кинопропаганда, идеология, рефлексия, колониализм, империя

На сегодняшний день все значимые исторические события нашли отражение не только в научных исследованиях, но и в художественной культуре. Особенную роль здесь играет кинематограф, чье стремительное распространение по земному шару в немалой степени связано с его визуальными образами, которые в отличие от словесных форм понятны всем и сделали кино интернациональным. Английский игровой кинематограф богат самой разнообразной информацией. Неоценимое значение имеет отражение на киноэкране основных постулатов имперской идеологии, тех превращений, которые они претерпевали под влиянием обстоятельств. 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.

Интеллектуальная полемика на имперскую тему, разумеется, велась еще в имперский период. Взгляды историков дополняли убеждения литераторов и кинематографистов. Подобная тенденция сохранилась и в постимперскую эпоху. «Кинообраз» империи по-прежнему популярен среди британских киноведов. Среди трудов, освещающих тему империи в английском кино, следует выделить сборник работ под редакцией С. Уорда и Дж. Маккензи¹. Историки киноискусства изучают кинематографическое влияние на общественную атмосферу и политическую идеологию Британии 1910-1950-х гг. Распад Британской

¹ Ward and MacKenzie 2001.

империи авторы связывают с послевоенным шоком англичан и утратой ими веры в имперские ценности. Несколько позже, о влиянии кинематографических образов «национальных героев» Великобритании на характер осмысления постимперской эпохи писал А. Уолкер². Дж. Чепмен утверждает, что исторические фильмы об империи рассказывают не столько о прошлом, которое они изображают, сколько о времени, в котором они сделаны³. В некоторых книгах, посвященных эволюции «имперского» кино, прослеживается мысль о ее переплетении с эволюцией самой империи, а также с обновлением «колониальной» историографии. Несмотря на «культ» политкорректности и мультикультурализма в современной британской 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, а также английский язык⁴. «Постколониальные исследования», выражающие разные взгляды на имперское прошлое⁵, обогащает концепция, согласно которой вестернизация колониальных культур была следствием вечно неудовлетворенного желания туземцев «быть не хуже их» (англичан), а вовсе не стремления приобщиться к «благам европейской цивилизации»⁶.

Предлагаемое исследование ставит цель выявить те идеи, что способствовали непрерывной эволюции образа империи в английском киноискусстве. Для этого необходимо: во-первых, соотнести взгляды кинохудожников с общественными настроениями в стране, а во-вторых, сравнить киносюжеты с историографическими интерпретациями событий, а также с литературными источниками, послужившими основой для сценариев. Особое внимание уделяется вопросу о том, 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.

На рубеже XIX–XX вв. Британская империя, казалось, находилась на вершине могущества и славы. Территориальный раздел мира завершился явно в пользу Англии, ее финансовое и морское превосходство

² Walker 2005.

³ Chapman 2005.

⁴ Фергюсон 2013.

⁵ Said 1978.

⁶ Bhabha 2008.

оставалось бесспорным, а внешнее влияние не имело равных. В то же время ряд обстоятельств внушал растущие опасения. Промышленное первенство было безвозвратно потеряно, обострилась гонка вооружений, в Индии разворачивался подъем освободительного движения, политика «блестящей изоляции» зашла в тупик. Внутренние, военные и внешнеполитические проблемы Великобритании наиболее отчетливо обозначились в ходе англо-бурской войны. «Уставший Титан» – так образно, но вполне определенно охарактеризовал состояние Британской империи к началу XX в. 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 них стал кинематограф, появившийся в Англии в 1896 г., т.е. спустя год после возникновения. Первыми кинематограф как инструмент пропаганды оценили британские военные, участвовавшие в англо-бурской войне. Так, в 1900 г., генерал-квартирмейстер Эбелин Вуд заказывает кинорежиссеру Роберту Полу несколько фильмов о жизни солдат, с целью привлечь молодежь в армейские ряды. В дальнейшем кинематографисты станут 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». Поскольку эти фильмы выходят ко времени окончания войны, то постановщики концентрировали внимание зрителя на неминувости признания бурами власти британской Короны. Это представляло Британскую империю в глазах соотечественников великой, временами суровой, но справедливой «божественной силой», несущей отсталым народам цивилизацию. К ним кинопропаганда относила 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 неиз-

бежный финал»⁷. 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 издаваемых в Кейптауне газет, принадлежавших Сесилу Родсу. Их оценку 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... им совершенно всё равно, что творится в мире». Далее американский писатель, сравнивает буров с черными африканцами «...Чёрный дикарь... был добродушен, общителен и бесконечно приветлив... 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»⁸.

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

Лишь в период краха мировой колониальной системы вышеописанные примеры пропаганды получили серьезный заряд критики. Так, рассказывая о кинопропаганде, посвященной англо-бурской войне, французский киновед Жорж Садуль высмеивал наивные и архаичные режиссерские приемы по возвышению статуса британского солдата и унижению 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 постановок⁹.

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 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 союзников¹⁰. Но если говорить в целом, то британский кинематограф помимо пропагандистской функции, уже имел и худо-

⁷ Дойл 2004. С. 601.

⁸ Англо-бурская война ... 2008.

⁹ Садуль 1958–1963.

¹⁰ Low, Manvell 1973.

жественное значение. В 1916 г. появляется игровой фильм «Сражение на Сомме». Он вместе с «Заводом Викерса» был продемонстрирован военнослужащим Российской империи. Наследник престола Алексей Романов отмечал в своем дневнике, что на него произвели впечатления кадры атак британской армии, а также мартеновская печь¹¹.

Кинорежиссеры Англии снимали фильмы, которые отображали повседневную жизнь англичан в годы войны: их труд, учебу, насущные заботы и планы на будущее. Одна из таких лент – «Флоренс Найтингейл» (1916), где 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.

В период Первой мировой войны киноиндустрия Англия приобрела настолько мощный идеологический заряд, что даже коммерческое кино неизменно содержало пропагандистскую линию, не говоря уже об официальных лентах. С самого начала киноискусство, отражая государственную политику, пропагандировало идеальный образ 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.

Постепенно в сценарии стали включать все большее число реальных исторических личностей, чьи жизнеописания были не только увлекательны, но и содержали необходимые идеологические линии, имевшие прямой выход на империю. В основу фильма «Ливингстон» (режиссер М. Везерел, 1925 г.) 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, рост социального расслоения. Англия, подобно другим странам, была не способна найти быстрый выход из тяжелой депрессии. К. Морган объясняет это тем, что «...в самой культуре Британии

¹¹ Цесаревич ... 1998. С. 161.

предпочтение десятилетиями отдавалось возвышенным гуманитарным дисциплинам и джентльменским доблестям, а не обучению навыкам управления и ведения бизнеса»¹². Кризис привел к упадку духа среди пишущей элиты: «...в Англии новые художники слова лишь критиковали современность, не находя в ней ничего положительного»¹³.

С аналогичными трудностями столкнулся и кинематограф, причем 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, прославляющие социалистический строй. «Веселые ребята», «Вратарь», «Трактористы» и др. 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. 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 О. Кальбус в книге о становлении немецкого киноискусства¹⁴. 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 типа, 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: зрители охотно смотрели новостные репортажи о футболе и гольфе, о королевской семье, взаимоотношениях Эдварда VIII и американки Уоллис Симпсон, о делах империи. В 1937 г. случился настоящий кинопро-

¹² Морган 2008. С. 352.

¹³ Робинсон 1957. № 2. С. 133-134.

¹⁴ Цит по: Кино тоталитарной эпохи 1933–1945. 1989. С. 4.

мышленный бум – было выпущено 225 фильмов¹⁵. Успех в значительной мере был обязан развитию звукового кино. Звук в кинофильме помогал лучше воспринимать происходящее на экране, повышал интерес к сюжету. В этих условиях, сначала в Голливуде, а потом в «Лондон филмз» (самой успешной и щедро финансируемой правительством киностудии¹⁶), начинают снимать целую серию приключенческих фильмов, позже названных «патриотическими приключениями»¹⁷. 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 символизируют кинематограф Англии 1930-х гг. Венгерские постановщики создали целое кинематографическое направление, неразрывно связанное с пропагандой имперской политики Великобритании, но при этом создававшее достаточно качественный в культурном смысле продукт. Помимо государственного заказа и официальной пропагандистской линии, фильмы братьев Корда представляли в значительной мере авторский взгляд 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. В 1933 г. Александр Корда, первым из братьев, покинул охваченную смутой Венгрию и приехал в Великобританию, где в 1933 г. создал свою компанию «Лондон филмз», которая впоследствии стала 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, А. Корда был назван «спасителем британской киноиндустрии»¹⁸.

В 1936 г. А. Корда получил британское гражданство и навсегда обосновался в Соединенном Королевстве. В условиях демократизировавшейся Британии внешняя и имперская политика властей наталкивалась на возраставшую неудовлетворенность общественности. Творческая ориентация А. Корды и эмигрировавшего в Англию его брата Золтана пригодилась британскому правительству, которое стремилось возродить былые традиции, связанные с английским патриотизмом, культом англосаксонской расы, почитанием героев-строителей империи и

¹⁵ Садуль 1963. С. 106.

¹⁶ В то время в стране имелось три крупные кинокомпании – «Лондон филмз», «Дженерал филм», «Патэ-АБП».

¹⁷ Murphy 2009.

¹⁸ Корда 1998. С. 151.

пр. Братья Корда охотно берутся за свою миссию, и снимают серию «колониальных драм» – «Санدرس с реки» (1935), «Барабан» (1938), и «Четыре пера» (1939). В них персонажи живут согласно принципам 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 киновееды¹⁹.

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. Идеология «бремени» способствовала появлению соответствующего историографического направления. Пожалуй, наиболее ярким ее выразителем в английской историографии стал Дж. Сили²⁰. Подхваченная кембриджским историком у Милля, Спенсера, Дизраэли, Гладстона, идея цивилизаторской миссии включила в себя англоцентризм, культ англосаксонской расы, религиозное мессианство, пропаганду английских институтов власти, и добавила романтизм в действия «покорителей мира». В соответствии с идеей «миссии» герои колониальных лент обладали исключительно такими свойствами личности как благородство, честность, открытость, несгибаемая воля. Большого от этих персонажей не требовалось. В условиях брожения в империи и надвигающегося мирового конфликта такие 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 готов был 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. Кипплингом. 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. Кипплинг скончался, не осуществив задуманное братьями Корда. Впрочем, режиссеры и далее продолжали вдохновляться идеями его произведений²¹.

¹⁹ Колодяжная, Трутко 1970. С. 209.

²⁰ Сили 1903.

²¹ Колодяжная, Трутко С. 210.

Помимо наследия Киплинга, Корда в поисках «колониальных» сюжетов, обращаются к произведениям известного британского романиста Э. Уоллеса, чей роман о комиссаре Сандерсе был воплощен ими на киноэкране. Фильм «Сандерс с реки» – типичный образец «колониального кино» 1930-х гг. Место действия – британская колония Нигерия. Несколько характерных персонажей: заботливый и чтущий закон и справедливость комиссар колонии Сандерс, его политический антагонист – жестокий и воинственный король местных племен Мофолоба, а также неизменный персонаж таких лент – преданный слуга, представитель местного населения – молодой Базамбо. Несмотря на такое количество штампов, английские рецензенты восхваляли картину, заявляя, что этот фильм является превосходной визитной карточкой британского правления²². Тем не менее, чрезмерная пропаганда вызвала возмущение среди британских документалистов. Теоретик кино и основатель английской документальной школы Пол Рота отзывался об этом фильме с сарказмом: «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»²³. «Сандерс с реки» привел в негодование и негритянскую общественность, чей голос все больше становился слышным к исходу 1930-х гг. Исполнитель главной роли знаменитый афроамериканский певец Поль Робсон «сделал публичное заявление, что легкомысленно согласился сниматься в фильме, не имея представления о его сценарии»²⁴.

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 снимавшегося в «Маленьком погонщике слонов»), выдвигаемого на роль звезды, и повторение давно отзвучавших мелодий “Великой империи”, мелодий “империалистического романтизма”»²⁵.

В межвоенный период исторические исследования характеризовались более разнообразным подходом к проблемам колониальной политики Великобритании, нежели в киноискусстве. Во многих трудах по-прежнему восхвалялась империя, но уже без прежней помпезности, присущей более раннему этапу. В таких трудах акцент делался на ар-

²² Там же. С. 211.

²³ Теплиц 1973. С.117.

²⁴ Трутко 1962. С. 14.

²⁵ Там же. С. 34.

гументированной защите «*Rex 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 них высказывались опасения, что из-за чрезмерно жесткой политики Британия может лишиться многих владений. Взгляды исследователей межвоенного периода нашли свое воплощение в издававшейся с 1929 г. «Кембриджской истории Британской империи»²⁶.

Подобный настрой пригодился в кинематографе накануне Второй мировой войны. В 1939 г. братья Корда сняли четвертый фильм из цикла «колониального кино» – «Четыре пера», основанный на одноименном романе А. Мейсона. В этом фильме колониальная проблема рассматривается в несколько ином свете. Смущенные международной критикой, Корда пересмотрели свой подход к изображению на экране «бремени белого человека» и предложили в новой ленте несколько более объективный взгляд 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»²⁷. Впрочем, и арабы в фильме выглядят не как готовые шаблоны для любой колониальной ленты, а как живые люди, которые вызывают сочувствие.

Развитие британского «колониального кино» в 1930-е гг. не ограничилось фильмографией братьев Корда. В 1936 г. режиссер Б. Виртел по биографическому произведению 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, Родс прекрасно умел управлять людьми и деньгами, и это принесло 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 отмечены его попытки избежать насилия между англичанами и местными жителями, хотя 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 деятельности кумира империалистов можно назвать завуалированной пропагандой предприимчивого британца, который вопреки всему находит способы извлечь экономическую пользу для родной страны.

²⁶ The Cambridge History of the British Empire. 1929-58.

²⁷ Колодяжная, Трушко. С. 212.

В конце 1930-х гг. завершился первый этап в отображении империи британским художественным кинематографом. Он в значительной мере характеризуется творческими идеями братьев Корда, немало сделавшими для пропаганды политики правительства своими «костюмными» историческими лентами и «колониальными» драмами. Эти ленты содействовали формированию общественного мнения (как «дома», так и за рубежом) относительно прошлого Великобритании и ее роли в мире. Вместе с тем, фильмы братьев Корда обладали определенными художественными достоинствами и способствовали не только положительному восприятию зрителями тех идей, которые предлагала британская пропаганда, но и успешному развитию киноискусства.

Окончание Второй мировой войны ознаменовало наступление очередного этапа, связанного с постепенным пониманием 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»²⁸, – писала «Таймс» еще в январе 1943 г. После 1945 г. распад империи приобрел стремительный характер.

Неоднозначное впечатление оставили у населения социальные реформы внутри метрополии. По сути, лейбористы не рассчитали экономический потенциал послевоенной Англии, ее бюджет не потянул одновременное введение 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 писатель Клайв Льюис в своем произведении «Любовь. Страдание. Надежда», где он резко критикует британскую модель патриотизма, называя его «злом государственного масштаба». Льюис выражал взгляды всех «антиимперцев»: «...Мы были не то добровольными стражниками, не то добровольными няньками. Какое-то добро мы “диким” делали. 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 лучше, обязаны служить избранному народу. Если бы на свете не было обмана индейцев, уничтожения тасманцев, газовых камер, апартеида, напыщенность такого патриотизма казалась бы грубым фарсом»²⁹. Льюис одним из первых в британской писательской среде разграничил

²⁸ Цит. по: Палм 1943. С. 210.

²⁹ Льюис 1992. С. 218.

«имперский патриотизм» и патриотизм 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»³⁰. Черчилль как глава партии консерваторов, заявлял, что он желает вернуть «подлинное место Британии во главе империи, над которой никогда не заходит солнце»³¹. На этот лозунг отозвались многие британцы, которые не желали быть свидетелями крушения империи и 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 амбиции³².

Послевоенное кино также представляет противоположные точки зрения на прошлое и настоящее империи.

В 1950 г. режиссер Ч. Пауэлл снял «Скромный цветок», ставший ремейком «Алого первоцвета» (1934). В новом фильме сохраняется содержание оригинала. Английский аристократ Перси спасает французские семьи от казни на гильотине в годы Французской революции, попутно ликвидируя нескольких сторонников якобинской диктатуры. В начале 1950-х картина, хотя в ней участвовали французские постановщики, вызвала политический скандал среди бывших союзников по антигитлеровской коалиции. Подобный сюжет после совместного военного успеха назвали «неоимперским». Во Франции фильм не был выпущен на экран из-за его «относительно не прореспубликанского тона»³³.

В то же время появляются киноленты, положившие начало критике имперской политики Британии. В 1951 г. З. Корда поставил фильм «Заплачь, любимая страна», повествующий о социальной деградации коренных жителей ЮАР под воздействием системы апартеида и напрямую свидетельствующий о постепенной эволюции взглядов братьев Корда на империю. Воспевая в начале своей карьеры имперскую идеологию и политику, в дальнейшем они 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 обличает

³⁰ Давидсон 1984.

³¹ Уткин 231.

³² Так, на празднование 100-летия со дня рождения Родса в 1953 г. в Родезию съехалось множество поклонников кумира империалистической Британии. См.: Давидсон 1998.

³³ Дорошевич. С. 168-181, 171.

последствия расовой сегрегации в Южной Африке, подвергая осуждению официально установленную систему превосходства белой расы и безжалостного подчинения черного большинства населения страны.

Одновременно с кинематографистами некоторые британские историки также обратили внимание на двойственность идеологии «бремени». Если, на первый взгляд, она представлялась учением о культурно-цивилизационной миссии британцев, то с другой стороны выражала довольно примитивную шовинистическую идею о генетическом превосходстве англосаксонской расы. Впрочем, эти две грани настолько плотно пересекаются друг с другом, что в британской историографии до сих пор нет четкого отношения к идеологии «бремени». Как отметил канадский историк Д. Крейтон, «...их противоположность скорее была понятна в теории, чем видна на практике»³⁴. Подобное изменение взглядов на «бремя» нашло свое место и в кинематографе.

Если братья Корда олицетворяли британское кино имперской эпохи, то воплощением постимперского кинематографа стал режиссер Дэвид Лин, чье творчество наиболее ярко характеризует новый этап эволюции британского кино об империи. Лин был также известен как сценарист и монтажёр своих лент, и это говорит о том, что его произведения отражают его собственное видение культурно-исторических процессов. Лин снимал как патриотические ленты о Второй мировой войне, так и экранизации романов классической английской литературы, но особое признание 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 и не опасаться критики со стороны властей.

Мировоззрение Лина формировалось под воздействием бурных событий в стране и мире. Биографы, однако, отмечают: «...Лин никогда не придерживался, как художник, каких-либо политических взглядов – левых или правых. Мир он видел глазами романтика»³⁵. Годы его профессионального становления пришлось на то время, когда в английской литературе творили мастера уровня Киплинга, Уэллса, Беннета. 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.

Его первый фильм «Мост через реку Квай» (1957), снятый по роману французского писателя П. Буля, содержит критическое отношение к имперскому наследию. Действие киноленты происходит в японском

³⁴ Creighton 1952. P. 561.

³⁵ Howard 2000. P. 14.

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. 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 военнополитическим 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»³⁶. 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»³⁷.

Все последующие ленты Лина также снимались на территории азиатских и африканских стран, бывших колоний Великобритании. Аравийский полуостров стал местом действия самого известного его фильма, где миру был явлен новый тип киногероя в лице Э.Т. Лоуренса, которого Мартин Скорсезе охарактеризовал так: «не воплощение добродетели, далеко не Иисус Христос, но, безусловно, личность. Человек с собственным видением, который стремился перечертить карту, изменить политический ландшафт»³⁸. Создавая «Лоуренса Аравийского», Лин внес в характер английского разведчика черту авантюризма и тяги к приключениям, превратив его в создателя империи с романтическим уклоном. Подобная трактовка образа британского агента позволила сделать 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 имперской системы. И разведчик Лоуренс, и полковник Николсон из «Моста...» предстают на экране элементами огромного механизма, непрерывно 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 деле являются важными дета-

³⁶ *Finer* 1964. P. 192.

³⁷ *Lean* 2001. P. 47.

³⁸ *Лисецкий* 2009.

лями 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.

В целом второй этап эволюции британского кино об империи, охватывающий вторую половину 1940-х – 1960-е годы, характеризуется набором самых разных ее воплощений на экране.

После мечущихся к разным полюсам киносюжетов 1950-х гг., настает время кинолент, четко обозначивших свою трактовку имперской политики. Характерен в этом смысле фильм «Долгая дуэль» (1967) режиссера К. Эннакина, где внимание акцентируется на жестокости британцев по отношению к индусам, 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) режиссера Т. 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 А. Теннисона «Атака лёгкой бригады». Но в отличие от поэта режиссер нашел в этом событии мало героического, наполнив киноленту примерами преступной глупости, халатности и непрофессионализма высших британских военных чинов. Взгляды 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 разведчика Дж. Блейка. Недоверие и критика правительства отчетливо видна и в упомянутом фильме. 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, их непрофессионализм и пр.

Фильм был неоднозначно встречен кинокритиками. В. Кэнби и Г. 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 киноведы, похоже, согласны, отметив в рецензии фразу лорда Реглана: «Когда английская армия находится под командованием людей, которые знают, что и как

делать “слишком хорошо”, это пахивает убийствами»³⁹. Английский историк и кинокритик Алекс фон Тузельманн назвал фильм «скальпелем, что вскрыл кровоточащую рану на груди Британской истории»⁴⁰. Он не согласен с Ричардсоном в вопросе о том, кто был виновен в катастрофе лёгкой кавалерии. По его мнению, она была вызвана не склоками аристократов или своеволием военных, как показано в фильме, а системными изъянами, свойственными викторианской Британии и, как следствие, армии. Остальные критики называли произведение Ричардсона едкой сатирой или мощной антивоенной кинолентой.

1970-е годы принесли много перемен. Фактически завершается распад империи, окончательно оформляется Содружество, упрочиваются европейские основы британской внешней политики, Соединенное Королевство становится членом ЕЭС. 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 имперское кино вступает в следующий этап своей эволюции. Теперь империя предстает на экране в виде некой философской сущности, которая меняет моральный облик соприкоснувшегося с ней человека или становится 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 с фильмом «Африканская королева» (1951). Но мысль о том, как сильно меняется моральный облик английской женщины за пределами метрополии, была наиболее объемно представлена в киноленте М. Андерсена «Недостойное поведение» (1975) о молодой женщине, которая, покинув Англию с ее давно и прочно укоренившимися нормами морали, вскоре после прибытия в колониальную Индию превращается в достаточно раскованную и даже «развязную» особу. Несомненно, на развитие женских образов в имперском кино оказали влияние «женские исследования», уделявшие особое внимание роли женщины в истории общества.

В 1980-е гг., 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 ошибок во взаимоотношениях с древней и богатой культурой. Подобная рефлексия оказала влияние на Р. Аттенборо, снявшего фильм «Ганди» (1982), посвященный биографии лидера ин-

³⁹ Canby, Thompson 1968.

⁴⁰ Tunzelmann 2011.

дийского национально-освободительного движения. Фильм, освещающий перипетии борьбы индийского народа с владычеством англичан, отразил взгляд самого Аттенборо на имперскую политику Британии. «Слишком велика моя ненависть к британскому колониализму, расизму, насилию, угнетению человека человеком», – заявлял он в интервью одной из советских газет⁴¹. Не случайно в фильме звучит высказывание Дж. Неру, который в свое время дал исчерпывающую характеристику идеологии «господствующей расы»: «Эта каста создала нечто, напоминающее религиозную веру в собственное высшее предназначение, вокруг этой веры выросла соответствующая мифология»⁴². Лента Аттенборо стала ярким обвинением Британской империи в политических преступлениях. Особому осуждению подверглась политика «разделяй и властвуй», при помощи которой стравливались касты и народы Индии.

Индийская тема нашла продолжение в последней ленте Д. Лина «Поездка в Индию» (1985), снятой по одноименному роману Э. Форстера. Этот фильм характеризует завершающий этап эволюции британского кино о бывших колониях, представляя тему империи как драму вечного непонимания между народами и расами, когда любой скрытый смысл архетипов чужой культуры может привести к конфликту.

В «Поездке в Индию» соединяются два популярных в 1980-е гг. 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. Тема «вечного непонимания двух культур» у Лина, возможно, была вызвана содержанием научных трудов Э. Саида и Ф. Фанона⁴³, которые в свое время проанализировали книгу Э. Форстера и заключили, что в период действия сюжета романа, англичане были больше увлечены собственными проблемами в колониях, нежели трудностями, возникавшими перед местными жителями, вследствие имперской политики.

Однако фильм «Анна и король» (1999) режиссера Э. Теннант, возвращает империи положительную роль в истории колониальных наро-

⁴¹ Велика моя ненависть к колониализму. 1983.

⁴² Неру 1955. С. 314.

⁴³ Said 1978; Fanon 1967.

дов. Главная героиня – педагог Анна Леонуэнс показана с высокой долей уважения, и, более того, сюжетом ей уготована судьбоносная роль для целой страны. Анна – воплощение «истинного британского характера». В ней сочетаются, с одной стороны, гордость, храбрость, непреклонность, а с другой – вежливость, учтивость, уважение к чужим порядкам. Все это сочетается с высокой образованностью, интеллектом и изобретательностью. Столь многослойный образ может указывать на желание кинематографистов усилить позитивное восприятие британской имперской политики. Как тут не вспомнить нового защитника империализма, Н. Фергюсона, сетующего на то, что кинодеятели зачастую отображали империю однобоко, однообразно и для «узколобых»⁴⁴.

Подводя итоги исследования, можно заключить, что на протяжении XX века кинематографический образ Британской империи, непрерывно менялся в силу происходящих в Англии и в мире перемен. В общественном сознании англичан первоначальный облик киноэкранного аналога империи представал в виде «цивилизаторской» миссии, имевшей целью 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 его часть, названная «колониальным кино», постоянно реставрировала идеи викторианской эпохи как пример наивысшего развития англосаксонской «расы», от которой можно было взять только положительное и прогрессивное. Весомый вклад в кинопропаганду вносили идеи известных литераторов и ученых. Вторая половина XX в. насыщенная такими событиями как окончательный распад колониальной системы и образование новых независимых государств, заставила британскую общественность иначе взглянуть на имперское прошлое своей страны. В это время в 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. Параллельно в историографии развивались направления, представлявшие миру разносторонний анализ колониальной стратегии Великобритании.

Английское кино 1950–1970-х гг. на имперскую тематику изображало Британскую империю как державу, исповедовавшую культ исключительности и богоизбранности нации, который не только мешал ей увидеть и оценить культурные достижения завоеванных стран, но, более того, вёл к разрушению традиционных устоев и потере самобытности народов колоний. Такая трактовка имперского прошлого заставила зрителей рефлексировать и пережить немалую долю стыда,

⁴⁴ Фергюсон 2013.

что привело к некоторому сдвигу в сознании рядового британца, ставшего более толерантным по отношению к мигрантам из Азии и Африки. Схожая позиция по отношению к имперскому прошлому содержалась и в работах историков, искусствоведов, писателей.

Трансформация образа Британской империи продолжилась и в последнюю четверть XX в., когда английское кино представило империю как историко-культурный явление, столкновение с которым 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 Новейшего времени и о том, что Империя, 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 этот период существенно расширяется проблематика исследований истории Британской империи, которой уже заинтересовались специалисты смежных гуманитарных наук. В британской историографии возникло «постколониальное» направление, изучающее империю как культурный феномен.

В целом необходимо отметить важную особенность в развитии кинематографа: с возрастанием дистанции от исторических событий и объема информации о них, создавались всё менее наивные и политически ангажированные фильмы; а с усложнением самого киноискусства фильмы о прошлом становились все более содержательными и многоплановыми. Без сомнения, этому способствовали исторические труды, которые с каждым десятилетием, представляли общественности разные подходы и интерпретации феномена империи.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Англо-бурская война 1899-1902 гг. и её отражение в художественной литературе. 2-е изд. перер. и дополн. / Под ред. Г.В. Шубина. М.: Меморис, 2008. 304 с.
- Велика моя ненависть к колониализму // Советская культура. 1983. №11. 19 ноября.
- Давидсон А.Б. Сесиль Родс. Строитель империи. М.: Олимп, 1998. 464 с.
- Давидсон А.Б. Сесиль Родс и его время. М.: Мысль, 1984. 367 с.
- Доил А.К. Англо-Бурская война (1899–1902). М.: Эксмо, 2004. 608 с.
- Дорошевич А.Н. Согласование времен: современное осознание моделей прошлого в английском кино 60-х-80-х гг. // Киноведческие записки. 1990. № 8. С. 168-181.
- Кино тоталитарной эпохи 1933-1945. М.: Союз кинематографистов СССР, 1989.
- Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. Т. 2. 1929–1945 гг. М.: Искусство, 1970. 480 с.
- Корда М. Ослепительная жизнь / М. Корда // Искусство кино. М., 1998. № 3. С. 159-174.
- Лисецкий М. (2009) Отреставрированная версия «Лоуренса Аравийского» вышла на Blu-ray // Сайт filmpro.ru 18 ноября (<http://www.filmpro.ru/materials/17708>);
- Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда. М.: Республика, 1992. 432 с.
- Морган К.О. Двадцатый век (1914–2000) // Сб. История Великобритании. Под ред. К. О. Моргана. М.: Эксмо, 2008. 392 с.

- Неру Дж. Открытие Индии. М.: Политиздат, 1955. 460 с.
- Палм Р. Д. Кризис Британии и Британской империи // *Times*. 1943.11.01. Москва, 1959.
- Робинсон Д. Новые веяния в английском кино (письмо из Лондона) // *Искусство кино*. 1957. №2. С.133-134.
- Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 1-6. М.: Искусство, 1958-1963.
- Теплиц Е. История киноискусства. 1934-1939. М.: Прогресс, 1973. 272 с.
- Трутко И.И. Кино Англии (1929–1939). М.: Искусство, 1962. 34 с.
- Уткин А. Черчилль: Победитель двух войн. Смоленск: Русич, 1998. 236 с.
- Фергюсон Н. Империя: чем современный мир обязан Британии. М.: АСТ, 2013. 560 с.
- Цесаревич: Документы. Воспоминания. Фотографии. М.: Вагриус, 1998. 191 с.
- Bhabha H. Culture's in-between // *Questions of Cultural Identity*. L., 2008.
- The Cambridge History of the British Empire. V. I-VIII, Cambridge, 1929-58.
- Canby Vincent and Thompson Howard (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).
- Chapman J. Past and Present: National Identity and the British Historical Film (Cinema and Society). L.: I.B.Tauris. 2005. 224 p.
- Covans J. Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959. Baltimore. 448 p.
- Creighton D. The Victorian and the Empire // Schuyler R.L., Ausnber H. (eds.). *The Making of English History*. N-Y, 1952. P. 561-589.
- Davenport R., Saunders C. South Africa: A Modern History. L.: Palgrave Macmillan, 2000. 807 p.
- Fanon F. Black Skin, White Masks. New York: Grove press, 1967. 206 p.
- Finer H. Dulles over Suez. N-Y.: Heinemann, 1964. 538 p.
- Howard Maxford. David Lean. L.: Batsford, 2000. 176 p.
- Lean S. David Lean: An Intimate Portrait. L.: Andre Deutsch Ltd, 2001. 240 p.
- Low R., Manvell R. The history of the British film: 1914–1918. N.Y: Allen & Unwin, 1973. 153 p.
- Murphy R. (Ed.). *The British Cinema Book*. L.: British Film Institute, 2009. 464 p.
- Murphy R. Korda, Sir Alexander (1893–1956). Oxford University Press, 2011. 112 p.
- Said E.W. Culture and Imperialism. N.Y: Vintage books, 1978. 380 p.
- Tunzelmann Alex (2011) Can history halt The Charge of the Light Brigade? // Сайт www.theguardian.com. Рецензия на фильм «Атака легкой кавалерии» (1968).
- Walker A. National Heroes: British Cinema in the 70's and 80's. L.: Orion. 2005. 304 p.
- Ward S., MacKenzie J. (eds.). *British Culture and the End of Empire (Studies in Imperialism)*. N.Y: Vintage books, 2001. 256 p.

REFERENCES

- Anglo-burskaja vojna 1899-1902 gg. i ejo otrazhenie v hudozhestvennoj literature. 2-e izdanie pererabotannoe i dopolnennoe. Pod red. G.V. Shubina. M.: Memoris, 2008. 304 s.
- Bhabha H. Culture's in-between // *Questions of Cultural Identity*. L., 2008.
- Canby Vincent and Thompson Howard (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>. Recenzija na fil'm «Ataka legkoj kavalerii» (1968).
- Cesarevich: Dokumenty. Vospominanija. Fotografii. M.: Vagrius, 1998. 191 s.
- Chapman J. Past and Present: National Identity and the British Historical Film (Cinema and Society). L.: I.B.Tauris. 2005. 224 p.
- Covans J. Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959. Baltimore. 448 p.
- Creighton D. The Victorian and the Empire // Schuyler R.L., Ausnber H. (eds.). *The Making of English History*. N.Y., 1952. P. 561-589.
- Davenport R., Saunders C. South Africa: A Modern History. L.: Palgrave Macmillan, 2000. 807 p.
- Davidson A.B. Sesil' Rods i ego vremja. M.: Mysl', 1984. 367 s.
- Davidson A.B. Sesil Rods. Stroitel' imperii. M.: Olimp, 1998. 464 s.
- Dojl A.K. Anglo-Burskaja vojna (1899–1902). M.: Jeksmo, 2004. 608 s.
- Doroshevich A.N. Soglasovanie vremen: sovremennoe osoznanie modelej proshlogo v anglijskom kino 60-h-80-h gg. // *Kinovedcheskie zapiski*. 1990. №8. S. 168-181.
- Fanon F. Black Skin, White Masks. New York: Grove press, 1967. 206 p.

- Ferguson N. Imperija: chem sovremennyj mir objazan Britanii. M.: AST, 2013. 560 s.
- Finer H. Dulles over Suez. N-Y.: Heinemann, 1964. 538 p.
- Howard Maxford. David Lean. L.: Batsford, 2000. 176 p.
- Kino totalitarnoj jepohi 1933-1945. M.: Sojuz kinematografistov SSSR, 1989.
- Kolodjazhnaja V., Trutko I. Istorija zarubezhnogo kino. T. 2. 1929–1945 gg. M.: Iskusstvo, 1970. 480 s.
- Korda, M. Oslepitel'naja zhizn' / M. Korda // Iskusstvo kino. M., 1998. № 3. S. 159-174.
- Lean S. David Lean: An Intimate Portrait. L.: Andre Deutsch Ltd, 2001. 240 p.
- Liseckij M. (2009) Orestavrirovannaja versija «Lourensa Aravijskogo» vyshla na Blu-ray // Sajt filmpro.ru 18 nojabrja (<http://www.filmpro.ru/materials/17708>).
- L'juis K.S. Ljubov'. Stradanie. Nadezhda. M.: Respublika, 1992. 432 s.
- Low R., Manvell R. The history of the British film: 1914-1918. N.Y: Allen & Unwin, 1973. 153 p.
- Morgan K.O. Dvadcatyj vek (1914–2000) // Sb. Istorija Velikobritanii. Pod red. K. O. Morgana. M.: Jeksmo, 2008. 392 s.
- Murphy R. (Ed.). The British Cinema Book. L.: British Film Institute, 2009. 464 p.
- Murphy R. Korda, Sir Alexander (1893–1956). Oxford University Press, 2011. 112 p.
- Neru Dzh. Otkrytie Indii. M.: Politizdat, 1955. 460 s.
- Palm R. D. Krizis Britanii i Britanskoj imperii // Times. 1943.11.01. Moskva, 1959.
- Robinson D. Novye vejanija v anglijskom kino (pis'mo iz Londona) // Iskusstvo kino. 1957. №2. S.133-134.
- Sadul' Zh. Vseobshhaja istorija kino. Tom 1-6. M.: Iskusstvo, 1958-1963.
- Said E.W. Culture and Imperialism. N-Y: Vintage books, 1978. 380 p.
- Teplc E. Istorija kinoiskusstva. 1934-1939. M.: Progress, 1973. 272 s.
- The Cambridge History of the British Empire. V. I-VIII. Cambridge, 1929–1958.
- Tputko I. I. Kino Anglii (1929–1939). M.: Iskusstvo, 1962. 34 s.
- Tunzelmann Alex (2011) Can history halt The Charge of the Light Brigade? // Sajt www.theguardian.com. Recenzija na fil'm «Ataka legkoj kavalerii» (1968).
- Utkin A. Cherchill': Pobeditel' dvuh vojn. Smolensk: Rusich, 1998. 236 s.
- Velika moja nenavist' k kolonializmu // Sovetskaja kul'tura. 1983. №11. 19 nojabrja;
- Walker A. National Heroes: British Cinema in the 70's and 80's. L.: Orion. 2005. 304 p.
- Ward S., MacKenzie J. (Eds.). British Culture and the End of Empire (Studies in Imperialism). N-Y: Vintage books, 2001. 256 p.

Ибраев Ерден Ернарзович, магистр истории, старший преподаватель Костанайского государственного университета им. А. Байтурсынова. erden-ibraev@mail.ru

Evolution of the image of the British Empire and reflection in the English cinema

The article deals with the transformation of the image of the British Empire in the 19th – 20th centuries based on the evolution of ideas in British society and English art cinema. The author of the study identified factors that allowed the artistic image of the empire to continuously evolve and change its ideological attitudes for the British and the world cinema audience. As it turned out, the cinematography of Great Britain in general went the same way as the evolution of socio-political views in the country. Drawing ideas from the surrounding reality, the filmmakers interpreted them on the screen, according to the nature of the era, often willingly or unwittingly under the influence of state policy and imperial ideology, and this in turn influenced public opinion in England, giving the course of its development a directed character.

Keywords: filmed propaganda, ideology, reflection, colonialism, empire

Erden Ibraev, MA (History), Senior Lecturer, Kostanay State University named by A. Baitursynov, Kazakhstan; erden-ibraev@mail.ru