



ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ RESEARCH ARTICLE



ОХОТНИКОВ Егор Сергеевич
Уфимский университет науки и технологий,
Уфа, Российская Федерация
komarparijanin@mail.ru



ВАК 5.6.4.
<https://doi.org/10.36343/SB.2025.44.4.004>

Репрезентация колониальной идеологии: трансформация образа Индии в британском кинематографе (1930–1980-е гг.)

Аннотация. В статье рассматривается трансформация образа Индии в британском кинематографе как зеркала и инструмента колониальной идеологии. Цель исследования – проследить динамику формирования и деконструкции «экзотического» и «низшего» образа Индии на экране от 1930-х до 1980-х гг., отмеченных первыми проявлениями постколониальной рефлексии в кино. Источниковой базой является корпус из восьми художественных фильмов британского производства на колониальную тематику. В процессе исследования были выявлены художественные киноленты, тематически связанные с изучаемой проблемой и проведен их последовательный нарративный и репрезентационный анализ с сопоставлением его итогов в историко-культурном контексте. Авторские результаты заключаются в определении базовых визуальных кодов, нарративных аспектов и механизмов их интеграции в идеологический конструкт, а также в обосновании устойчивости отдельных конструктов вне зависимости от политических изменений.

Ключевые слова: Британская империя, Индия, британское кино, деколонизация, национальная идентичность, колониальное наследие, ориентализм, визуальная репрезентация.

© Охотников Е. С., 2025

Введение. Британский империализм представляет собой одно из важнейших геополитических явлений XIX–XX вв. В то же время сфера политики не является единственным пространством, в котором существуют такие понятия, как империя и колониализм. В XIX в. империализм выступал идейным стержнем, вокруг которого образовывались целые спектры теорий и концепций, конструирующих сознание наций. Политика, основанная на гегемонии, требовала апологии со стороны сферы идей. Так развивался феномен имперской пропаганды, который активно использовал науку и искусство для подтверждения «правильности» выбранного эксплуататорского и милитаристского пути. С формированием массовой культуры имперские идеи получили еще более широкое распространение в британском социуме. Появление новых средств передачи информации упростило возможность популяризации простых для усвоения вариаций искусства. Одним из них стал кинематограф. Изначально существовавший в рамках визуального аттракциона, он уже в межвоенное время стал мощным инструментом пропаганды, найдя киноязычное отображение идеи «цивилизаторской миссии». История британской имперской идеологии достаточно широко репрезентует весь сложный спектр колониального мифотворчества и культурной интерпретации империализма. Не удивительно, что, являясь крупнейшим колониальным государством в истории и одним из мировых гегемонов «долгого XIX века», Британская империя и ее культура оказали значительное влияние на последующее развитие практически всей ойкумены.

Индия, будучи главной колонией Британии, стала удобным визуальным пространством для реализации стратегических задач имперской пропаганды. Образ Индии, транслируемый через британские фильмы, не столько отражал объективные исторические реалии, сколько создавал идеологически насыщенный миф, призванный легитимировать господство метрополии. Визуальные нарративы кино изначально закрепляли традиционные колониальные архетипы, но в результате деколонизации они же становились ареной для сложного философского переосмысления самой сущности империализма.

В условиях постколониального дискурса, начавшегося во второй половине XX в. и не утихающего до сих пор, историко-философское осмысление колониальной идеологии становится особенно важным. Не подлежит сомнению тот факт, что колониальное прошлое имеет свое отражение в настоящем. Бывшие колониальные гегемоны стремятся осмыслить имперское наследие, не только «каясь» за экспансионизм прошлого, но и возрождая концепции, которые Э. В. Саид окрестил ориентализмом в своем одноименном труде [6]. В странах, обретших независимость после деколонизации, дискуссия о влиянии колониализма не менее остра. Критикуя экономические, политические и социокультурные последствия колониальной эксплуатации, общества Африки и Востока остаются в рамках постколониальной дискуссии, апеллируя к западным идеям о «свободе» и «правах человека», а анализ вестернизации заставляет признать также положительные аспекты колониального прошлого: европейское образование, медицину, науку, право, а также вклад в формирование индустриальных и постиндустриальных обществ. В рамках данных дискуссий в настоящее время формируется диалог между постколониальными государствами.

В современной историографии тема репрезентации Индии в британском кинематографе органично вплетается в более широкий контекст исследований упадка и трансформации Британской империи, однако с начала XXI в. все отчетливее проявляется самостоятельное направление, посвященное «индийскому» экранному мифу. Еще в советскую эпоху марксистская школа под руководством Н. А. Ерофеева [2] и В. В. Вахрушева [1] трактовала процесс деколонизации как итог классово-борьбы и неизбежный крах экспансионистского капитализма. Наиболее близко к взаимосвязи колониализма и кинематографа в современной отечественной науке приблизился Е. Е. Ибраев в своей диссертации «Образы Британской империи XIX–XX веков в английском художественном кинематографе (1920–1990-е гг.)» [3]. В данной работе автор проводит широкий анализ основных кинолент на имперскую тематику, в том числе качественно исследуя фильмы, посвященные Индии.

Зарубежная историческая мысль представлена гораздо более широким списком работ, посвященных репрезентации британского колониализма в кино. С точки зрения заявленной тематики стоит сконцентрироваться на двух важнейших трудах. Первая – монография «Colonial India and the Making of Empire Cinema» («Колониальная Индия и становление имперского кинематографа») под авторством Пола Чоудхри [11]. На материале кинолент конца 1930-х – начала 1940-х гг. автор показывает, как визуальные средства использовались для конструирования устойчивых образов: с одной стороны, «бремени белого человека» как выражения имперской миссии, с другой – «покорного туземца». При этом П. Чоудхри акцентирует внимание на формирующемся восприятии этих образов индийской аудиторией, которая, взаимодействуя с экранными штампами, постепенно переводила их в поле собственных культурных и политических смыслов. Не менее важен вклад Ричарда Осборна, чей очерк «India on Film, 1939–1947» («Индия в кино, 1939–1947») в сборнике «Film and the End of Empire» («Кино и конец империи») посвящен пересмотру пропагандистских приемов «Films Division» («Киноотдел») в годы Второй мировой и сразу после нее [15]. Р. Осборн показывает, что специализированные хроники и документальные ленты провозглашали общую борьбу за свободу и демократию как объединяющий идеал англо-индийского союза, однако вместе с тем замалчивали проблематику колониальной иерархии.

Из краткого обзора литературы следует вывод, что большинство работ либо сосредоточено на отдельных, ограниченных хронологически картинах и биографических или режиссерских нарративах, либо представляет собой широкие теоретические обобщения, связанные с ориентализмом и имперской идеологией. В русскоязычной историографии проблематика трансформации образа Индии в британском кино предстает как часть исследования в рамках общего анализа британской имперской идеи. В русскоязычной историографии отсутствует типологизация британских кинолент, посвященных Индии, что затрудняет для исследователей определение специфики данной тематики для имперского

менталитета. Предпринятая в данной работе попытка рассмотреть образ Индии через трансформацию британской имперской системы позволяет частично восполнить существующие пробелы в изучении предложенной темы.

Цель исследования – проследить динамику формирования, трансформации и деконструкции экранного образа Индии в британском кино на протяжении ключевого периода с 1930-х по 1980-е гг., от эпохи имперской пропаганды до зрелой постимперской рефлексии. Методологически исследование опирается на комплексный многоуровневый подход: сочетание нарративного и репрезентационного анализа. Под нарративным анализом в данной работе понимается выявление сюжетных схем, функций персонажей (по типу «верный туземец», «благородный дикарь») и способов легитимации колониального порядка. Репрезентационный анализ фокусируется на устойчивых визуальных клише (экзотические пейзажи, объекты культуры, одежда), конструкциях кадра и приемах монтажа, формирующих образ «Другого». Избранный комплексный подход позволяет совместить изучение того, что рассказывается об Индии (нарратив), с анализом того, как она показывается (репрезентация). Представляется, что такой подход является наиболее эффективным инструментом изучения идеологически значимых кинематографических образов.

В качестве базы исследования выбран корпус ключевых художественных фильмов британского производства. К раннему периоду развития британского кинематографа относятся три ленты З. Корда: «Сандерс с реки» (1935), «Барабан» (1938), «Четыре пера» (1939). Из них картины 1935 и 1939 гг. не относятся к индийской тематике, но выступают важным элементом в рамках сравнительного анализа, поскольку позволяют понять особенности пропагандистского имперского кинематографа 1930-х гг. К следующему этапу относится кинолента «Черный нарцисс» (1947) режиссеров М. Пауэлла и Э. Прессбургера, снятая в послевоенные годы и отображающая раннюю рефлексию с элементами скептического взгляда на колониальный проект. В данный перечень входит и «Долгая дуэль»

(1967) К. Эннакина, поскольку она создавалась в 1960-е гг., когда происходила активная деколонизация африканского континента. Последующие картины относятся к постимперской визуализации Индии – это «Человек, который хотел быть королем» (1975) Дж. Хьюстона, «Ганди» (1982) Р. Аттенборо и «Поездка в Индию» (1984) Д. Лина. Выбор этих лент обусловлен их репрезентативностью для основных этапов формирования и деконструкции колониальных стереотипов.

Дизайн исследования выстроен в соответствии со следующей логикой. Взят корпус перечисленных во введении британских художественных фильмов как репрезентативная выборка по теме. К нему добавлены сопряженные историографические источники, позволяющие погрузиться в контекст процесса деколонизации. Затем каждый фильм последовательно разобран в контексте своей исторической конъюнктуры. Для каждого фильма проведен нарративный разбор (функции персонажей, сюжетные ходы, способы конструирования причинно-следственной логики), затем репрезентационный анализ, сконцентрированный на визуально-семантических кодах и устойчивых образных конструктах. В финале выполнены сопоставление выявленных особенностей изображения Индии в кино и их группировка по хронологическим этапам с целью построения согласованной периодизации. Полученная периодизация отражает этапы рассматриваемой трансформации: имперскую пропаганду, период деколонизации и постколониальный этап. Результаты сопоставлены с общим развитием имперских идей в британском кинематографе, что позволяет подчеркнуть особенности индийской тематики.

Научная значимость исследования заключается в том, что оно преодолевает существующую фрагментарность в изучении того, как Индия репрезентируется в британском кино. Результаты работы восполняют пробел в отечественной и зарубежной сравнительной литературе, где до сих пор отсутствуют систематическая типология и хронологическая периодизация таких репрезентаций. Кроме того, исследование вносит вклад в более широкую проблему изучения имперской идеологии и механики культурной политики. Предложен-

ный методологический каркас пригоден для дальнейшего изучения имперского наследия в визуальной культуре, а также для междисциплинарных исследований на стыке истории политических идей, медиаистории и культурной памяти.

Индия в имперской кинопропаганде.

Британская имперская пропаганда достаточно рано осознала ценность кинематографа – новейшего искусства, способного ярко, точно и просто транслировать нужные идеи максимально широкой публике. Основные идеи кинопропаганды упрощенно укладываются в типичные для британской колониальной мысли штампы: «бремя белого человека» и «цивилизаторская миссия». Суть данной концепции: белый человек ответственен за управление колониями, он должен нести блага цивилизации «отсталому» туземному населению. Своего расцвета, как с художественной, так и с коммерческой точки зрения, имперская пропаганда в кинематографе достигает в 1930-е гг. Главной фигурой британского кино данного периода стал эмигрант из Венгрии – Золтан Корда. На колониальную тематику британо-венгерский режиссер выпустил три классических фильма: «Сандерс с реки», «Четыре пера» и «Барабан». Последний целиком посвящен Британской Индии, но, чтобы выявить уникальность индийского контекста, необходимо вначале кратко рассмотреть две другие картины. Имперская идеология, вплетенная в структуру этих кинолент, выражена достаточно прямо, просто и укладывается в единый концепт.

В «Сандерсе с реки» главный герой – британский офицер, управляющий одним из округов в Нигерии. Через весь сюжет прослеживается основная идея – без британского присутствия в Африке не будет порядка. Несмотря на попытки отобразить африканское население с положительной стороны, З. Корда создает карикатурные образы туземцев: один из них хитрый, нелепый и злой, другой не менее нелепый, но относящийся к архетипу «благородного туземца», при этом верного Британской империи. Колониальная администрация в ленте – пример самоотверженности, трудолюбия, честности, справедливости. «Четыре пера» представляет более сложные раз-

мышления на типичные «имперские темы»: долг солдата, военная честь, величие Британии. В очередной раз эксплуатируя тему личного самопожертвования во благо империи, создатели фильма все же создают склонное к критике произведение, поскольку в нем враг в лице арабов выглядит более грозным. Так, начальные кадры киноленты демонстрируют взятие Хартума – это одно из крупных поражений в британской колониальной истории. Но в хронометраже практически нет места для раскрытия «туземных» персонажей, а всем успехам герой обязан своей личной доблести.

Совершенно иную картину в плане места в сюжете туземного населения представляет лента «Барабан». Повествование фильма раскрывает тонкости колониальной политики в Северной Индии. Представитель британской колониальной разведки, капитан Каррутерс, работает под прикрытием. Его цель – борьба с контрабандой оружия и расследование назревающего восстания. По ходу сюжета капитану приходится сменить деятельность, занявшись дипломатической миссией – заключением союза англичан с местным пробританским князем. Он знакомится с мальчиком Азимом, сыном князя и наследником престола. Роль антагониста в фильме играет другой персонаж, дядя Азима – принц Гул. Он убивает своего брата, захватывает престол и заключает новую сделку с британцами. Зрителю достаточно рано дают понять, что все это Гул делает с одной целью – заманить британцев в ловушку и поднять народное восстание. Ему почти удается осуществить свой план, но в последний момент юному Азиму, который сдружился с британским капитаном и его женой, удается спасти ситуацию, подав тревожный сигнал боем барабана, что позволило колониальным войскам отбить нападение и разгромить Гула.

В момент выхода картина была отрицательно воспринята индийской публикой. Фильм осуждали за однобокий и грубый взгляд на Индию, а в Бомбее и Мадрасе показ ленты повлек за собой волнения. Несмотря на столь отрицательную реакцию, ретроспективный взгляд на киноленту позволяет выделить существенные отличия этого фильма, его индийской тематики, от двух других колониальных лент З. Корда. Во-первых, во всех трех

кинолентах роль антагониста выполняют туземцы, хотя, стоит отметить, что в фильме «Четыре пера» арабы являются лишь фоновым противником для внутренней трансформации героя. В «Сандерсе» туземная угроза изначально кажется несопоставимой с британской мощью: восставший против британской власти вождь Мофолаба лишь воспользовался ситуацией и был легко уничтожен британским офицером. Арабы в фильме «Четыре пера» – противник храбрый, но деперсонализированный и карикатурный. Иначе выглядит принц Гул – главный злодей «Барабана». Он жесток и коварен, как и туземцы из двух других фильмов, но к тому же еще умен и опасен. Это враг, которого точно нельзя недооценивать. Весь фильм Каррутерс играет по его правилам, а зритель, судя по художественным приемам, должен находиться в постоянной тревоге за судьбу героя. Помимо достойного соперника, «Барабан» примечателен ролью туземца в сюжете. В посвященной Британской Африке киноленте Сандерс также имеет туземного союзника, но его роль в фильме комична, второстепенна. Хоть он и спасает главного героя в финале, все же этому уделено значительно меньше хронометража, это лишь разовый случайный акт верности и доблести. В то же время мальчик Азим в повествовании «Барабана» играет ключевую роль. Именно его предупреждение спасает англичан и рушит планы коварного родственника. Более того, в фильме была предпринята попытка проиллюстрировать единство британского и индийского народов, сдружив Азима с британским мальчиком, который и научил индийца барабанному сигналу. Таким образом, уже в пропагандистском кино мы видим особенность и значимость индийской тематики. Несмотря на ориенталистские клише и пропаганду британской власти, примитивное восприятие Индии и индийского населения, кино про Индию уже в 1930-е гг. стремилось представить более мягкий образ колониализма. Напряженная ситуация в Индии, ее положение как важнейшей колонии и развитое национально-освободительное движение заставляло пропаганду искать свежие подходы к репрезентации имперской власти. Стоит напомнить, что ленте Золтана Корды это не удалось.

Трансформация образа Индии в период распада империи. Британская империя по окончании Второй мировой войны являлась сложной, неоднородной конструкцией, уровень контроля над территориями которой был также неоднороден. Экономический и политический упадок привел к деколонизации, которая сразу же сотрясла основу империи – Индию [5, с. 102]. Массовые антибританские выступления и отсутствие у имперской власти возможностей для разрешения кризиса привели к тому, что в августе 1947 г. Великобритания предоставила Индии и отделившемуся от нее Пакистану независимость [8, р. 212]. Влияние данного события на имперские ценности хорошо иллюстрируют слова лорда Малькома Хейли, члена администрации Британской Индии: «Идея империи без Индии воспринималась настолько болезненно, что было трудно осознать ее. Мы привыкли гордиться, что империя охватывает четвертую часть населения земного шара, и нам не нравилось, когда нам напоминали о потере 400 миллионов человек населения» [9, р. 283] (перевод Е. В. Хахалкиной – Е. О.)

Кинематограф одним из первых сумел отобразить национальную травму утраты Индии через художественные образы. Дуэт режиссеров Майкла Пауэлла и Эмериха Прессбургера взялся за киновоплощение нагруженного тревогой и психологизмом сюжета в индийских реалиях. Выпущенный ими за несколько месяцев до объявления Индией независимости фильм «Черный нарцисс», по мнению знаменитого американского кинокритика Дейва Кера, должен был восприниматься английской публикой «как последнее прощание с их угасающей империей» (перевод наш. – Е. О.) [13]. В центре сюжета – жизнь и страсти католических монахинь, переселившихся в далекую от цивилизации деревню в Гималаях. Создателям картины удастся путем эмоционального напряжения и психологического надрыва воплотить на экране скорее не идею, а чувство обреченности «цивилизаторской миссии». Конечно, разочарование в просветительских идеях показано в ленте и напрямую. Монахини, помимо Слова Божьего, приносят с собой на Север Индии и блага цивилизации, пытаются организовать школу и больницу для

местного населения. Все это рушится, когда в ходе неудачного лечения умирает ребенок, после чего дети перестают ходить и в школу, боясь монахинь. Такое сюжетное решение особенно примечательно, поскольку режиссеры отказываются от типичного европоцентристского взгляда: наука не смогла спасти ребенка от болезни, после чего рухнули и другие «цивилизаторские» начинания.

Кинолента также рефлексировала по поводу взаимного культурного влияния. Не готовые к колониальным реалиям белые монахини оказываются под воздействием древней культуры. Их целомудрие подвергают испытанию эротические росписи бывшего «дома для женщин», где содержались наложницы султана и в котором теперь проживают монахини. В конце концов восточная сексуальность оказывается сильнее христианского послушания – одна из монахинь пытается порвать с обетом, что приводит к трагическому финалу – ее смерти. Характерна также и атмосфера, царящая в фильме. Эстетский триллер наполнен красочными кадрами, которые, к слову, сняты в студийных условиях. Воссозданная искусственно красота дополняется атмосферой всепобеждающего эроса, знаменитой «восточной чувственности», способной внести разлад в среду целомудренных британских монахинь. В идейном плане такой взгляд на Индию, как на место, где царят страсть и чувства, не является чем-то новаторским в британской культуре. Гораздо важнее то, что из данного столкновения менталитетов победителем выходит Восток, древний, могучий и неизменный. «Черный нарцисс» в этом плане является, пожалуй, первым фильмом в истории британского кино, расставляющим приоритеты таким образом.

Символичными становятся последние кадры фильма – монахини покидают прекрасные дикие джунгли, охваченные тропическим дождем. В данной картине считывается действительно «прощание» с «жемчужиной британской короны». Печальная и напряженная манера повествования при этом не оставляет надежды на иной исход – лучшим выходом для монахинь было вовсе не ехать в Индию. Таким образом, «Черный нарцисс» является одним из первых британских фильмов, где проблема-

тика «бремени белого человека» подана в более критичном ключе.

Утрата Индии не поставила крест на Британской империи – корона потеряла наиболее драгоценную свою часть, но сохранила «ожерелье» из множества африканских колоний. Суэцкий кризис, завершившийся в 1957 г., нанес очередной удар имперским амбициям Великобритании. Британия не только потеряла контроль над ключевым со стратегической и экономической точки зрения пунктом. Египет, бывшая колония англичан, одержал политическую победу, а империализм столкнулся с существенным осуждением со стороны мирового сообщества, а в особенности двух сверхдержав – СССР и США. Данные события в очередной раз продемонстрировали сильную политическую и экономическую зависимость Великобритании от США, что лишь подчеркивало утрату империей статуса мировой державы. Последовавшая после кризиса африканская деколонизация поставила крест не только на Британской империи как политической системе, но и на империализме как системе ценностей. Начался период переосмысления колониального прошлого в культуре, и кинематограф в этом процессе занял одну из ведущих ролей.

В 1967 г. в свет выходит приключенческий боевик «Долгая дуэль» режиссера Кена Эннакина. Повествование переносит зрителя в Британскую Индию 1920-х гг. По сюжету английская полиция в Индии проводит арест местного племени бенту, естественный быт которых связан с охотой. По большей части надуманные обвинения в браконьерстве ставят мужчин бенту в унижительное положение, делая их узниками британской тюрьмы. Местному лидеру по имени Султан, человеку волевому, благородному и непокорному, удается организовать побег. В итоге Султан собирает вокруг себя целое войско сторонников, мечтающих о свободе от английских колонистов. Единственным, кто, по мнению британской колониальной администрации, может способствовать подавлению восстания, является Янг, который помимо военной карьеры занимается наукой, он с теплом и интересом относится к местным народам и их традициям. Остальные представители колониальной системы

в Индии представлены в фильме как закоренелые шовинисты, негативно воспринимающие не только индийцев, но и самого Янга из-за его опережающих время этических принципов. Несмотря на симпатию к восставшим, Янг не одобряет вооруженные способы борьбы, что видно по его диалогу с Султаном ближе к финалу фильма: «...но и ты был не прав. – Добиваясь свободы? – Добиваясь ее насильем». Противостояние заканчивается поражением Султана, смертью повстанческого лидера, а Янг – невольный противник – соглашается взять его сына на воспитание, чтобы тот получил хорошее английское образование.

Фильм открыто критикует колониализм, демонстрируя, как англичане нарушили естественный ход жизни на Индийском субконтиненте, и лишь в финале допускает «счастливый» исход для индийского лидера – самоубийство, после которого его ребенок остается на попечении той же системы, против которой выступал отец. Таким образом, лейтмотивом становится не отрицание «цивилизаторской миссии», а лишь упрек ее исполнителям.

Постимперская рефлексия колониализма. Иной нарратив прослеживается в кинематографе 1970-х гг., когда резкая критика империализма сменяется ностальгией и попытками реабилитации некоторых старых имперских штампов.

В 1975 г. на экраны выходит приключенческий американско-английский фильм Джона Хьюстона «Человек, который хотел быть королем» – экранизация одноименного рассказа Р. Киплинга, впервые опубликованного в 1888 г. Сюжет фильма берет начало в Индии, вытекая из беседы главного героя с самим писателем. Первая часть киноленты, посвященная пребыванию авантюристов в Индии, изобилует кадрами, демонстрирующими всевозможную экзотику. Индийцы едят скорпионов, закливают змей, обливаются кипятком. Экзотика в ходе углубления повествования разбавляется комичными сценами с индийскими персонажами. Так, индиец, поедающий арбуз в вагоне и выплевывающий косточки на пол, оказывается выброшен из вагона главным героем, за что еще и благодарит его. Другие сцены также демонстрируют раболепствующих перед англичанами туземцев, что сразу

дает понять, кто является настоящей властью в Индии. Кинолента в этом плане не приводит никаких новых смыслов, изображая на экране лишь визуальный аттракцион, чужеродный и комичный. Фильм обладает меньшей глубиной в репрезентации Индии и индийского населения, чем даже вышедший за 37 лет до него пропагандистский «Барабан». Индийская тематика и классик британской литературы были использованы в фильме 1975 г. как удобная основа для ностальгического взгляда на эпоху британского колониализма, что характерно для культурных настроений 1970-х гг.

Период с 1979 по 1990 гг. ознаменован важными переменами в британском обществе. В сфере политики это связано с приходом нового консервативного правительства во главе с Маргарет Тэтчер. Важным данный период стал для внешнеполитических имперских амбиций Великобритании. В 1982 г. разразилась Фолклендская война с Аргентиной, которая закончилась уверенной победой Великобритании, что не могло не отразиться на росте патриотических настроений в британской среде.

Немаловажным фактором для постимперской рефлексии являлся миграционный вопрос. Несмотря на то, что пик миграции наблюдался в 1972 г., в 1980-е продолжается усиление миграционных потоков [16, р. 129]. Особенно увеличивается индийская диаспора, в частности за счет усиления притока сикхов [18, р. 55]. Политические отношения между Британией и Индией в годы премьерства М. Тэтчер носили напряженный характер, что было связано с нежеланием Индии разрывать сотрудничество с Советским Союзом, а также с отказом Лондона ограничить на британской территории деятельность сикхских группировок, причастных к убийству Индиры Ганди [4]. В данных условиях имперская рефлексия принимает новый характер, индийская тематика становится особенно популярной.

Из ряда кинолент стоит особенно выделить две работы: «Ганди» (1982) и «Поездка в Индию» (1984). Первая – magnum opus Ричарда Аттенборо – трехчасовой биографический кинофильм, первое подробное киновоплощение процесса деколонизации Британской Индии. Картина повествует о жизни Мохан-

даса Ганди, начиная с его юридической практики в Южной Африке. Молодой и наивный адвокат индийского происхождения в 1983 г. на поезде прибывает на территорию ЮАР, где господствуют расистские обычаи. Юный Ганди в киноленте представлен в виде обычного человека, упрямого и уверенного в правильности избранного им пути, хотя и совершающего ошибки. Первые его попытки выступить перед толпой и воззвать к справедливости выглядят неуклюже, но в них уже вырисовывается будущий Махатма, человек, способный вопреки боли и унижениям идти по пути ненасильственного сопротивления колониальной расистской системе.

Кинолента достаточно реалистично изображает тяжелое положение индийского народа. Махатма отправляется странствовать по Индии, чтобы «узнать свой народ» и, путешествуя по железным дорогам, проложенным англичанами, наблюдает последствия английского владычества: нищету, голод, разруху, террористические акты и прочие проявления насилия. Достаточно однобоко режиссер вырисовывает многочисленные национально-освободительные движения в Индии. По сюжету фильма именно Ганди сумел донести до индийской интеллигенции, что необходимо агитировать народ противостоять колониальной власти. Другие лидеры антиколониальных движений на фоне Махатмы выглядят консервативными и циничными политиками, погрязшими во внутренних противоречиях и не готовыми на реальную борьбу. Именно таким представлен Мухаммад Али Джинна – лидер исламских территорий Британской Индии и будущий «отец пакистанской нации».

Отчаянные попытки англичан сохранить власть в колонии не приводят к существенным результатам. В киноленте достаточно полно отображена типичная политика Британской империи по отношению к национально-освободительным движениям – попытка разобщить восставших, разделив их по национальному, религиозному, социальному или какому-либо еще признаку. Р. Аттенборо игнорирует большинство факторов, приведших к деколонизации «жемчужины британской короны». Упускаются из виду перемены в экономике, практически не про-

демонстрирована роль Второй мировой войны в ослаблении имперской системы, мало внимания уделяется внешнеполитическим факторам. Исходя из нарратива киноленты, деколонизация Индии – заслуга исключительно национально-освободительного движения и, в первую очередь, главного героя картины. Режиссер при этом не идеализирует борьбу индийского народа за свободу, показывая, что в постколониальных условиях Индия столкнулась с рядом серьезных проблем, связанных с религиозной нетерпимостью. Вина за беспорядки в киноленте частично возлагается и на англичан, повлиявших на территориальную форму Индии. В качестве основной причины показаны архаичные представления самих индийцев, как мусульман, так и индусов, которые не были готовы принять с любовью ближнего своего и не смогли понять в полной мере учение Ганди. Здесь кинолента опять демонстрирует ключевую роль Махатмы, акцентируя внимание на том, что именно его голодовка остановила развитие межрелигиозного конфликта.

Ряд кинокритиков воспринял картину положительно. К примеру, американский историк кино и кинокритик журнала «Time» Ричард Шикель отмечал, что киноленте удастся «демифологизировать» и «демистифицировать» образ Ганди, сделав его более человечным [17]. Наличие положительных рецензий не отменяет того факта, что некоторые историки и критики воспринял картину негативно. Акип Гупта, американский антрополог индийского происхождения, отметил, что сюжет фильма является «поверхностной и вводящей в заблуждение интерпретацией истории» (перевод наш. – Е. О.) [12, р. 22–23]. Английский историк Лоуренс Джеймс назвал киноленту «чистой агиографией» (перевод наш. – Е. О.) [14, р. 465]. Уже значительно позже его коллега по научному поприщу, британец Патрик Френч отмечал излишне романтизированный образ Ганди, который в действительности не был столь терпимо настроен к представителям южноафриканских народов: «Ганди был непреклонен в том, что “респектабельные индийцы” не должны быть вынуждены использовать те же удобства, что и “дикие кафры”. Он обратился к властям пор-

тового города Дурбан... с просьбой положить конец позору, заставляющему индейцев пользоваться тем же входом в почтовое отделение, что и чернокожие, и считал победой введение трех дверей: одна для европейцев, одна для азиатов и одна для коренных жителей» (перевод наш. – Е. О.) [10]. Бурная реакция критики говорит не только о художественной значимости фильма, но и о противоречивых оценках самого Ганди. Кинолента, визуализирующая крайне положительный образ Махатмы, демонстрирует серьезный поворот в британском кинематографе: теперь туземец играет главную и даже героическую роль.

В 1984 г. в свет выходит «Поездка в Индию» – последний фильм корифея британского кинематографа Дэвида Лина, который также наделяет туземного персонажа субъектностью. Режиссер родился в 1908 г., становление его как личности и творца происходило в эпоху господства имперского пропагандистского кинематографа [7, р. 10], потому его работы зачастую сочетали антиимперский характер с цивилизаторскими штампами, о чем можно судить, к примеру, по ленте «Лоуренс Аравийский».

В основе сюжета «Поездки в Индию» лежит одноименный роман видного английского писателя Эдварда Форстера, а также его сценическая адаптация американки индийского происхождения Санты Рамы Рау. Начальные титры демонстрируют произведения древнеиндийской живописи, а первые кадры фильма сразу же вовлекают зрителя в типичный английский пейзаж – дождь, трамваи, люди в плащах и зонтиках. Данный визуальный контраст между ярким Востоком и мрачным сдержанным Западом заранее заявляет главную тематику фильма – противопоставление культур. По сюжету молодая и достаточно эксцентричная особа Адела Куэстед вместе с матерью своего жениха, доброй и мудрой женщиной миссис Мур, прибывает в Британскую Индию 20-х гг. XX столетия к своему суженому, который занимает важный пост в местном судопроизводственном аппарате. Дамы надеются увидеть роскошь и экзотику Востока, познакомиться с представителями индийских народов. Их стереотипы начинают рушиться уже с первых минут прибытия в Индию. Пооб-

щавшись с местными соотечественниками, героини отмечают их презрительное и нетерпимое отношение к местным. Англичане в клубе занимаются достаточно тривиальными развлечениями, что быстро наскучивает миссис Мур, которая решает отправиться в местную мечеть. Там она встречает индийского доктора Азиза Ахмеда. Впечатлительный и добрый Азиз находит в миссис Мур внимательного собеседника, искренне интересующегося чужой культурой. Врач показывает женщине прекрасный ночной пейзаж – величественно текущий Ганг в лунном свете. В этой сцене особенно ярко демонстрируется часто повторяющийся в фильме контраст – бессмысленная суетность англичан и монументальное величие древней азиатской страны.

С дальнейшим развитием сюжета происходит внутренняя трансформация одного из главных героев – индийского врача. Изначально его отношение к англичанам – заискивающее и двойственное, сочетающее симпатию с опаской. Обсуждая со своим другом британцев, Азиз заявляет, что сперва они все хорошие, но «дай им два года», и все они станут одинаковыми. Женщины же еще хуже, потому им индийский врач дает полгода на то, чтобы превратиться в типичную колониальную шовинистку. Несмотря на это, он искренне рад знакомству с Куэстед и миссис Мур и даже берет на себя организацию им экскурсии в знаменитые пещеры Марабар. Они оказывают излишне сильное эмоциональное влияние на впечатлительную молодую девушку. На это наложились другие потрясения, полученные ею при посещении древнеиндийского храма, изобилующего откровенными изображениями коитуса. Куэстед охватывает паника: она выскакивает из пещеры, бежит сломя голову со склона горы и оказывается в колючих зарослях где-то внизу. Именно там ее находят влиятельные представители английской администрации, крайне негативно относящиеся к туземцам. Используя помешательство девушки, они сразу же организуют арест Азиза, что поднимает против англичан локальное антиколониальное движение, требующее справедливого отношения к человеку независимо от его цвета кожи. В итоге, пришедшая в себя Куэстед снимает с Азиза все обвинения прямо

в зале суда, чем изрядно расстраивает английскую публику и приводит в восторг толпу индийцев, собравшихся возле здания суда на антиколониальный митинг. Ближе к финалу индийский врач уже не предстает тем наивным энтузиастом – жестокая колониальная реальность меняет его.

Помимо главных героев картины, Дэвид Лин представляет зрителю и иные образы, отображающие колониальную систему более многогранно и сложно, чем это делали предыдущие режиссеры. Так, в финальном суде стороне закона представляет судья Дас – индеец по происхождению, что шокирует особенно враждебных к местным англичан. В то же время индеец не стремится занять сторону подсудимого, внимательно выслушивая обе стороны. В этом персонаже ясно вырисовывается образ вестернизированного туземца, который, будучи вовлеченным в колониальную систему в социально-экономическом плане, является также порождением европейского образования с его представлениями о справедливости и праве. Сами индийцы перенимают свойственную европейцам атрибутику, например, Азиз и близкие ему люди в большинстве сцен одеты в костюмы. При этом Д. Лин подчеркивает и взаимную отчужденность колонистов и колонизируемых: пока первые живут в роскоши, проводя время в скучных развлечениях, напоминающих им о Лондоне (поло, театр), индийцы продолжают поддерживать свой традиционный уклад жизни.

Как и большинству фильмов Дэвида Лина, данной картине свойственен визуальный символизм. Классические для режиссера широкие кадры демонстрируют уходящий вдаль поезд с англичанами, в то время как на переднем плане высится огромный индийский храм – очередной контраст между восточной вечностью и европейской суетой. Важным элементом в повествовании является и природа. Дождь в начале фильма заставляет англичан прятаться под зонтами и искать укрытия в помещении. Дождь в финале показывает не только наступление нового сезона, но и духовное состояние героев. Индийцы празднуют победу прямо под ливнем, в то время как сломленная Куэстед, из-за своей болезненной впечатлительности чуть было

не погубившая невинного человека, прячется вместе с Филдингом в защищенный от внешнего мира экипаж. Сама природа Индии будто радуется победе справедливости, даруя своим «детям» спасительную влагу и прогоняя с их праздника чужаков-англичан. В другой сцене бескрайний океан поглощает гроб с миссис Мур, которая, отказавшись выступить против английского «правосудия» и покинув Индию, умерла от сердечного приступа на палубе британского корабля. Животный мир также реагирует на присутствие британцев. Куэстед, разглядывающую откровенные сцены в индийском храме, прогоняет оттуда стая агрессивно настроенных приматов, словно понимая, что она здесь чужая. Весь фильм выстроен таким образом, чтобы как можно сильнее подчеркнуть отчужденность двух цивилизаций.

Заключение. Таким образом, индийская тематика в британском кинематографе претерпела целый ряд серьезных изменений. Трансформация исторической памяти в ходе деколонизации повлекла за собой идейные изменения в киноискусстве. В 1930–1940-х гг. преобладала идея «цивилизаторской миссии», что подтверждается уже отмеченными особенностями репрезентации Индии в пропагандистском кино. В послевоенные годы в кинематографе зарождается деколонизальная рефлексия на индийском материале. Ее важнейшей чертой становится сомнение

в успешности цивилизаторского логоса, что ярко проявилось в фильме «Черный нарцисс». Когда имперские ценности вернулись в искусство с ретроспективным пафосом в 1970-х гг., образ Индии также претерпел изменения. 1980-е гг. стали ключевыми для индийской тематики. Целиком посвященный национально-освободительной борьбе фильм «Ганди» стал одним из наиболее ярких произведений на имперскую тематику в британском кино, а перекликающаяся идейно с «Черным нарциссом» кинолента «Поездка в Индию» подчеркивала сложности межкультурных коммуникаций и строго осуждала присущий колониальному проекту расизм. Можно сказать, что Индия, будучи главной колонией Британской империи, стала и одной из фундаментальных тем в британском кино, отразив как особенности восприятия самой «жемчужины», так и колониализма в целом.

Проведенное исследование показало, что образ Индии в британском кино на протяжении XX в. трансформировался, прошел путь от прямолинейного пропагандистского инструмента имперской идеологии к сложному объекту постимперской рефлексии. Эта эволюция напрямую отражала сдвиги в британском общественном сознании.

Для удобства восприятия была составлена сводная таблица с основными характеристиками каждого этапа (Табл. 1).

Таблица 1. Трансформация образа Индии в британском кинематографе (1930–1980-е гг.)

Table 1. Transformation of the image of India in British cinema (1930s–1980s)

Период	Ключевая характеристика этапа	Доминирующая функция образа Индии	Анализируемые примеры
1930-е гг.	Эпоха имперского пропагандистского кинематографа.	Индия служит фоном для утверждения британского превосходства и военной мощи. Изображение туземного населения преимущественно упрощено, их положительная или отрицательная роль в нарративе зависит от степени верности Британской империи. Примечательна высокая роль в сюжете некоторых индийских персонажей.	«Барабан» (1938)
Послевоенные годы (конец 1940-х – 1960-е)	Начало деколонизальной рефлексии, кризис имперских ценностей	Впервые ставится под вопрос успех «цивилизаторской миссии». Индия становится силой, оказывающей психологическое воздействие на британцев.	«Черный нарцисс» (1947), «Долгая дуэль» (1966)

Период	Ключевая характеристика этапа	Доминирующая функция образа Индии	Анализируемые примеры
1970-е гг.	Период ностальгических переживаний	Индия – декорация для приключенческого сюжета, служащая для осмысления колониального прошлого через призму авантюры.	«Человек, который хотел быть королем» (1975).
1980-е гг.	Сложная постимперская рефлексия на фоне политики М. Тэтчер, роста индийской диаспоры и актуализации темы деколонизации	Образ Индии и индийцев лишается одномерности, становясь полем для исследования глубины культурного непонимания. Вместе с тем появляется рефлексия по поводу самого политического процесса деколонизации.	«Ганди» (1982) «Поездка в Индию» (1984).

Проведенный анализ позволил выявить устойчивый комплекс визуальных и нарративных кодов, конструировавших экранный образ Индии на протяжении исследуемого периода. К визуальным кодам относятся экзотизирующий пейзаж (джунгли, дворцы, пещеры Марабар, величественный Ганг), систематический визуальный контраст между яркой Индией и сдержанной Британией, а также символика природных стихий (дождь, океан) и эротизированные изображения, служащие маркерами «восточной чувственности». В нарративной структуре доминируют такие конструкты, как мотив неудачной «цивилизаторской миссии» («Черный нарцисс»), типажи «коварного принца» (Гул в «Барабане») и «благородного мятежника» (Султан в «Долгой дуэли»), сюжет о межкультурной дружбе, разрушаемой колониальными предрассудками («Поездка в Индию»), а также образ Индии как пространства психологического надлома и трансформации для персонажей. Особняком в 1980-е годы стоит новый, реабилитационный код – героизация и демифологизация об-

раза лидера национально-освободительной борьбы («Ганди»), знаменующий принципиальный сдвиг в репрезентации индийского субъекта.

Научная новизна и личный вклад автора заключаются в проведении первой в отечественной историографии системной периодизации эволюции кинематографического образа Британской Индии, выявлении специфики индийской тематики в сравнении с общеимперским кинонарративом и разработке комплексной методики анализа, применимой для изучения имперского наследия в других национальных кинематографах. Дальнейшее развитие темы автором видится в рамках включения в анализ новых киноисточников, в том числе документальных. Широкое пространство для антропологического анализа предоставляет сопоставление британской и индийской кинорефлексии колониализма после деколонизации. Важным является, на наш взгляд, также изучение рецепции экранных образов Индии в колониальной и постколониальной аудиториях.

Egor S. OKHOTNIKOV

Ufa University of Science and Technology,
Ufa, Russian Federation
komarparijanin@mail.ru

**Representing Colonial Ideology:
The Evolution of the Image of India in British Cinema**

Abstract. The article examines the construction, reproduction, and subsequent deconstruction of cinematic images of India in British feature films throughout the 20th century. The aim of the study is to trace the dynamics of the formation and deconstruction of the “exotic” and “inferior” image of India on screen from the 1930s to the first manifestations of postcolonial reflection. The analysis is based on a

corpus of representative British feature films directly related to the subject matter (seven films) and on scholarly literature in the fields of imperial history and film studies. The methodological framework combined narrative and representational analysis, discursive analysis, and contextual-historical comparison. Criteria for film selection were defined; the chosen films were examined using historiographic sources to contextualize them within the process of decolonization, after which each film was sequentially analyzed with regard to its specific historical conjuncture. A narrative analysis of each film was conducted (character functions, plot developments, construction of causal logic), followed by a representational analysis that focused on key visual-semantic codes and recurring figurative constructs. Recurrent visual motifs, narrative functions, and institutional vectors that ensured the persistence of colonial imagery were empirically identified. Films and episodes illustrating divergence, ambivalence, or criticism of imperial paradigms were highlighted. The identified features were compared and grouped according to chronological stages to build a coherent periodization. The results were correlated with the broader development of imperial ideas in British cinema, which served to emphasize the specific characteristics of the Indian theme. In conclusion, it is noted that the transformation of historical memory during the period of decolonization led to ideological shifts in cinema. In the 1930s and 1940s, despite the already noted peculiarities of Indian-themed works in propaganda films, the idea of a “civilizing mission” prevailed. The image of India also underwent a transformation in the 1970s, when imperial values returned to the arts with a retrospective pathos. The 1980s became a crucial period for the Indian theme, which was concretized through the depiction of the national liberation struggle, the representation of problems in intercultural communication, and a strict condemnation of the racism inherent in the colonial project. The scholarly novelty of the research lies in the comprehensive systematization of the ‘Indian’ screen myth and in establishing a methodological framework for the further study of the imperial legacy in visual culture.

Keywords: British Empire, India, British cinema, decolonization, national identity, colonial heritage, Orientalism, visual representation.

Литература:

1. Вахрушев В. В. Колониальная политика империализма в послевоенный период. М.: Соцэкгиз, 1963. 181 с.
2. Ерофеев Н. А. Закат Британской империи. М.: Мысль, 1967. 280 с.
3. Ибраев Е. Е. Образы Британской империи XIX–XX веков в английском художественном кинематографе (1920–1990-е гг.: дис. ... д-ра ист. наук. Челябинск, 2017. 237 с.
4. Кулик Л. В. Индийская диаспора в Великобритании // Вестник МГИМО-Университета. 2017. № 2 (53). С. 160–183.
5. Охотников Е. С. Влияние экономического положения Великобритании после Второй мировой войны на развитие процессов деколонизации // Мир Евразии: от древности к современности: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. (Уфа, 12 марта 2021 г.) / отв. ред. Р. Р. Тухватуллин. Т. 2. Уфа: Башкир. гос. ун-т, 2021. С. 99–104.
6. Саид Э. В. Ориентализм / пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Русский Мирь, 2005. 636 с.
7. Brownlow K. David Lean: A Biography. New York: St. Martin's Press, 1996. 886 p.
8. Cain P. J., Hopkins A. C. British imperialism: crisis and deconstruction, 1914–1990. London; New York: Addison-Wesley Longman Ltd, 1993. 212 p.

References:

1. Vakhrushev, V.V. (1963) *Kolonial'naya politika imperializma v poslevoennyi period* [Colonial Policy of Imperialism in the Post-War Period]. Moscow: Sotsekiz. 181 p.
2. Yerofeyev, N.A. (1967) *Zakat Britanskoy imperii* [The Decline of the British Empire]. Moscow: Mysl'. 280 p.
3. Ibrayev, E. E. (2017) *Obrazy Britanskoy imperii XIX–XX vekov v angliyskom khudozhestvennom kinematografe (1920–1990-e gg.)* [Images of the British Empire of the 19th–20th Centuries in English Feature Cinema (1920s–1990s)]. Dr. Sci. (History) Diss. Chelyabinsk. 237 p.
4. Kulik, L.V. (2017) *Indiyskaya diaspora v Velikobritanii* [The Indian Diaspora in Great Britain]. *Vestnik MGIMO-Universiteta*. 2 (53). pp. 160–183.
5. Okhotnikov, Ye.S. (2021) *Vliyaniye ekonomicheskogo polozheniya Velikobritanii posle Vtoroy mirovoy voyny na razvitiye protsessov dekolonizatsii* [The Influence of Great Britain's Economic Situation After World War II on the Development of Decolonization Processes]. In: Tukhvatullin, R.R. (ed.) *Mir Evrazii: ot drevnosti k sovremennosti* [The World of Eurasia: From Antiquity to Modernity]. Vol. 2. Ufa: Bashkir State University. pp. 99–104.
6. Said, E.W. (2005) *Orientalizm* [Orientalism]. Translated from English by A.V. Govorunov. St. Petersburg: Russkiy Mir. 636 p.

9. Cell J. W. Hailey. *A Study in British Imperialism, 1872–1969*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 352 p.
10. Chilton M. Gandhi, film review: amazing epic [Electronic resource] // *The Telegraph*. 2016. 11 April. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/11528461/Gandhi-film-review-amazing-epic.html> (date of access: 12.11.2025)
11. Chowdhry P. *Colonial India and the Making of Empire Cinema: Image, Ideology and Identity*. Manchester: Manchester University Press, 2000. 304 p.
12. Gupta A. Review: Attenborough's truth: The politics of Gandhi // *The Threepenny Review*. 1983. № 15. P. 22–23.
13. Kehr D. Black Narcissus [Electronic resource] // *The Criterion Collection*. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/94-black-narcissus> (date of access: 12.11.2025)
14. Lawrence J. Raj: *The Making and Unmaking of British India*. London: Little, Brown, and Company, 1997. 722 p.
15. Osborne R. *India on Film, 1939–47* // *Film and the End of Empire* / ed. by L. Grieveson and C. MacCabe. London: British Film Institute, 2011. P. 55–73.
16. Peters B. G., Davis P. K. *Migration to the United Kingdom and the Emergence of a New Politics* // *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 1986. May. Vol. 485. P. 129–138.
17. Schickel R. Cinema: Triumph of a martyr's will [review of Gandhi, film by Richard Attenborough]. *Time* [US Edition]. 1982. Vol. 120, № 23. 6 December. P. 97.
18. Singh G., Tatla D. S. *Sikhs in Britain: The Making of a Community*. London; New York: Zed Books, 2006. 289 p.
7. Brownlow, K. (1996) *David Lean: A Biography*. New York: St. Martin's Press. 886 p.
8. Cain, P.J. & Hopkins, A.G. (1993) *British Imperialism: Crisis and Deconstruction, 1914–1990*. London; New York: Addison-Wesley Longman Ltd. 212 p.
9. Cell, J.W. (2002) *Hailey: A Study in British Imperialism, 1872–1969*. Cambridge: Cambridge University Press. 352 p.
10. Chilton, M. (2016) Gandhi, film review: amazing epic. *The Telegraph*. 11 April. [Online] Available from: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/11528461/Gandhi-film-review-amazing-epic.html> (Accessed: 12.11.2025).
11. Chowdhry, P. (2000) *Colonial India and the Making of Empire Cinema: Image, Ideology and Identity*. Manchester: Manchester University Press. 304 p.
12. Gupta, A. (1983) Review: Attenborough's truth: The politics of Gandhi. *The Threepenny Review*. 15. pp. 22–23.
13. Kehr, D. (2000) Black Narcissus. *The Criterion Collection*. [Online] Available from: <https://www.criterion.com/current/posts/94-black-narcissus> (Accessed: 12.11.2025).
14. Lawrence, J. (1997) *Raj: The Making and Unmaking of British India*. London: Little, Brown, and Company. 722 p.
15. Osborne, R. (2011) *India on Film, 1939–47*. In: Grieveson, L. & MacCabe, C. (eds.) *Film and the End of Empire*. London: British Film Institute. pp. 55–73.
16. Peters, B.G. & Davis, P.K. (1986) *Migration to the United Kingdom and the Emergence of a New Politics*. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 485. pp. 129–138.
17. Schickel, R. (1982) Cinema: Triumph of a martyr's will [review of Gandhi, film by Richard Attenborough]. *Time* [US Edition]. 120 (23). p. 97.
18. Singh, G. & Tatla, D.S. (2006) *Sikhs in Britain: The Making of a Community*. London; New York: Zed Books. 289 p.

Потенциальный конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Conflict of interest disclosure

The author declares no conflict of interest

Доступность данных и материалов

Данные, использованные и/или проанализированные в ходе данного исследования, можно получить у автора по обоснованному запросу

Data availability statement

Data used and/or analysed during this study can be obtained from the author on a reasonable request

Ссылка для цитирования (ГОСТ Р 7.0.5-2008):

Охотников Е. С. Репрезентация колониальной идеологии: трансформация образа Индии в британском кинематографе (1930–1980-е гг.) // *Наследие веков*. 2025. № 4. С. 53–66. DOI: 10.36343/SB.2025.44.4.004.

For citation:

Okhotnikov, E. S. (2025) Representing Colonial Ideology: The Transformation of the Image of India in British Cinema (1930s–1980s). *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 1. pp. 53–66. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2025.44.4.004

Поступила в редакцию / The article was submitted 30.10.2025

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 15.11.2025

Принята к публикации / Accepted for publication 07.12.2025

Опубликована / Published 31.12.2025