**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**ЕЛИЗАВЕТА I АНГЛИЙСКАЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Выпускная квалификационная работа

по направлению подготовки 46.04.01. «История»

образовательная программа магистратуры ВМ.5543.2016 «История»

профиль: «Теория и методология исследования культуры в историческом процессе»

Выполнилa

обучающаяся 2 курса

Фомина Дарья Валерьевна

Научный руководитель:

к. иск., доцент

Кащенко Елена Сергеевна

Санкт-Петербург

2018

**Содержание**

**Введение**……………………………………………………………………**3**

**Глава 1. Биография королевы Елизаветы I Английской и её образ в живописи и литературе середины XVI – начала XVII вв. ……………………………………………………………………………………19**

§1. Биография королевы Елизаветы I Английской……………………19

§2. Образ королевы Елизаветы в литературе……………………………28

§3. Образ королевы Елизаветы I Английской в живописи…………….36

**Глава 2. Образ королевы Елизаветы I Английской в костюмных фильмах первой половины XX в. …………………………………………..45**

§1. Сара Бернар. «Королева Елизавета» (1912)………………………45

§2. Флора Робсон. «Пламя над островом» (1936). «Морской ястреб» (1940)……………………………………………………………………………56

§3. Бетт Дэвис. «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939). «Королева-девственница» (1955)……………………………………………..69

**Глава 3. Образ королевы Елизаветы I Английской в художественном кинематографе на рубеже XX – XXI вв. ………………87**

§1. Кейт Бланшетт. «Елизавета» (1998)……………………………….87

§2. Кейт Бланшетт. «Елизавета: Золотой век» (2007)…………………96

§3. Королева Елизавета в качестве персонажа второго плана. «Орландо» (1992); «Влюблённый Шекспир» (1998); «Алиса в стране чудес» (2010); «Аноним» (2011)………………………………………………………109

**Заключение…………………………………………………………….127**

Список источников и литературы……………………………………..132

Приложение 1. …………………………………………………………140

Список иллюстраций…………………………………………………...147

**Введение**

Интерес к репрезентации истории возник в кинематографе еще на ранних этапах его развития. Особую роль в данном случае играет два фактора: информированность зрителя о событиях прошлого и ориентация на документ.[[1]](#footnote-1) Одна из тенденций воспроизведения истории на экране – театрализация, наиболее характерно представленная кинокартинами компании Film d’Art, классическим примером которой являлся фильм «Убийство герцога Гиза» (1908). Этот фильм был переломным с точки зрения историков кино и положил начало формированию господства кинозвезд в киноиндустрии. «Film d’Art открыла новую эру в истории кино – ту самую, которая впоследствии получит название «эры немого кино»».[[2]](#footnote-2)

В начале XX в. популярными становятся также итальянские исторические кинокартины – пеплумы.[[3]](#footnote-3) Такие кинокартины как «Кабирия» (1914) и «Спартак» (1913) включали в себя многоплановость действия и сложные декорации (монументальная скульптура, множество архитектурных сооружений, особое внимание к деталям и отделке декораций). «Все технические нововведения «Кабирии» и других итальянских фильмов можно свести к одному важнейшему художественному открытию, а именно к созданию в кинокадре пространства, глубинной перспективы, позволяющей показывать действие в нескольких планах».[[4]](#footnote-4) Всё это повлияло на дальнейшее развитие исторического кинематографа, в частности на фильмы американского режиссёра Дэвида У. Гриффита («Нетерпимость» (1916)).

Биографические фильмы имеют долгую и выдающуюся историю в мировом кинематографе. Это один из самых популярных поджанров в историческом кинематографе, который зачастую становится отображением национальной идеи. В 1930-е гг. особой популярностью пользовались исторические фильмы Александра Корды. 1920-е гг. - кризис британской киноиндустрии, которому способствовало финансовое и творческое засилье Голливуда. В 1927 г. был принят Cinematograph Films Act, который устанавливал квоту для фильмов британского производства, которая к 1930-м гг. достигла 20 процентов. Это дало толчок развитию «квотных ширпотребов», которые снимались ради количества, а не качества, что усугубляло печальное положение кинематографа Англии. Для того чтобы улучшить ситуацию, Александр Корда создаёт свою киностудию London Film Prodaction, на которой снял и спродюсировал свои исторические кинокартины «Частная жизнь Генриха VIII» (1933); «Пламя над островом» (1936) и др.

1930-е гг. отмечены как часть периода Золотого века Голливуда. В это время выходят большое количество историко-биографических фильмов, посвященных именно королевам: «Королева Кристина» (1933); «Клеопатра» (1934); «Кровавая императрица» (1934); «Мария Антуанетта» (1938); «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939) и др. Именно исторические образы, созданные в 1930-х гг. впоследствии будут воспроизведены на экране в конце XX – начале XXI вв., период, характеризующийся такой же высокой концентрацией исторических кинокартин. Приглашая европейских звёзд (Марлен Дитрих, Грета Гарбо) на съёмки, продюсеры и режиссеры искали для них выгодные проекты. Давая им роли европейских королев, американская киноиндустрия превращала их в кинодив. Эти фильмы отходят от реальной истории европейских стран и представляют собой «изображение повседневных проблем, близких американскому сообществу, обрамленное историческим контекстом».[[5]](#footnote-5) К 1930-м гг. в Голливуде почти в каждой кинокомпании существовал отдел, который занимался созданием и продвижением «кинозвёзд» (синонимом «кинозвезда» становится «Queen of Studio»). Стирая грань между королевами (историческими и студийными), Голливуд создаёт систему поклонения, которая является аллегорией поклонения монарху. Всё больше начинает стираться грань между вымыслом и реальностью: зрители хотят видеть частные подробности жизни кинозвёзд и их жизнь, также как и жизнь королев, становилась общественным достоянием.

В годы Второй Мировой войны появляются фильмы с пропагандистским уклоном. Обращаясь к прошлому, кинематографисты искали точки соприкосновения с проблемами современности. Такие фильмы как «Леди Гамильтон» (1941); «Молодой мистер Питт» (1942); «Морской ястреб» (1940) и т.п. изобилуют параллелями между историей и положением дел в период Второй Мировой Войны.

В послевоенные годы исторические фильмы представляют собой высокобюджетные зрелищные многочасовые кинокартины. Особенно это характерно для Голливуда, т.к. после войны киноиндустрия США столкнулась с двумя тенденциями: с одной стороны – ослабление финансового давления на кинематограф, с другой – рост популярности телевидения, что способствовало его конкурентоспособности. В 1950-е гг. кинематографисты пошли по пути усиления зрелищности, в том числе разрабатывались системы широкоформатного кино.

Бум развития исторических фильмов наступил в 1990-е гг., которые характеризовались как эпоха постмодерна. «Исторический роман или фильм, или другая культурная форма больше не стремится к репрезентации исторического прошлого, он может только репрезентировать наши идеи и стереотипы относительно этого прошлого».[[6]](#footnote-6)

Как пишет aмеpикaнский aнтpoпoлoг Г. Грей: живoпись, теaтp и кинo являются выpaжением глубoкo укopененнoгo в челoвеке интересa к визуaльным стимулaм. Стpемительнoе paспрoстpaнение кинемaтoгpафа в немалoй степени связaнo с егo возможностью апеллировать к визуaльным обрaзaм, кoтoрые в oтличие oт слoвесных фoрм понятны всем, и пoтoму кинo былo интеpнaциoнальным.[[7]](#footnote-7)

Худoжественные фильмы по мнению автора, дaют нaм представления о реакциях на разнообразные события или проблемы прошлого.[[8]](#footnote-8) Аналогичной точки зрения придерживается Ю.Лотман. Сoглaснo егo мнению, духoвнaя культуpa как символическая и коммуникативная система, пoгружaет челoвекa в мир худoжественных oбразoв и мифoв. Следовательно, бoльшoе знaчение имеет фенoмен рoли нaстoящегo в вoссoздaнии oбрaзoв прoшлoгo, которые меняются пoд влиянием времени, пoявления нoвых oбщественных пoтребнoстей, рaвнo кaк и «вмешaтельствa» прoшлoгo в нaстoящее.[[9]](#footnote-9)

Фрaнцузский истopик М. Феррo сoздал метoдику исследoвaния фильмa как истopическoгo истoчника. По мнению автора, прoцесс егo изучения дoлжен прoхoдить на трёх урoвнях: дoкинематoграфический (зaмысел и сoздaние фильмa); кинемaтoграфический (сoдержaние фильмa и обрaзы экрaнa); пoсткинемaтoгрaфический (рецепция зрителей на фильм).[[10]](#footnote-10) Этo тaкже требует внимaния к неявнoму сoдержaнию фильмa, изучения его мифологии и связи с современностью.[[11]](#footnote-11)

Жизнь королевы Елизаветы I Английской экранизировалась чаще других британских монархов. Её сыграли такие прославленные актрисы как Сара Бернар, Бетт Дэвис, Флора Робсон, Кейт Бланшетт и другие.

Один из девизов королевы Елизаветы был: «Всегда та же» (Semper Idem). Её образ ассоциировался со стабильностью и безопасностью. Тем не менее, в кинематографе можно проследить трансформацию образа королевы Елизаветы. «Каждая эпоха получает того монарха, которого она заслуживает».[[12]](#footnote-12) Историк Р. Розенстоун, используя фильмы о королеве Елизавете в качестве учебного материала для своих студентов, заметил, что изображение исторической личности зависит от того контекста, в котором создаются фильмы. Он говорил о том, что история, рассказанная с помощью кинематографа, оказывает гораздо большее влияние на познание общества, чем научные труды.[[13]](#footnote-13) Ещё в 1935 г. Британская историческая ассоциация приняла резолюцию, в которой говорилось о серьезной обеспокоенности воздействием на аудиторию исторического кинематографа. Розенстоун считал, что данные кинокартины необходимо рассматривать не только в качестве произведения искусства, но и как материалы, позволяющие стимулировать критическое мышление. Самое важное – помнить, что исторический кинематограф отражает не историческую реальность, а ту, в которой создавался фильм.

На сегодняшний момент отсутствуют монографии, посвящённые систематизированному анализу образа королевы в кинематографе, поэтому **цель** данной работы состоит в том, чтобы проследить эволюцию образа королевы Елизаветы I Английской через призму художественного кинематографа (преимущественно XX века).

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Комплексно рассмотреть биографию королевы Елизаветы. Проанализировать репрезентацию образа в живописи и литературе.
2. Дать характеристику фактам биографии королевы, событиям её детства, юности и времени правления. Анализировать концепцию «О двух телах короля» применительно к политическому образу королевы.
3. Рассмотреть характеристику королевы Елизаветы в художественной литературе и выделить наиболее значимые черты её образа.
4. Проанализировать образ Елизаветы в живописи и выявить основные характеристики визуального образа.
5. Рассмотреть киноинтерпретации биографии королевы Елизаветы в первой половине XX в.
6. Проанализировать фильм «Королева Елизавета» (1912) и выделить основные черты образа, созданного Сарой Бернар.
7. Дать характеристику репрезентации Елизаветы в исполнении Флоры Робсон в фильмах «Пламя над островом» (1936) и «Морской ястреб» (1940). Выделить основные черты, привнесенные актрисой в образ.
8. Рассмотреть фильмы «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939) и «Королева-девственница» (1955) с участием Бетт Дэвис. Выделить характерные черты, привнесённые актрисой в образ и сделать сравнение с предыдущими кинокартинами.
9. Проанализировать киноинтерпретации королевы Елизаветы в кинематографе конца XX - начала XXI вв.
10. Рассмотреть фильм «Елизавета» (1998) и образ Елизаветы, созданный Кейт Бланшетт.
11. Дать анализ репрезентации королевы в фильме «Елизавета: Золотой Век» (2007). Сравнить с кинокартиной «Елизавета» (1998), выделить различия и общие черты.
12. Рассмотреть кинокартины, в которых королева выступает в качестве героини второго плана. Проанализировать сюжетный контекст и определить функциональность и значимость образа Елизаветы в данном качестве.

Для достижения наиболее полного результата нами были использованы следующие подходы к анализу фильма: технологический, хроникальный, психоаналитический, феминистский, семиотический.

**Объектом** нашего исследования стали 10 фильмов, в сюжетах которых отражаются этапы жизни и правления королевы Елизаветы. Условие для отбора фильмов – воплощение образа правящей королевы, т.к. кинокартины рассматриваются через призму репрезентации образа королевы в официальной пропаганде.

**Предмет** нашего исследования – кинематографический образ королевы Елизаветы.

**Актуальность** нашей работы обусловлена тем, что в современной киноведческой литературе отсутствуют исследования, посвящённые комплексному анализу кинематографического образа королевы Елизаветы: имеются отдельные статьи, посвящённые отдельно взятым фильмам. Проанализировать эволюцию образа также никто не пытался, и мы полагаем, что данное исследование должно частично восполнить этот пробел.

**Историография**

В качестве источников для изучения образа королевы Елизаветы в кинематографе стали многочисленные воспоминания и мемуары актрис, создавших образ королевы Елизаветы на экране: Бетт Дэвис[[14]](#footnote-14), Джуди Денч[[15]](#footnote-15), Кейт Бланшетт[[16]](#footnote-16) и других.

Важным блоком исследуемой литературы являются работы, посвященные актрисам сыгравшим королеву Елизавету.

Среди исследователей, анализирующих творчество французской актрисы Сары Бернар, следует отметить работы Дэвида Манефи.[[17]](#footnote-17) Он подробно рассматривает не только театральную деятельность актрисы, но и кинематографическую. В своём исследовании он проводит параллель между образом королевы Елизаветы, созданным Бернар в 1912 г. и жизнью актрисы. Он отмечает, что обе они были королевами, и обе могли воплотить, даже в жизни, тот образ, который от них требовался. Сара Бернар после успеха фильма «Королева Елизавета» заказала себе игольницу, на которой был вышит девиз королевы «Всегда та же», что свидетельствует о близости их характеров. Также в данной работе была проанализирована биография Сары Бернар, написанная французским исследователем С.-О. Пикон, в которой она рассматривает основные вехи жизни актрисы.[[18]](#footnote-18)

Среди литературы, посвященной жизни британской актрисы Флоры Робсон, следует отметить биографию, написанную Д.Данбер.[[19]](#footnote-19) Автор данного исследования использовала воспоминания актрисы о работе над образом королевы Елизаветы в фильмах «Пламя над островом» (1936) и «Морской ястреб» (1940). Анализ данных кинокартин также содержится в работе Кеннета Бэрроу.[[20]](#footnote-20) Помимо воспоминаний актрисы, в исследовании содержатся материалы о критике образа королевы Елизаветы, созданного Флорой Робсон и рецепции зрителей на фильмы с её участием. Отдельного внимания заслуживает статья Эндрю Хигсона, которая посвящена вкладу британской культуры в мировой кинематограф. Автор сравнивает работу Флоры Робсон в театре и в кино, утверждая, что фильмы с её участием являются нарочито театральными и экстравагантными.[[21]](#footnote-21)

Биографии голливудской актрисы Бетт Дэвис посвящено большое количество исследований. В книге Чарльза Хаймона содержатся воспоминания актрисы о работе над фильмами «Частная жизнь королевы и Эссекса» (1939) и «Королева-девственница» (1955). Автор говорит о том, что между всеми ролями когда-либо сыгранными актрисой есть взаимосвязь: все они являются отражениями сторон характера Дэвис. Королеву Елизавету и Бетт объединяет сила, самостоятельность и самоотдача в работе. О взаимосвязи ролей Бетт Дэвис говорит и исследователь Дэвид Томсон. Он отмечает, что как режиссёр фильма «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» Майкл Кёртиц, так и сама актриса, говорили о схожести образа королевы и Шарлотты в фильме «Старая дева» (1939), которую уже сыграла Дэвис.[[22]](#footnote-22) Эд Сиков в своей работе отмечает схожесть характеров королевы Елизаветы и Бетт Дэвис. Автор пишет, что образ королевы является интертекстуальным, т.к. он не только воспроизводит историю британской королевы на экране, но и жизнь Бэтт Дэвис, её личные взаимоотношения с окружающими и отношение к работе.[[23]](#footnote-23)

Исследователь Дэн Каллохен написал биографию актрисы Ванессы Редгрейв, в которой анализирует её творческий путь. В своей работе он сравнивает две важные роли в жизни Ванессы: роль Марии Стюарт в фильме «Мария – королева Шотландии» (1971) и королевы Елизаветы в фильме «Аноним» (2011).[[24]](#footnote-24)

Изучением британского кинематографа и Голливуда занимались многие исследователи. Следует отметить, что многие из них выделяют периоды особого интереса к историческим фильмам. Так, в монографии французского историка кино Ж. Садуля можно выделить следующие периоды: театрализованные постановки Film d’Art; итальянские пеплумы начала XX в; историко-биографические голливудские кинокартины 1930-х гг.; исторические фильмы Александра Корды довоенного и военного периодов.[[25]](#footnote-25)

Кинокомпании Film d’Art, принципы которой были воплощены в фильме «Королева Елизавета» с участием Сары Бернар, посвящено большое количество работ. Особо следует отметить исследование Джона Тиббета, в котором он анализирует влияние кинокомпании на развитие киноиндустрии. Также автор прослеживает взаимосвязь между фильмом «Королева Елизавета» и становлением американской системы кинематографа, отмечая особую роль Адольфа Цукора, продюсера кинокартины.[[26]](#footnote-26)

Изучением британского кинематографа занимались многие исследователи, в частности история английского кино проанализирована в сборнике статей под редакцией Р. Мёрфи.[[27]](#footnote-27) Автoры выделяют oсoбеннoсти нaциoнaьнoгo кинo, егo слoжные oтнoшения с Гoлливудoм, местo цензуры в рaзвитии бритaнскoгo кинемaтoгрaфa. Взaимooтнoшения кинoиндустрии США и Великобритании – отдельный блок литературы, в котором отражены причины использования английской истории голливудскими кинематографистами. Марк Гланси[[28]](#footnote-28) вводит в своей работе термин «британский фильм», работающий в системе координат голливудского кинематографа. В его работе проанализированы фильмы, снятые в довоенный и военный периоды. Они рассмотрены с точки зрения финансирования, проката и принятия зрителями. Более широкий обзор делает Энтони Слайд[[29]](#footnote-29), рассматривая «британские фильмы» в США с начала XX в. по сегодняшнее время. Если в работе Гланси главный упор сделан на вклад британской культуры в кинематограф Голливуда, то Слайд рассматривает обратный процесс: каким образом кинематографисты США повлияли на развитие киноиндустрии Великобритании. Автор утверждает, что именно американские режиссёры, операторы, сценаристы, актёры и т.п способствовали тому, что Британская киноиндустрия стала международной.

В обеих работах исторический кинематограф военного периода рассмотрен как патриотический, включающий в себя фильмы пропаганды. Об излишней пoлитизaции бритaнскoгo кинo пишет пoльский кинoвед Ежи Теплиц в свoей работе «История киноискусства. 1934 – 1939». Теплиц кpитикует А. Корду и его кинoкомпанию London Films за вoльное oбрaщение с истoрией в угoду бритaнской прoпагандистскoй пoлитике. Oн утверждaет, что «Кoрда был убеждённым aнглoфилом и впoлне искренне верил, чтo империaлистическaя пoлитикa является единственнo вернoй».[[30]](#footnote-30) Пoдрoбногo и глубoкогo aнaлизa как бритaнскогo кинемaтoгрaфa середины XX в., тaк и истoрических кинoкaртин Алексaндрa Кoрды в книге нет. В целом, по Теплицу, пoчти вся бpитaнскaя кинoпрoдукция тoгo вpемени является пpямым инстpументом импеpиалистической пpoпаганды.

Подобный подход, как к британским, так и к голливудским историческим кинокартинам встречается и у советских авторов. Pедким исключением является тoчкa зрения сoветскoгo кинoведa Г. А. Авенapиусa. Твoрчествo Александрa Кoрды, егo идеи и трaктoвки сoбытий, пo мнению aвторa, oбусловлены, прежде всегo, любoвью режиссёра к Великoбритaнии и блaгодaрнoстью этoй стране за тo, чтo oнa предoставила ему шанс зaнимaться твoрчествoм.[[31]](#footnote-31) Среди полoжительных стоopoн истopических фильмов А. Корды автoр выделяет режиссёрскoе мастерствo, хoрoшую oперaтopскую рабoту, сценaрную киноадаптацию.

В отличие от Авенариуса, киноведы И.Трутко и В. Колодяжная возрoждают кpитическое oтнoшение к истopическим фильмaм Великобритании. В рабoте «Истopия зарубежногo кинo. 1929 - 1945», oдна из глaв пoсвящена кинемaтoгрaфу Великoбритании 1929 – 1939 гг. Автор считает, что Корда следует ирoническo - aнекдoтическoй кoнцепции истopии, кoтoрая стaла тoлько пoвoдoм для психoлoгических и кoстюмных этюдов.[[32]](#footnote-32) Авторы также критикуют и историко-биографические кинокартины Голливуда 1930-х гг., называя американских режиссёров «бульварными историографами, изображающими историческое лицо с точки зрения его лакея».[[33]](#footnote-33)

Среди англоязычной литературы, в которой встречается анализ историко-биографических фильмов 1930-х гг. следует выделить ряд работ. Джонатан Стабс связывает рост интереса к истории со стороны кинематографа с появлением звука в кино. Приход звука в кинематограф добавил к резюме актёра ещё одну строчку – хорошее знание английского языка. Многие американские кинозвёзды на тот момент не обладали высоким уровнем культуры речи, поэтому на смену им пришли актёры с Бродвея. Их театральная манера игры позволили обратиться режиссёрам к фильмам кинокомпании Film d’Art.[[34]](#footnote-34) Другой исследователь, Дэвид Элдриж, связывает появление историко-биографических фильмов с политико-экономической ситуацией в Америке. 1930-е гг. – годы Великой депрессии, и, по мнению автора, именно это способствовало появлению рaзвлекательных кинокартин, к котором он относит и исторические. История на экране в 1930-х гг. в Голливуде – это возможность показать любoвную историю или рoмантическое приключение в русле истoрического контекста. Это позволяло уйти от суровой реaльной действительнoсти, поджидающей зрителя за стенaми кинотеатра.[[35]](#footnote-35) Рост интереса к истории в 1950-х гг. автор связывает с развитием телевидения. Появление конкурентной отрасли заставляло кинематографистов делать фильмы более зрелищными для того, чтобы не потерять своего зрителя. В частности, разрабатываются системы широкоформатного изображения, такие как Cinema Scope, которая и была использована при съёмках фильма «Королева-девственница» (1955).

Ещё один бум интереса к истории исследователи связывают со становлением эпохи постмодерна. Здесь можно выделить полемику двух киноведов Р. Розенстoуна[[36]](#footnote-36) и Р. Бергoйна[[37]](#footnote-37). Для Бергойна история ценна как способ убеждения, возможность сделать кинематографическое высказывание более весомым. Прошлое для автора не имеет самостоятельной ценности. По его мнению, в современных исторических кинокартинах истории как таковой не существует, есть только интертекст, который представляет собой не только исторические цитирования, но и цитирования медийных образов. Для Розенстоуна же, кинематограф – не только средство oтражения, но и воссoздания истории. Автор говорит о том, что исторические кинокартины, созданные в эпоху постмодерна – это отражение истории в культурнoм дискурсе сoвременного пoколения. По его мнению, история – всегда интерпретация, поэтому для исследователя важно задавать такие вопросы при анализе фильма: Что фильм говорит зрителю о рoли монaрхa в истории стрaны и мирa? Что и как кинемaтографическaя репрезентaция дoбавляет к существующему дискурсу в истoрии?

Для полноценного анализа образа королевы Елизаветы в кинематографе необходимо рассмотреть не только её биографию, но и репрезентацию образа в живописи и литературе.

Для данной работы задачей было выявить основные вехи биографии королевы, которые могут быть отражены в кинематографе. В русскоязычной литературе наиболее полное исследование жизни королевы представлено в работе О.Д.Дмитриевой [[38]](#footnote-38), которая рассматривает не только основные события и даты, но и анализирует образ королевы в официальной пропаганде.[[39]](#footnote-39)

Тема репрезентации в живописи и литературе королевы представлена в исследовании А.К.Нестерова.[[40]](#footnote-40) Он анализирует процесс создания культа королевы Елизаветы и выделяет основные категории, которыми пользовалась королева для официальной презентации своего образа: рыцарские турниры, миниатюрные портреты, поездки по стране, риторика и обращение с придворными.

Среди англоязычных работ нами были рассмотрены исследования, посвящённые гендерному анализу репрезентации образа королевы. Шарп[[41]](#footnote-41), Лоадс[[42]](#footnote-42) и Фрай[[43]](#footnote-43) анализируют репрезентацию образа королевы с точки зрения определения Эрнста Канторовича «о двух телах короля». Сборник статей под редакцией Петнин и Тосси посвящен гендерному анализу дворцовых практик, существовавших при королеве Елизавете.[[44]](#footnote-44)

Также следует отметить работу У. Черчилля, посвященную краткой истории Англии раннего нового времени, т.к. в ней перечислены все основные даты и события биографии королевы.[[45]](#footnote-45) Здесь же можно выделить исследование К. Хейга[[46]](#footnote-46), который рассматривает историю королевы Елизаветы как совокупность практик репрезентации: начиная от речей в парламенте, заканчивая канонами, разработанными для создания её официальных портретов.

Для анализа репрезентации образа королевы в живописи нами была проанализирована работа П.Рапелли[[47]](#footnote-47), в которой рассмотрены основные символы, с помощью которых Елизавета визуализировала легитимность собственной власти; и А.В.Степанова[[48]](#footnote-48), где рассмотрены основные тенденции в живописи в Англии в эпоху королевы Елизаветы.

При рассмотрении образа королевы Елизаветы в области литературы нами были проанализированы работы Г.Кружкова[[49]](#footnote-49) и В.Комаровой[[50]](#footnote-50), в которых исследованы основные тенденции литературы, характерные для Англии елизаветинской эпохи.

Монографии, содержание которых было бы полностью посвящено репрезентации образа королевы Елизаветы, отсутствуют. Исследования на данную тему стали появляться после выхода фильма Шекхара Капура «Елизавета» (1998). В целом, их можно разделить на две большие группы. Первая группа исследований посвящена гендерному анализу кинокартин, снятых о королеве Елизавете. Так, Форд и Митчелл[[51]](#footnote-51) рассматривают в целом феномен обращения кинематографистов к фильмам, рассказывающим о женщинах-правителях. Они выделяют два периода, в которые эта тематика было особенно популярна: 1930-е и 1990-е гг. Авторы связывают это с волнами феминизма, которые требовали подтверждения статуса сильной женщины. Здесь же следует отметить статью Т.Беттериджа[[52]](#footnote-52), который рассматривает образ королевы Елизаветы в кинематографе через призму теории «О двух телах короля». Он анализирует как феминные, так и маскулинные черты, репрезентируемые в исторических фильмах, посвящённых жизни королевы.

Среди гендерных исследований можно выделить работы, посвящённые фильму «Орландо», режиссёром которого является Салли Поттер. Среди русскоязычных текстов особого внимание заслуживает статья Елены Князевой[[53]](#footnote-53), в которой она анализирует фильм с точки зрения визуальной репрезентации гендерных ролей. К комплексному исследованию творчества Салли Поттер с гендерной точки зрения обращается американский исследователь Катрин Фаулер. Она рассматривает образ королевы Елизаветы, созданный Квентином Криспом, как отсылку к мифу об андрогинности королевы.[[54]](#footnote-54)

Вторая группа исследований связана с Британской идентичностью и образом Британской монархии. Здесь можно выделить работу Мерка, в которой проанализированы образы британских монархов в английском кинематографе.[[55]](#footnote-55) Автор утверждает, что к образу Елизаветы, кинематографисты прибегали в те моменты, когда необходимо было репрезентировать образ сильного монарха. Таким образом, они являются своего рода политическим инструментом легитимации монархического строя.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: корпус источников и литературы, посвященных образу королевы Елизаветы в кинематографе обширен, однако большой проблемой является отсутствие системного анализа трансформации образа, что мы и постарались восполнить в нашем исследовании.

**Глава 1.**

**Биография королевы Елизаветы I Английской и её образ в живописи и литературе середины XVI – начала XVII вв.**

**§ 1. Биография королевы Елизаветы I Английской.**

Для анализа кинематографических интерпретаций образа Елизаветы I Английской следует обратиться к основным этапам её биографии, прежде всего для того, чтобы впоследствии проследить логику развития художественного образа. В каких случаях он несёт положительную окраску, в каких отрицательную, чем руководствовались режиссёр и актриса, выбирая те или иные элементы для раскрытия персонажа, и как эти элементы соотносятся с идей самого фильма.

28 ноября 1558 г. в возрасте 25 лет Елизавета сменила свою свoдную сестру Марию Тюдор на aнглийском престоле. Во время тoржественной прoцессии, которая шла от дворца Уайтхолл до Тауэра, Елизавета обратилась к пoдданным со словами: «Некоторым пришлось низринуться от правителей этой земли до заключенных этого места, я же поднялась от пленницы этого места до правителя этой земли. Первое было следствием божественной справедливости, второе – Божьей милости».[[56]](#footnote-56)

Ее восшествие к власти, действительнo, oказалось Бoжьей милoстью не только для нее, но и для Англии. Елизавета получила от своей сестры не самое богатое наследство: страна находилась на грани банкротства, обострились отношения с Францией и был потерян порт Кале, надвигалась франко-шотландская военная угроза, денежное обращение было расстроено еще при Эдуарде VI, а единственная союзница Англии – Испания - с настороженностью относилась к ней из-за протестантских убеждений королевы. Вот как описывал один из современников ситуацию в Англии на момент восшествия на трон Елизаветы: «Королева бедна, королевство истощено, знать бедна и слаба. Не хватает хороших командиров и солдат. Народ не повинуется. Правосудие не отправляется. Все дорого. Избыток мяса, напитков и украшений. В стране внутренний раскол. Угроза войны с Францией и Испанией. Французский король стоит одной ногой в Кале, другой в Шотландии. Стойкая враждебность за рубежом, но нет стойкой дружбы».[[57]](#footnote-57)

В этих условиях Елизавета столкнулась также с проблемой преемственности престола: умирая, Генрих VIII назвал ее наследницей в своем завещании, но не пoзаботился отменить акт пaрламента, который объявлял ее незaконнорождённой, и, сoгласно папской булле, Елизавета оставалась бастардом. В такой ситуации любой из претендентов на английский трон мог выдвинуть свои права, и новоиспеченная королева со страхом ожидала этого. Так, например, испанский король Филипп II, лишившись супруги - Марии Тюдор, тотчас поспешил заверить Елизавету и весь двор в своей любви к ней. В свою очередь, повелитель Франции, Генрих II заявил, что его невестка, Мария Стюарт также имеет права на престол в Англии.

Елизавете было необходимо доказать не только то, что она истинная дочь своего отца, короля Генриха VIII, но и то, что женщина также хорошо может управлять государством, как и мужчина.

В эпоху Ренессанса правление женщины не было новым явлением в политике: Екатерина Медичи во Франции; регент Шотландии Мария де Гиз, сменившая её в качестве королевы Мария Стюарт, Мария Тюдор, и наконец, Елизавета. Все-таки женщина на троне воспринималась как временное явление, переходный этап в ожидании нового короля. В 1558 году Джон Нокс, шотландский протестант, выпустил свой «Первый трубный глас против безбожного правления женщины» в котором напрямую говорил о пагубном воздействии женского правления: «Допустить женщину к управлению или к власти над каким либо королевством, народом или городом противно природе, оскорбительно для Бога, это деяние, наиболее противоречащее его воле и установленному им порядку, и, наконец, это извращение доброго порядка, нарушение всякой справедливости. Природа предписывает им быть слабыми, хрупкими, нетерпеливыми, немощными и глупыми. Опыт же показывает, что они также непостоянны, изменчивы, жестоки, лишены способности давать советы и умения управлять… Там, где женщина имеет власть или правит, там суете будет отдано предпочтение перед добродетелью, честолюбию и гордыне – перед умеренностью и скромностью, и жадность, мать всех пороков, станет неизбежно попирать порядок и справедливость»[[58]](#footnote-58). Несмотря на то, что данное послание было адресовано Марии Тюдор, в нем, несомненно, выражалось недовольство женским правлением в целом.

В раннее Новое время женщина воспринималась не как самостоятельный и автономный субъект, а как приложение к своей семье: мужу, детям. Ей приписывали такие характеристики как скромность, покорность, заботливость[[59]](#footnote-59). Данные женские качества имели в обществе огромный вес, и Елизавете также приходилось примерять их на себя. Образ государя и образ женщины в массовом сознании имели разные коннотации: король должен управлять, женщина - подчиняться; королю отводилось место в публичной сфере жизни, женщине - в частной. Елизавета активно использовала концепцию «о двух телах короля». Эта идея заключает в себе двойственную интерпретацию монарха. С одной стороны, у него есть тело, подвластное времени, старению, различным недугам; тело, которое в любой момент может умереть. С другой стороны, монарх наделяется «политическим» телом. Оно вечно и неизменно, а также исполняет функции становления общественного блага в государстве и наставления народа. «Добродетельным правителем был тот, кто создавал гармонию между своим естеством и политическим телом, кто подчинял свои страсти своему разуму»[[60]](#footnote-60). Исходя из этой идеи, Елизавета делала различия между ее физическим телом и политическим. Она умело маневрировала, когда нужно, своей женственностью, а когда необходимо проявить характер и твердость, напоминала, что она для своих подданных, прежде всего Король.

Когда в 1559 году в парламенте остро встал вопрос о ее замужестве, Елизавета поразила всех следующим решением: «Для меня будет достаточно, если на моем мраморном надгробии будет написано, что королева, правившая в такое-то время, жила и умерла девственницей».[[61]](#footnote-61) Это означало, что все надежды, которые возлагали на королеву, как на женщину (прежде всего ожидание от нее наследника престола) начали терять свое значение. С самого начала Елизавета дала понять о намерении единоличного правления; начала утверждать себя как автономный правитель, который готов самостоятельно нести ответственность за государство.

Елизавета еще долго пользовалась безбрачием для маневров во внешней политике, но в итоге её подданные приняли точку зрения королевы о нежелании выходить замуж. Лорд-хранитель малой печать Бэкон в 1576 году заявил: «Ее Величество поручила мне сообщить, что, несмотря на ее личную нерасположенность и нежелание выходить замуж, она, во имя вас и для блага королевства, согласна уступить и удовлетворить вашу покорную просьбу, более того, всячески содействовать тому, чтобы замужество состоялось».[[62]](#footnote-62) Елизавета во главу угла ставила только вопрос о защите своего государства.

Показательным в этом смысле является случай с герцогом Алансонским. Елизавета шутливо называла его своим “Лягушком”, и говорила впоследствии, что он был «самым постоянным и преданным»[[63]](#footnote-63) из её поклонников. Она всерьез начала задумываться о замужестве, но ее подданные, которые раньше умоляли выйти Елизавету замуж за кого угодно, в этот раз были не согласны с ее выбором: католиком, французом, из семьи убийц, устроивших Варфоломеевскую ночь. Окончательный приговор был оставлен на решение Тайного Совета, и, несмотря на то, что большинство членов высказались за брак, королева ответила что «ей нужно объективное мнение о целесообразности такого шага для страны».[[64]](#footnote-64) Итог был таков: она не смогла принести в жертву благо своего королевства ради собственного счастья.

Ей не нужен был соправитель. «Мужьями всегда было сложно управлять, так как в статусной иерархии мужчины всегда стояли выше. А если муж был королем, то дело здесь усложнялось во много раз».[[65]](#footnote-65) В 1580 году она написала: «Когда я была прекрасной и молодой, все к чему я стремилась – быть их госпожой».[[66]](#footnote-66) Ей не нужен был муж, ей нужны были поклонники, готовые в любой момент принести себя в жертву во имя короны.

Этим объясняется культ рыцарства, который распространился во времена Елизаветы. Каждый год в день ее восшествия на престол 17 ноября устраивались пышные рыцарские турниры. Они больше напоминали маскарад, в котором каждый участник соревновался в борьбе за благоволение королевы. Это мероприятие превратилось в своего рода национальный праздник, просуществовавший вплоть до XVIII в. Все носило глубоко символичный характер: часто в рыцарских турнирах обыгрывались красный и белый цвета, символизирующие тюдоровскую розу. Это были и личные символы Елизаветы: «незамысловатый белый шиповник олицетворял ее девственную чистоту, а гордая роза – первенство над остальными; она была первой среди земных женщин и государей, как роза – первая среди цветов».[[67]](#footnote-67) Образ Прекрасной Дамы – определенно женский. Выбор на него пал не случайно. Еще Генрих VIII, отец Елизаветы был большим любителем рыцарских турниров и постоянным участником. Он закрепил традицию их проведения, как моду на мужественность, силу и храбрость. Каждый участник турнира должен был показать эти качества, для того чтобы победить. Король выступал примером для других. Елизавета, будучи женщиной, не могла себе позволить участие в турнирах, но продолжение традиции было для нее необходимым шагом. Образ Прекрасной Дамы не только позволял ей провести линию преемственности, но и давал возможность управлять подданными на другом, феминном, уровне.

Необходимость держать все под контролем было неотъемлемой частью политики Елизаветы Тюдор. Она верила в свое божественное призвание быть королевой. В отличие от Марии Тюдор, для которой основная цель заключалась в рождении наследника для страны, цель Елизаветы – безопасность Англии.

В 1560 году Мария Стюарт вернулась из Франции после смерти мужа на родину в Шотландию. Она представляла совсем другой тип женщины: её чувства всегда одерживали вверх, не позволяя контролировать ситуацию, которая находилась постоянно «на острие ножа».[[68]](#footnote-68) Через несколько лет после возвращения в Шотландию Мария вышла замуж за своего кузена Генриха Стюарта, лорда Дарнлея, через несколько лет она уже участвовала в расправе над ним. В 1567 году вышла замуж за его убийцу лорда Джеймса Хепберна, графа Босуэлла. Мария потеряла власть над шотландскими подданными, и в 1568 году бежала в Англию, где сдалась на милость королевы Елизаветы.

Тем временем испанские агенты возбуждали недовольство среди католических подданных Елизаветы, побуждали их выступить против королевы. Для эффективной борьбы против протестантизма по всей Европе, необходимо было в первую очередь устранить его в Англии, а первым шагом к этому было убийство протестантской королевы Елизаветы.

В 1569 году произошло восстание католиков на севере Англии, однако, ввиду отсутствия общего плана у его участников и их неуверенности друг в друге, католический заговор не имел успеха. Ответ Рима не заставил себя ждать: в 1570 году вышла булла, отлучавшая Елизавету от церкви.

В 1570-е гг. на территорию Англии начинают проникать иезуиты, ярые сторонники Контрреформации. Самыми ловкими из них были Эдмунд Кэмпион и Роберт Персонс. Благодаря агентам Ф. Уолсингема удалось раскрыть ряд заговоров, которые составлялись в пользу Марии Стюарт.

В 1585 году протестанты создали добровольное общество для защиты жизни Елизаветы, на одном из заседаний которого Френсис Уолсингем предоставил улики существования заговора, возглавляемого Энтони Бабингтоном в пользу Марии Стюарт.[[69]](#footnote-69) «В душе она давно решила, что живой Мария всегда будет слишком опасна для нее, и уже внутренне была готова обречь соперницу на смерть».[[70]](#footnote-70) Для Елизаветы было важно сохранить непричастность к смертному приговору Марии. 24 ноября 1586 года в парламенте на вопрос о приговоре Марии Стюарт Елизавета дала ответ, который «был безответен» и, после смерти Марии, разыграла «невинность по отношению к ее гибели и повернула дело как несчастный случай, нелепую ошибку выполнения приговора без ее ведома».[[71]](#footnote-71) Парламент высказался за казнь шотландской королевы, и Елизавета подписала смертный приговор. Марию Стюарт казнили 8 февраля 1587 года в замке Фотерингей.

После казни Марии Стюарт война между Испанией и Англией казалась неизбежной. Пиком этого противостояния стала битва английского флота с испанской Армадой, которая всем казалась непобедимой. В 1588 году в Тилбери, накануне сражения, Елизавета произнесла: «Я знаю, что наделена телом слабой и хрупкой женщины, но у меня душа и сердце короля, и короля Англии. И я думаю, это грязная ложь, что Парма, или Испанец, или любой другой государь Европы могут осмелиться переступить границу моего королевства. Это скорее, чем любое бесчестье заставит меня взяться за оружие, я сама стану вашим генералом, вашим судьей и вознагражу каждого по заслугам на поле брани».[[72]](#footnote-72) Сопоставление образа тела слабой женщины и презрения, с которым она говорит обо всех возможных кандидатурах, готовых вторгнуться в ее королевство, является здесь преднамеренным, дабы показать полную идентификацию самой себя со своим государством.[[73]](#footnote-73)

Елизавета часто пользовалась положением женщины для того, чтобы добиться определенных государственных целей. В 1563 году в Палате Общин она заявила, что, «будучи женщиной, хотела бы обрести ум и память», и выразила согласие с тем, что молчаливость должна быть «чертой, соответствующей ее полу».[[74]](#footnote-74) Королева, будучи прекрасным оратором, действовала по принципу: «Я все вижу, но лучше я промолчу».[[75]](#footnote-75) В разговоре с послом испанских Нидерландов в 1570 году Елизавета заявила, «что его правителю просто необходимо иметь дело с хрупкой и слабой женщиной».[[76]](#footnote-76) Общение с мужчинами в подобном роде позволяло ей усыпить в них бдительность. Она не боялась выглядеть слабой в их глазах, для того чтобы потом показать им своё мужество и храбрость. «О своих женских слабостях она говорила только для того, чтобы обратить внимание на то, что в ней также есть и мужские сильные стороны, или для того, чтобы показать насколько политическое тело монарха доминирует над ее естеством».[[77]](#footnote-77)

Разгром Армады вызвал всплеск национального самосознания англичан, и Елизавета стала для них настоящим культом, «даром небес», богом посланной защитницы страны и истинной веры. В 1589 году появляется произведение Эдмунда Спенсера «Королева фей», где Елизавета предстаёт в виде Глорианы. Она занимала английский престол уже более тридцати лет, и стала символом величия нации. Выросло целое поколение, которое не знало никаких правителей кроме неё. В последние годы начали уходить верные соратники на политической арене: граф Лестер, Френсис Уолсингем, Сесил. На смену им пришло новое поколение, которое мыслило иначе, чем их предшественники. Уолтер Рэли; Роберт Деверо, граф Эссекс состязались друг с другом ради того, чтобы она разрешила им проявить себя в делах государства. Эссекс был не просто придворным королевы, который старался добиться её расположения, но он также возглавлял при дворе группу, стремившуюся к власти.[[78]](#footnote-78) В 1599 году Елизавета разрешила Роберту Деверо отправиться в Ирландию с самой большой армией, которую Англия когда-либо посылала туда. Эссекс, оказавшись на грани краха, бросил армию и бежал обратно в Лондон. Между королевой и молодым придворным произошла бурная сцена, и Елизавета посадила Роберта под домашний арест. Эссекс и его сторонники составили заговор, результатом которого должно было стать свержение Елизаветы с трона. Планы заговорщиков сорвались, а в 1601 году Эссекса казнили на Тауэр-Хилл.

Единственной настоящей любовью королевы была Англия, и она служила ей одной. В конце правления, выступая в парламенте, Елизавета произнесла свою «Золотую речь»: «Уверяю вас, что нет государя, который любил бы своих подданных сильнее Нас или чья любовь могла затмить Нашу. Нет такой драгоценности, которую я бы предпочла этому сокровищу – вашей любви, ибо я ценю её выше, чем любые драгоценности или богатства: они поддаются оценке, а любовь и благодарность я считаю неоценимыми <…> Думаю на этом троне у вас были и будут государи могущественнее и мудрее меня, но у вас никогда не было и не будет никого более заботливого и любящего».[[79]](#footnote-79) 24 марта 1603 года королева умерла в своих покоях.

Идея о «двух телах короля» позволила Елизавете выстраивать политику таким образом, что никто не сомневался ни в том, что она настоящий правитель, ни в том, что она женщина. Роберт Сесил как-то сказал о ней: «Она, пожалуй, была больше, чем мужчина, но меньше, чем женщина».[[80]](#footnote-80) Елизавета была вынуждена импровизировать и придумывать новые правила, пока она шла по пути королевы. Она использовала всё возможное, чтобы никто не сомневался в том, что она достойна своего титула и использовала любые средства, чтобы создать образ, который сделал легитимной её власть и способствовал развитию Англии.

**§ 2. Образ королевы Елизаветы в литературе.**

Как отмечала исследователь Сьюзен Фрай: «образ Елизаветы конструировался как самой королевой, так и окружавшими её придворными, создавался осознанно и целенаправленно».[[81]](#footnote-81) Миф о королеве конструировался не только с помощью визуальной репрезентации, но и с помощью других способов: непосредственное взаимодействие с английским народом, регулярные выезды в земли своих подданных, рыцарские турниры и выстраивание определённых взаимоотношений внутри двора.

Девственность королевы была краеугольным камнем в построении её мифического образа. После победы над испанской Армадой, народ поверил, что их королева действительно послана им как знак божественного благоволения. Выше неё могла оставаться только Дева Мария: среди небесных дев Елизаветы была вторая, а среди земных – первая.[[82]](#footnote-82) Это качество было знаковым для её современников. В своём обращении к Парламенту, она произнесла: «Для меня же будет достаточно, если на моём мраморном надгробии будет начертано, что королева, правившая в такое-то время, жила и умерла девственницей».[[83]](#footnote-83) Сьюзен Фрай отмечает, что для Елизаветы, как правителя, принадлежность к женскому полу была причиной ряда сложностей. Это мешало ей играть роль активного политика. Для того чтобы занимать более высокую ступень в политической иерархии, нежели её подданные лорды, ей необходимо было выбрать в качестве основной добродетели такую, которая делала бы наставником для неё Бога.[[84]](#footnote-84)

Френсис Йетс отмечал ещё одну характеристику обожествлённого образа Елизаветы – сияние, которое свидетельствует о её величии и избранности.[[85]](#footnote-85) Эдмунд Спенсер, автор поэмы «Королева фей», в прологе упоминает о сиянии королевы:

«И ты, Богиня племени земного,

Ты, зеркало небесной красоты,

Владычица предела островного,

Светильник Феба, воссияй мне ты

Лучами ненаглядной правоты…».[[86]](#footnote-86)

Сияние также является одной из черт героини поэмы «Королева фей» - Уны, в которой говорится, что лицо её сияло, будто солнце, излучая небесную благодать.

Одним из главных постулатов образа королевы был девиз “Semper idem”, который можно перевести как «Всегда та же», «Равная себе». Характеристика тождественности и верности является одним из важных качеств Уны в поэме «Королева фей»: покинутая возлюбленным рыцарем Красного Креста, она остаётся верной ему. Также можно привести в качестве характеристики постоянства пример из пьесы Томаса Деккера «Приятная комедия о старом Фортунате», написанная в 1599 году. «Я плачу, чтобы увидеть как заходит Солнце/ Увидеть как Луна, злясь, сменяет его на небосводе/ Увидеть как звезды сияют только ночью: яркие, одинокие, божественные».[[87]](#footnote-87) Пьеса повествует о нищем по имени Фортунат, который встречает на своём пути богиню Фортуну, и та дарит ему кошелёк, из которого он в любой момент может достать 10 золотых монет. Королева Елизавета здесь играет роль судьи, которая должна разрешить спор, кто же победит: Порок или Добродетель?

Ещё одним примером доказательства черты постоянства в образе королевы, является стихотворение Одли Энд “Semper Una”, написанное в 1578 году. В этом произведении постоянство рассматривается как положительная черта правителя. «Единственная, ибо постоянна ты, ибо всегда – идеальный монарх».[[88]](#footnote-88)

Одним из доказательств божественного происхождения королевы была церемония исцеления золотушных. По традиции, английские правители налагали руку на больных или прикасались к лимфатическим узлам, и, как полагали, излечивали этот недуг.[[89]](#footnote-89) Это был важный ритуал для королевы, поскольку он не только подчёркивал преемственность её власти, но если больной исцелялся – это был ответ католикам и всем тем, кто не признавал её права на власть.

Одним из первых, кто открыл тему «золотого века» как прославления Елизаветы, был Филипп Сидни. По рождению он принадлежал к высшему слою английской знати: его отец был наместником в Ирландии, мать – дочерью герцога Нортумберлендского. Несколько лет поэт проучился в Оксфордском университете, после чего получил разрешение отправиться в путешествие на континент «ради получения навыка в иностранных языках».[[90]](#footnote-90) В Париже Сидни стал свидетелем Варфоломеевской ночи, в которой многие его друзья-гугеноты были жестоко убиты, это воспоминание осталось с поэтом на всю жизнь.

В Германии Сидни изучал вопросы религии и возможность создания Протестантской лиги. Там же он учился искусству верховой езды, что было одним из отличительных признаков хорошего рыцаря. Как известно, Елизавета любила устраивать рыцарские турниры, самый зрелищный из которых проводился в день годовщины её коронации.[[91]](#footnote-91) Рыцарские турниры послужили началу формирования определенной литературной традиции. В 1575 году, по возвращении из своего путешествия, Сидни стал одним из фаворитов королевы, несмотря на то, что был одним из противников брака Елизаветы с герцогом Анжуйским. За это он временно был удален от двора, и уехал в поместье Уилтон, где написал поэму «Майская королева», которую преподнёс Елизавете, чтобы возвратить положение при дворе. Королева была польщена: к её многочисленным образам добавился ещё один – Аркадия, покровительница пастушков и пастушек, которые прославляют её в своих простых напевах.[[92]](#footnote-92) В изгнании Сидни начал писать и куртуазно-пасторальный роман «Аркадия», который впоследствии повлиял на творчество его последователя, Эдмунда Спенсера. Сидни прожил недолго: он погиб в Нидерландах, от последствий тяжелого ранения.

Жанр пасторали первоначально был связан с кругом годовых работ и праздников. В XVI веке этот литературный жанр приобрел еще и политическое значение. Содержание пасторали апеллировало к той функции монарха, которая связана с его ролью «пастыря», сопровождающего и охраняющего своё «стадо». Именно поэтому, пасторали часто разыгрывались при дворе и даже монархи принимали в них участие.[[93]](#footnote-93)

После смерти Сидни эстафету подхватил его ученик поэт Эдмунд Спенсер, которые также писал в пасторальном жанре. Спенсер получил образование в Кембридже, знал латынь, греческий и французский языки, хорошо был знаком с сочинениями Платона и Вергилия. В 1580 году он отправился в Ирландию в качестве секретаря лорда Артура Грея, который стал прототипом легендарного короля Артура в его поэме «Королева фей». В 1586 году Спенсер получил участок в Корк Килколман, который посетил Уолтер Рэли, который впоследствии представил его Елизавете как автора поэмы «Королева фей», за что получил пансион в 50 фунтов в год.[[94]](#footnote-94)

В литературе Э. Спенсера можно выделить несколько образов королевы Елизаветы. Во-первых, она изображена как Глориана, пасторальная королева, повелительница волшебной страны и поборница истины. Поскольку образ королевы является мифологическим, поэт метафорически воспевает и елизаветинскую Англию, как страну со славным народом, добродетели которого не могут затмить совершенства королевы. Помимо этого, образ Глорианы воспевает «политическое тело» Елизаветы,

Во-вторых, как было отмечено ранее, это образ Уны, одной из спутниц главного героя рыцаря Красного Креста. Помимо своего имени в поэме она часто называется целомудренной, что соответствует образу Елизаветы как королевы-девственницы. Также рыцарь Красного Креста объявлен в конце произведения покровителем Англии и олицетворяет собой английский народ, а период, когда он покинул Уну, символизирует время, когда страной правила Мария Тюдор и Англия вернулась в католическое лоно.

Во время этой разлуки Уна терпит лишения, чтобы в итоге воссоединиться со своим рыцарем. В годы правления королевы Марии Елизаветы была также оставлена английским народом. В «Книге мучеников» Джона Фокса есть глава, которая посвящена страданиям королевы Елизаветы во время правления её сестры, Марии Тюдор.[[95]](#footnote-95) Он упоминает о том, что жизнь королевы была в опасности, но её вера была непоколебима: «Сюда входит в качестве заключённого самый верный подданный, который только ступал сюда, говорю это перед тобой, Господь, ибо нет у меня друга кроме тебя».[[96]](#footnote-96)

Таким образом, Спенсер не только трансформирует, но и обогащает образ королевы, наделяя её чертами персонажей своей поэмы. Особую значимость имеет противостояние Уна / Дуэсса. Дуэсса, в отличие от положительного образа Уны, которая способствует духовному преображению рыцаря, является отрицательным персонажем и постоянного сбивает главного героя с намеченного пути. Детали, сопровождающие образ Дуэссы: красные одежды, зверь с семью головами, связывают её с Вавилонской блудницей. Уна же приближена к образу «жены, облачённой в солнце», которая скиталась в пустыне во время появления багряного зверя.[[97]](#footnote-97)

Существовал ещё один обряд, который связывал образ королевы Елизаветы и библейские мотивы. В Чистый четверг на Пасхальной неделе, по примеру самого Христа, королева совершала ритуальный обряд омовения ног такому числу женщин, которое равнялось количеству лет королевы. Как заметил один из придворных, лорд Норт: «Она – наш земной Бог, и если существует совершенство во плоти и крови, это, без сомнения, Её Величество!».[[98]](#footnote-98)

В поисках подтверждения своего совершенства, королева устраивала рыцарские турниры, которые являлись квинтэссенцией поклонения ей не только как божеству, но и как прекрасной Даме. Это были пышные театральные представления – аллегория рыцарства, за которой скрывались реальные политические вопросы (например, притязания графа Лестера на руку королевы). Френсис Бэкон писал о турнирах: «Что касается поединков, турниров и ристалищ, то блеск их по большей части состоит в выездах, когда сражающиеся выходят на поле боя; особенно, когда колесницы их влекомы странными созданиями: львами, медведями, верблюдами и т.п.; в девизах, что возглашают они, выходя на бой, и в великолепии их доспехов и коней».[[99]](#footnote-99) К Елизавете устремлялись все речи и взгляды. Как правило, в оформлении отдавали предпочтение белому и красному цвету: красная роза и белый шиповник – символы династии Тюдор. К тому же, Елизавета предпочла сделать их своими личными символами: шиповник олицетворял её невинность и девственную чистоту, а роза – первенство над всеми остальными. На турнире в 1584 году один из участников в образе Слепого Рыцаря прочёл стихотворение, в котором говорилось, что его ослепил прекрасный цветок, который цветёт одновременно белым и красным.[[100]](#footnote-100) Таким образом, рыцарские турниры были не просто развлечением, они давали возможность регулировать отношения между монархом и его подданными, позволяя последним высказывать своё отношение относительно существующего правления. На турниры приглашали иностранных послов, что делало ристалища средством внутренней и внешней пропаганды. Роберт Уайт, один из помощников Государственного секретаря Роберта Сесила, писал: «Её Величество весьма озабочены тем, чтобы в этом году на День восшествия на престол были устроены блестящие церемонии, турнир и сражение, которые бы произвели впечатление на русского посла».[[101]](#footnote-101)

Театральные зрелищные представления, восхвалявшие королеву Елизавету, были представлены не только на рыцарских турнирах. Одним из важных способов официальной пропаганды были регулярные визиты королевы в земли своих подданных. Практика «общения с народом» носила важный политический характер, т.к. позволяла монарху не только удовлетворить извечную потребность подданных увидеть и прикоснуться к своему правителю, но и получить дань восхищения в виде специальных развлечений, устроенных в честь посещения монарха.

Одним из таких визитов стало посещение графа Лестера в Кенилворсе в 1575 году. Когда королевская свита подъезжала ко входу, их встретил Геркулес к палицей и ключами, который приветствовал пышными речами. За воротами гостям открылся вид на озеро, по волнам которого двигалась его Владычица в сопровождении нимф. Через водоём был перекинут мост, с висящими на его опорах подношениями королеве. Он был украшен двумя посохами, увешанными оружием и доспехами, (символ верного слуги и воина графа Лестера, т.к. посох был частью его герба) и двумя лавровыми деревьями (символ вечной юности королевы). Программа приёма включала помимо этого охоту, театральные спектакли, банкеты, медвежьи бои и т.д. [[102]](#footnote-102)

Зеленые леса и луга, избранные в качестве декораций, были заселены нимфами и чудесными существами, а саму королеву уподобляли Диане, царственной охотнице. Этот мотив часто встречался не только в театрализованных представлениях, посвященных королеве, но и в литературе. Например, Уолтер Рэли писал королеве: «Благословен отрадный блеск Дианы, / Благословенны в сумраке ночей / Её роса, кропящая поляны, / Магическая власть её лучей».[[103]](#footnote-103)

Бен Джонсон писал о Елизавете как о лунной богине Цинтии:

«Гея, зависть отгони,

Тенью твердь не заслоняй:

Чистой Цинтии огни

Озарят небесный край –

Ждём, чтоб свет она лила,

Превосходна и светла.

Лук жемчужный и колчан

Ненадолго позабудь

И оленю средь полян

Дай хоть малость отдохнуть;

День в ночи ты создала,

Превосходна и светла!»[[104]](#footnote-104)

Джон Дэвис пишет о королеве: «Нигде нет таких коротких ночей как в Англии летом, потому что они озарены особым светом, исходящим из английской Астреи – Елизаветы».[[105]](#footnote-105)

Королеве присваивали всё новые имена и образы: олицетворяя чистоту и непорочность, она в то же время могла стать для поэтов королевой красоты, любви и пылких страстей, олицетворяя саму Венеру.

Поэма «Королева фей» - апогей поэтической лести королеве. Однако сэр Уолтер Рэли написал сонет в ответ на произведение Спенсера, польстив и создателю произведения и его объекту. По его мнению, Спенсер превзошёл самого Петрарку, а добродетели и любовь Елизаветы затмили Лауру – идеал небесной чистоты.[[106]](#footnote-106)

**§ 3. Образ королевы Елизаветы I Английской в живописи.**

Анализируя образ королевы Елизаветы I Английской необходимо обратиться к портретам, которые создавали её публичный облик. Для этого есть как минимум две причины.

Во-первых, живопись и кинематограф неразрывно связаны. Еще на заре своего появления кинематограф воспринимался как синтетическое искусство, вобравшее в себя возможности литературы, театра, музыки и живописи. Луи Деллюк в 1918 году написал: «Импрессионизм в кино аналогично с расцветом удивительного периода в живописи приведёт к созданию живой живописи (moving picture–программа кино), что, сознательно или нет, мы делаем своей целью».[[107]](#footnote-107) Как и в живописи, «оператор исходя из сюжета сценария, создаёт колорит картины в целом и кадров в отдельности».[[108]](#footnote-108) Особенно это актуально для создания исторического фильма, для визуального воссоздания эпохи, которую хочет репрезентировать режиссер. Ж. Деррида однажды сказал в интервью, что сегодня «кино всё чаще обращается к своим предкам: к книге, к живописному полотну, к фотографии».[[109]](#footnote-109) Зачастую режиссёры цитируют известные картины, копируют цветовые решения или воспроизводят целые сюжеты. Например, фильм «Дни жатвы» Терренса Малика – ожившее полотно Эндрю Уайета «Мир Кристины». Питер Гринуэй вдохновлялся голландской живописью, Вермеером и Рембрандтом в частности.

Вторая причина, по которой необходимо прибегнуть к анализу портретов королевы - историческая память. Базовым структурным элементом исторической памяти выступает исторический образ. Важнейшими его свойствами являются узнаваемость, метафоричность и способность отражать некие универсальные ценности. Между ним и мифом существует тесная взаимосвязь. Чтобы образ достиг уровня мифа, ему необходимо соотносится с имеющимися в обществе архетипами и обладать определённой ценностью. Он должен быть узнаваем, интересен, значим для общества. «Память об истинном и историческом событии или подлинном персонаже хранится в народе не более двух или трёх столетий, затем событие ассимилируется с категорией мифологического».[[110]](#footnote-110) Таким образом, Елизавета I Английская соотносится с мифом, о ней мы знаем по историческим и изобразительным источникам. Анализируя визуальную репрезентацию королевы, можно выделить те узнаваемые, значимые элементы, которые являются ядром её мифологического образа и которые впоследствии использовали создатели фильмов.

Портрет был политическим инструментом для Елизаветы I Английской. С его помощью она могла рассказать подданным о себе и собственном значении в их судьбах и судьбе Англии. Портрет позволял королеве создавать тот образ, который был выгоден для нее, и с помощью которого она могла приукрасить себя. В эпоху, когда большая часть населения была неграмотной, именно визуальная репрезентация играла определяющую роль в создании образа для поданных, принадлежащих к разным слоям населения.

Елизавете не было равных в искусстве пропаганды. Она не только отчетливо понимала важность создания публичного образа, но и имела для этого достаточно времени – 25 лет. На протяжении всего этого периода можно проследить, как менялось её визуальное восприятие от женщины к иконе, от земного существа к божественному.

Первым портретом Елизаветы (в качестве королевы) был Коронационный портрет, написанный в 1559 году. Оригинал, к сожалению, не дошел до наших дней, но увидеть Елизавету в коронационной одежде мы можем благодаря копии, датированной примерно 1600 годом. На портрете королева как бы «вырастает» из нижних углов картины; её расположение геометрически напоминает треугольник, который заполняет собой почти все пространство картины, оставив пустыми только два верхних уголка. Одетая в золотую мантию, расшитую горностаем, Елизавета воплощает собой монархию. Горностай является атрибутом целомудрия, а в случае изображения женской фигуры – аллюзией на добродетель изображаемой персоны.[[111]](#footnote-111) Драгоценности, украшающие корону, и золотая мантия, расшитая розами и лилиями, символизируют статус и богатство модели. При этом розы являются символом семьи Тюдоров, а лилии олицетворяют притязания английского короля Эдуарда III на французский трон, поскольку он был сыном Изабеллы, единственной дочери и наследницы французского короля Филиппа VI.[[112]](#footnote-112)

Так как данный портрет был написан в честь коронации Елизаветы, на нем присутствуют непременные атрибуты власти: корона, скипетр и держава. Фон простой, тёмно-синий, не отвлекающий от главного объекта - самой королевы. Она предстает здесь как совсем молодая женщина, осознающая свой новый титул, но ещё очень неопытная. В первые дни правления Елизавета стремилась к благосклонности к подданным, всё в ее облике подчеркивало любовь к народу.

Еще одним шагом в пропаганде собственного образа стало создание новой государственной печати, на которой была изображена королева. «Елизавета повелела отлить себя сидящей на троне с королевскими регалиями. На оборотной стороне она же гордо гарцевала на скакуне в окружении своих любимых символов – увенчанной короной розы и шиповника, а также «французских» лилий - намек на её права на французский престол».[[113]](#footnote-113) Это свидетельствовало о том, что в ранних портретах королева старалась отчетливо донести мысль о законности своего права на престол и легитимности своей власти.

В 70-е гг. XVI века появляются первые картины с политической подоплекой. Во всех них содержится идея воцарения счастья и мира с приходом Елизавета на английский трон. В 1572 году была написана картина «Аллегория семьи Тюдоров», представляющая собой коллективный портрет потомков Генриха VIII. По одну сторону от восседавшего на троне Генриха изображены Мария Тюдор и Филипп Испанский, за спиной которых появляется бог войны Марс: намек на то, что государи-католики ввергли Англию в войну с Францией на стороне Испании. По другую сторону от центра картины изображены государи-протестанты: Эдуард и Елизавета, затмившая всех и выдвинутая художником на передний план. За ней следуют Мир, раздавливающий атрибуты войны: меч, копьё и щит; и Процветание с рогом изобилия в руках. Смысл картины однозначно ясен: Елизавета своим правлением приносит народу мир и счастье, а мирное протестантское правление есть истинное благо[[114]](#footnote-114).

«Соавтором» создаваемого Елизаветой образа был художник Николас Хиллиард - ювелир, владевший искусством создания портретных миниатюр. В эпоху правления Елизаветы I это стало очень популярным: миниатюрные портреты носили частный, личный характер, их хранили подальше от любопытных глаз, чтобы время от времени любоваться ими наедине. Хиллиарду же удалось придать миниатюрным изображениям королевы характер программных парадных портретов. Именно он прославил Елизавету, создав её канонический образ.[[115]](#footnote-115)

Работа Хиллиарда пришлась Елизавете по вкусу, и на протяжении всей жизни она позировала ему, заказывая все новые миниатюры. Они приобрели особый статус при дворе: будучи личными подарками королевы, они публично демонстрировали отношения одариваемых с Елизаветой. Помимо уникальных изделий, мастерская Хиллиарда изготавливала и массовую продукцию: медальоны с изображением королевы, которые покупали за небольшую плату все, кто хотел выказать ей свою преданность.[[116]](#footnote-116)

На этих портретах её облик не менялся десятилетиями: вытянутый овал, бледное лицо, острый подбородок, темно-карие глаза, высокие дуги едва заметных бровей, тонкий нос с горбинкой, золотисто-рыжие волосы.[[117]](#footnote-117) В костюмах доминировали чёрно-белые цвета, олицетворяющие верность и чистоту, и огромное количество украшений - бриллиантов, жемчугов, рубинов. Дело в том, что у художников той эпохи существовало понятие «маска» - определенный набор черт, которые должны были воспроизводиться на портрете независимо от возрастных изменений модели. В 1584 году Николас Хиллиард даже получил патент на монополию права изображения королевы.

В портретах Хиллиарда не было многословности, главным в них было – изображение королевы. Все дополнительные смысловые акценты сводились к минимуму: символические цвета, деталь костюма. Так, в миниатюре 1572 года, когда Хиллиард впервые выполнил портрет Елизаветы, дополняющим элементом стал цветок белого шиповника, символ чистоты «королевы-девственницы».

«Портрет с пеликаном» (1574 г.) Хиллиарда представляет королеву одетой в платье из красного бархата, расшитое жемчугом и драгоценными камнями. В центре портрета – подвеска с Пеликаном, висящая на груди Елизаветы. Мотив пеликана, разрывающего грудь, чтобы кровью вскормить детёнышей, стал символом жертвы Христа, а его кровь ассоциировалась с Крестной жертвой и со Святыми дарами[[118]](#footnote-118). Тем самым сочетание красного одеяния и подвески призвано подчеркнуть роль королевы как главы англиканской церкви. Об этом говорят и спелые ягоды черешни, символизирующие кровь или Святые дары. Также подвеска с пеликаном говорит о её репрезентации себя как «матери-отечества», заботящейся о подданных вопреки собственному благу.

На «Портрете с Фениксом», также кисти Николаса Хиллиарда, королева одета в тяжелое темное платье с золотым шитьем и белой отделкой с вкраплениями жемчуга. И жемчуг, и темный цвет платья напоминают о мифологии Дианы / Цинтии – лунной богини чистоты. На шее королевы – ожерелье из рубинов и жемчуга, рисунок которого воспроизводит алые розы – символ династии Тюдоров. Это ожерелье досталось ей от отца, и известно, что она особо ценила унаследованные от него драгоценности.[[119]](#footnote-119) Тем самым портрет отчетливо подчёркивает преемственность политики Генриха и Елизаветы, и в очередной раз делается акцент на легитимности её власти. На груди королевы – подвеска в виде Феникса восстающего из пламени. Феникс – символ воскресения Христа и персонифицированного целомудрия.[[120]](#footnote-120) Эта птица свидетельствует о преемственности власти и доказывает легитимность правления Елизаветы. «Портрет с Фениксом» подчеркивает светскую, политическую ипостась Елизаветы – и её «брачный союз» с Англией.

В 1580-х гг. в живописных изображениях Елизавету стали наделять атрибутами божества. Сначала это было только в рамках придворного маскарада, где она примеряла одежды римских божеств. На миниатюре, написанной в 1586 – 1587 гг. королева предстаёт в облике Цинтии – богини луны: с луком через плечо, небольшим полумесяцем в волосах и расходящимися от него стрелами-лучами. Этот образ будет воспроизводиться в живописи снова и снова: стрелки-лучи переместятся на кружевной воротник, указывая на её лицо, а лунный серп в волосах по-прежнему останется одним из любимых атрибутов.[[121]](#footnote-121)

В 1586 году Хиллиард закончил работу над созданием новой государственной печати. Елизавета по-прежнему изображена сидящей на троне, но с небес теперь к ней спускаются руки Господа, поддерживающие её горностаевую мантию. Мотив божественного покровительства стал особенно актуален после победы Англии над Испанией в 1588 году. Особо отличившимся в битве с испанским флотом королева дарила памятные медальоны, отлитые по типу государственной печати.

Победа над испанской Армадой показала мощь елизаветинского флота. Избавление от опасности вызвало всплеск патриотических чувств и волну обожания к королеве. В стране сформировался культ Елизаветы как спасительницы отечества, «богом посланной защитницы страны и истиной веры».[[122]](#footnote-122) Идея дарованной свыше победы ярко выражена в портрете Джорджа Гоуэра. Елизавета изображена на фоне моря, за её спиной гибнет испанская Непобедимая Армада, а в это время английский флот под флагом св. Георгия гордо бороздит морские волны. Картина полна деталей, указывающих на имперскую власть (корона и скипетр) и её новый статус владычицы морей. Рука Елизаветы указывает на изображение глобуса (причем на изображение Американского континента, подчеркивая претензии на территории, ассоциировавшиеся с испанскими)[[123]](#footnote-123), а её трон украшен русалками. По легенде, русалки своим пением заманивали моряков на скалы, обрекая их на гибель.

Тема триумфа Елизаветы и могущества её империи стала активно разрабатываться в среде живописцев. «Портрет Дитчли», написанный Маркусом Гирердсом - младшим в начале 1590-х гг., был заказан сэром Генри Ли в честь посещения его вотчины Дитчли в графстве Оксфорд. Фигура королевы достигает здесь невероятных размеров, она занимает почти всё полотно картины. Постаревшая, но величественная, она стоит на карте Англии, возвышаясь над изображением подвластных ей земель. Как и на портрете с гибнущей Непобедимой Армадой, часть небес, в сторону которой направлен жест руки Елизаветы, ясная и спокойная, другая же – в тучах и грозовых молниях. На королеве надеты рубины, привезенные Френсисом Дрейком из кругосветного путешествия, и олицетворявшие триумф английского флота. Серьги Елизаветы выполнены в виде глобуса, и они указывают на неземное величие государыни. Как писал Джон Пил, возможно, имевший перед глазами этот портрет: «Елизавета, великая императрица мира, I / Владеющая всем атласом Британии, / Звезда английского глобуса, простирающая / Руку с могущественным скипетром / И царящая над Альбионом».[[124]](#footnote-124)

В 1590-е гг. выросло новое поколение художников. Среди них были Исаак Оливер и Маркус Гирердс-младший. В 1592 году Елизавета пригласила молодого художника написать её портрет. Оливер искусно владел светотенью, полутонами и искусно моделировал лицо портретируемого. Именно это привело королеву в бешенство, она была изображена постаревшей, в рыжем парике, с дряблой кожей. Летом 1596 года по распоряжению Тайного совета все изображения королевы, выполненные Оливером, были уничтожены.[[125]](#footnote-125) Елизавета не смогла вынести правды «отзеркаленного» изображения.

Эстетика Хиллиарда и его каноны остались незыблемыми при дворе Елизаветы. Образцом типичного портрета королевы является «Портрет королевы Елизаветы с радугой», выполненный по заказу Роберта Сесила Николасом Хиллиардом. Корсаж выткан цветами, к кружевному воротнику приколота рыцарская перчатка – символ верности таинственного поклонника. Головной убор венчает полумесяц, на левой руке извивается змея – символ мудрости. Рука Елизаветы держит прозрачную радугу, а небольшая надпись в углу: «Нет радуги без солнца» говорит, что королева и есть само Солнце.[[126]](#footnote-126)

Таким образом, можно выделить следующие главные темы, являющиеся составными образа королевы Елизаветы I Английской:

1. Целомудрие королевы («Королева-девственница»);
2. Подчеркнутая династическая преемственность;
3. Истинная протестантка, защитница веры;
4. Любящая мать для государства;
5. Мотив обожествления;
6. Вечная молодость и красота;
7. Победительница, владычица морей.

**Глава 2.**

**Образ королевы Елизаветы I Английской в костюмных фильмах первой половины XX века.**

**§ 1. Сара Бернар. «Королева Елизавета» (1912).**

В 1912 г. вышел фильм «Королева Елизавета», в котором главную роль сыграла Сара Бернар. Эта кинокартина имела огромное значение не только для последующих киноинтерпретаций образа королевы Елизаветы, но и для системы американского кинематографа в целом.

К моменту создания фильма «Королева Елизавета» кинематограф уже был одним из видов массового развлечения. Кинокартины, как правило, показывались не только в театрах, но и на ярмарках, карнавалах. Исходя из этого, в Европе и США кинематограф считался низкопробным развлечением для иммигрантов и рабочего класса.[[127]](#footnote-127) Адольф Цукор, венгерский иммигрант, который позже основал компанию Paramount Pictures Corporation, считал одним из методов привлечения аудитории создание таких фильмов, в которых играли знаменитые театральные актёры, а их манера исполнения походила на то, как играют в театрах.

Многие из тех, кого интересовал художественный кинематограф, чувствовали необходимость привлекать не только известных театральных актёров и актрис, но и режиссёров, драматургов, композиторов и художников для того, чтобы превратить кино в «высокое искусство». Главной французской кинокомпанией, которая работала по этому принципу, была Film d’Art, спродюсировавшая фильм «Убийство герцога Гиза» (1908). Чрезмерная театрализованность, пышность постановки, статичная камера и скрупулёзное внимание к мизансценам являлись характерными чертами фильмов Film d’Art.[[128]](#footnote-128)

Сара Бернар, сыгравшая королеву Елизавету в 1912 году, начинала свою карьеру в кинематографе именно с Film d’Art. «Я не снималась и дала слово не сниматься ни для какой фирмы, кроме Film d’Art, с которой я связана контрактом».[[129]](#footnote-129) Первой её кинокартиной, вышедшей в свет, стала «Дама с камелиями». Увидев себя на экране, Бернар разочаровалась: настолько плохо она смотрелась. Располневшая, постаревшая актриса была очень далека от образа, созданного Александром Дюма-сыном. Однако фильм имел коммерческий успех, в США его демонстрировал Адольф Цукор.

Адольф Цукор, один из основателей американской киноиндустрии, был венгерским иммигрантом. В начале XX века киноиндустрия США была не очень развитой и уступала первенство французским фильмам. Американские кинокартины были короткие, их сюжеты – неразвитыми, а актёры неизвестными. Фильмы шли в нагрузку к другим развлечениям в виде юмористических программ и водевилей. Цукор считал, что кино должно выйти за пределы «бурлящих масс» и сообщал журналистам: «Мы считаем, что наша работа сродни миссионерскому распространению высшего искусства и что мы помогаем прививать вкус к лучшим вещам».[[130]](#footnote-130)

Для показа фильма «Королева Елизавета» даже в своём собственном кинотеатре Цукору было необходимо получить лицензию от Edison Company, которая стояла во главе Кинотреста, владеющего всеми значительными патентами на технологию кинопроизводства в США. Именно Трест решал, какие фильмы смогут увидеть американцы, и, как правило, делал ставку на короткие кинокартины, которые не затрагивали глубокие темы. «Королева Елизавета» была серьёзным фильмом по меркам начала XX века: она состояла из 4-х частей и составляла 1200 м плёнки.

Модель производства фильмов, предложенная Цукором медленно, но верно вела к созданию Голливуда. «Королева Елизавета» оправдала надежды венгерского иммигранта, и с этого фильма началась новая бизнес-модель, основанная на участии в кинокартине кассовых актёров.

Для производства картины была основана недолговечная компания Historionic Film, которая являлась филиалом крупного франко-британского общества Eclipse-radio. Фильм рекламировали как «большую кинодраму»: «В постановке старались тщательно соблюдать историческую точность, не щадя затрат и с разрешения английской правительства! В фильме играет великая Сара Бернар. Это выдающееся произведение, которому предстоит громадный успех».[[131]](#footnote-131)

Сара Бернар была одной из самых знаменитых актрис в мире, чья театральная игра и профессионализм сделали её главной претенденткой на роль королевы Елизаветы. Марк Твен говорил, что существует 5 типов актрис: плохие, сносные, хорошие, великие – и ещё есть Сара Бернар.[[132]](#footnote-132)

Хотя Бернар не считалась красавицей по меркам того времени (слишком худая и с непослушными волосами), это никогда не являлось препятствием для её актёрской карьеры. Она восполняла этот пробел великолепным «золотым» голосом и неповторимым стилем игры. Бернар предпочитала драмы, так как они раскрывали сильные стороны её актёрского таланта: с равным рвением она могла играть как страстные любовные сцены, так и душераздирающую скорбь. Жан Кокто писал о ней: «Госпожа Сара Бернар относилась к числу тех прирождённых актрис, о которых я не однажды говорил, что им не нужен театр, они создают и играют роль в самой жизни, строят декорации из ничего».[[133]](#footnote-133)

Образ Елизаветы, созданный Бернар, берёт своё начало на театральных подмостках. В 1853 году вышла пьеса Паоло Джакометти «Елизавета, королева Англии». Он пытался показать трагедию королевы, которой никогда не суждено быть счастливой и обрести душевную гармонию. Она всё время пытается найти компромисс между делами государства и душевными порывами, и вторые всегда уходят на задний план.

Пьеса была написана для Аделаиды Ристори, знаменитой итальянской актрисы. В своих ролях она создавала образ активной, несломленной личности, которая погибает, но остаётся верной себе. Особенно привлекали Ристори сильные и крупные характеры, находящиеся в остром внутреннем конфликте или в противоборстве с внешними силами.[[134]](#footnote-134) В её ролях отчётливо выражалась ненависть к лицемерию, тема протеста и борьбы. Сара Бернар за основу взяла образ королевы Елизаветы, созданный именно Аделаидой Ристори: «живая, естественная королева <…> повелительница искусства и сердец».[[135]](#footnote-135) Обеих - Бернар и Ристори - отличал эмоциональный и экспрессивный стиль игры: и та и другая отказались от формальных театральных поз и движений в пользу импульсивных и спонтанных действий.

Для того чтобы Сара Бернар приняла участие в фильме, потребовалось немало времени для уговоров. Историк кино Кевин Бранлоу в 1964 году обсудил с Адольфом Цукером его участие в интеграции фильма «Королева Елизавета» в американскую киноиндустрию, и, в частности, мнение Сары Бернар по поводу этой картины. Цукор сказал следующее: «Я финансировал фильм «Королева Елизавета», который был создан в 1912 г. в Париже. Я получил права на прокат фильма в Америке, и об этом было сказано Саре до закрытия театрального сезона в 1911 г. Потребовалось немало усилий для того, чтобы уговорить участвовать её в этой картине, аргументировав тем, что таким образом она навсегда увековечит свою актёрскую игру для последующих поколений. В дополнение к этому, я сказал, что заплачу ей хорошую сумму. После того, как фильм оказался успешным, мы решили создать компанию Famous Players и использовать известные имена и персонажи для постановок».[[136]](#footnote-136)

«Королева Елизавета» была снята по одноименной пьесе Эмиля Моро. Бернар сыграла главную роль в этой постановке в театре, и было естественно, что она сыграет эту же роль в кинопостановке. Пьеса не имела большого успеха, можно сказать даже, что она была провальной в карьере Бернар.[[137]](#footnote-137)

По разным оценкам за прокат фильма в Америке Цукор заплатил от 18 тыс. до 35 тыс. американских долларов. Сумма баснословная для неизвестного и революционного фильма. Однако это был оправданный риск: Цукор заработал на фильме около 80 тыс. американских долларов, которые инвестировал в создание Paramount Pictures Corporation.

Как следует из более поздних фильмов о жизни королевы Елизаветы I Английской, создатели фильма «Королева Елизавета» в 1912 году очень свободно обходились с историческими фактами, хотя и пытались включать в повествование исторические даты, и даже показывали в титрах подпись Елизаветы под разного рода приговорами. На тот момент зрители ожидали драмы, любовной истории и остроумных диалогов, а не исторической достоверности. Так как кино было немым, возникла проблема с искусными диалогами, которые так привычны для театральных постановок. Это поставило Сару Бернар в невыгодное положение, поскольку она не могла использовать свой «золотой голос» для того, чтобы максимально вовлечь зрителя в историю. Бернар решила перенести диалог на уровень пантомимы, который бы только в крайних случаях сопровождался титрами (в фильме их всего 23).

Несмотря на то, что кинематограф в 1910-е гг. был немым, фильмы всегда сопровождались музыкой. Как правило, продюсеры предоставляли владельцам кинотеатров список наиболее популярных мелодий, которые, по их мнению, соответствовали настроению тех или иных сцен. «Королева Елизавета» в музыкальном плане тоже стал революционным фильмом: для него специально была написана музыка композитором Джозефом Карлом Брейлем.[[138]](#footnote-138)

Бернар было уже около 60 лет, когда она снялась в фильме «Королева Елизавета», это позволило ей убедительно сыграть любовь стареющей королевы к молодому подданному. Роберта Девере, графа Эссекса сыграл Лу Телеген. Своим сценическим опытом он был полностью обязан Саре Бернар, которая увидела в нём актерский потенциал (он был циркачом) и предложила ему свою помощь.[[139]](#footnote-139) Телеген был красивым мужчиной, высокий, с изящным телосложением, ему было чуть более 30, поэтому он идеально подходил на роль Эссекса.

«Королева Елизавета» является мелодрамой, хотя в ней и задействованы исторические личности. Любовь и предательство здесь занимают центральное место, события и характеристики персонажей в фильме максимально упрощены. Основной сюжет строится вокруг королевы Елизаветы (Сара Бернар), графа Эссекса (Лу Телеген), графини Ноттингем (мадмуазель Ромейн) и её мужа, графа Ноттингема (мсье Максюдиан).

Фильм начинается с титров, в которых смело заявляется: «Адольф Цукор представляет», что делает его роль в создании фильма для зрителей безусловной, это своего рода начальная форма брендирования, которая на сегодняшний момент знакома всем зрителям. Вместо того чтобы в одном кадре показать имена всех актёров, которые играли в этом фильме, создатели делают для каждой главной роли свой титр, за которым следует кадр с актёром в образе. Титр, предопределяющий первую сцену, гласит: «Королева, с тревогой ожидая известий об испанской Армаде, поражена энтузиазмом и благородством графа Эссекса. Дрейк прибывает и объявляет о полном поражении испанцев».

Историческое событие, на котором основывается эта сцена – битва между испанской Непобедимой Армадой и английским флотом, которое произошло в 1588 году. Это была одна из величайших побед Англии на море. Елизавета на тот момент находилась в Тилбери, где произносила знаменитую речь, сплотившую её войска.

Как видно из названия фильма(“Les Amours de la rein Elizabeth”) и этого первого титра, сцена, свидетельствующая о поражении Армады, введена только для того, чтобы развить романтическую линию между королевой и графом Эссексом. Тема, которая будет воспроизводиться снова и снова в последующих киноинтерпретациях образа королевы Елизаветы – акцент на личной жизни, её романтические отношения, которые вступают в противоречие с политическими обязанностями.

Теллеген в попытках показать мужество Эссекса размахивает мечом, и, наконец, бросает свой плащ к ногам королевы, чтобы та прошла по нему (хотя этот жест приписывается совсем не Роберту Деверё, а Уолтеру Рэли). Бернар со своей стороны показывает, что Елизавета очень заинтересована этим юношей, она кокетничает с ним, смущенно закрывает лицо руками, словно влюблённая молодая девушка. Возможно, в попытке показать, что это не типичная реакция Елизаветы на окружающих её людей, с новостями об Армаде входит Френсис Дрейк, готовый обнять королеву, на что та холодно останавливает его и целует в макушку.

Бернар походит к столу и начинает изучать карту. На протяжении всей сцены она не двигается без помощи придворного, который поддерживает её за руку. В 1905 году она играла в пьесе «Тоска», и когда Тоска должна была свести счёты с жизнью и броситься с башен замка, Сара, как правило, падала на тюфяки, расположенные за декорациями. Однажды о них забыли, и актриса упала прямо на колени, после чего ей было трудно передвигаться самостоятельно.[[140]](#footnote-140)

Следующая сцена показывает зрителю внутреннюю часть дворца, вероятно, Уайтхолла, где Елизавета и Эссекс смотрят спектакль «Виндзорские насмешницы». Выбор этой пьесы интересен тем, что она была написана в 1597 году, а опубликована только в 1602 году. Таким образом, можно предположить, что эта сцена происходит спустя 10 лет после победы над испанской Армадой. Другой причиной для включения этой пьесы в канву повествования может быть попытка показать первую встречу У. Шекспира и королевы Елизаветы (при содействии Эссекса), и отразить контекст «золотого века», расцвета литературы при королеве.

После спектакля Елизавета и Эссекс отправляются на прогулку, где к ним, буквально насильно, подводят гадалку. Она предсказывает Эссексу смерть на эшафоте, а Елизавете несчастливую жизнь. Хотя королева и её подданный кажутся относительно невозмутимыми из-за предсказанного несчастливого будущего, графиня Ноттингем, стоявшая в стороне настроена менее оптимистично, что говорит зрителю о её беспокойстве за Роберта Деверё. Далее идут титры, которые поясняют, что, несмотря на внешнее спокойствие, Елизавета сильно расстроена, она даёт Эссексу кольцо, говоря, что если он попадёт в беду, он может с помощью этого символа вернуть её расположение.

Интересно отметить, что миф о кольце, который Елизавета дала Эссексу, увековечивается именно в этом фильме. Эта легенда часто фигурирует в других кинокартинах о жизни Елизаветы. Возможно, кинематографисты не в силах противостоять романтике и трагедии в фильмах о королеве. Моро сосредоточил большую часть своей пьесы вокруг истории о кольце. Суть легенды заключается в том, что в счастливые времена Елизавета дала Эссексу кольцо, которое он мог бы вернуть ей, несмотря ни на что, и она придёт ему на помощь. Остальная часть истории такова: Эссекс, заключённый в Тауэр, сумел отдать кольцо мальчику, который должен был передать его графине Ноттингем, жене врага Эссекса. Она отдала кольцо только тогда, когда королева была на смертном одре. После чего Елизавета сказала: «Да простит вас Бог, но я никогда не смогу!».[[141]](#footnote-141)

Это объясняет присутствие графа и графини Ноттингем в истории. Граф Чарлз Говард Ноттингем был кузеном королевы Елизаветы и способствовал победе английского флота над испанской Армадой. Графиня Ноттингем была одной из фрейлин королевы. Миф о кольце впервые был описан в трагикомедии Джона Уэбстера «Процесс дьявола» в 1620 году, но окончательно укоренился с выходом в 1695 году «Секретной истории самой знаменитой королевы Елизаветы и графа Эссекса, человека чести».[[142]](#footnote-142)

После истории с кольцом, приходит время Эссексу отправиться в Ирландию, что станет началом его конца. Зритель видит экран, на котором изображена подпись Елизаветы под приговором об отправлении Эссекса в Ирландию, после чего королева, обезумев, падает на трон. Эссекс решает встретиться наедине с графиней Ноттингем - эта сцена, возможно, самая эмоциональная во всем фильме. Они ведут себя очень целомудренно: между ними много свободного пространства, их тела не касаются друг друга, хотя руки и крепко сжаты. Между тем, граф Ноттингем спускается по коридору и подслушивает разговор между влюблёнными. Он вторгается в комнату, и его реакция настолько гротескна, что кажется даже комичной. Здесь он настоящий «злодей немого кино». Его брови ползут вверх и почти исчезают в волосах, глаза выпрыгивают из орбит, плечи расправляются, а рот раскрывается до неимоверных размеров. Зрителю показывают, что его шокировало – вид жены, сидящей на стуле и наклонившегося над ней, держащего её за руку Эссекса. Хотя «внезапный» выход на сцену Ноттингема на самом деле был очень громким, Эссекс и графиня совсем этого не заметили. Ноттингем решает отомстить при помощи Фрэнсиса Бэкона, заклятого врага Роберта Девере. В этой версии жизни королевы Елизаветы он вместе с Ноттингемом несёт ответственность за расправу над Эссексом, который является невинной жертвой.

После того, как Роберт отправился в Ирландию, Ноттингем с помощью Бэкона написал анонимное письмо королеве, обвинив его в государственной измене: он бросил войска в Ирландии и предал интересы свой страны. Когда Эссекс появляется перед Елизаветой по её жестам видно, как она переживает из-за случившегося и терзается в сомнениях по поводу доверия к графу. Как только Эссекс остаётся наедине с графиней Ноттингем, они начинают проявлять романтические чувства, в этот момент их застаёт королева. Теперь Елизавета верит в анонимное письмо и приказывает арестовать Эссекса. События переносятся в суд, и зритель видит, что хотя Елизавета сама приказала арестовать Роберта Девере, она не очень рассчитывала, что казнь состоится.

Графиня Ноттингем убеждает Эссекса отправить кольцо Елизавете, но её планы расстраивают муж и Френсис Бэкон, выбрасывая спасительный атрибут в окно замка.

Между тем, Елизавета подписала смертный приговор, так как посчитала, что Эссекс слишком горд для извинений. Когда Елизавета увидела бездыханное тело Роберта, она заметила, что на его пальце нет кольца, и узнала всю правду от графини Ноттингем.

Последняя сцена фильма, изображающая смерть королевы, происходит в зале для королевской аудиенции. Зритель видит груду подушек, расположенных прямо перед троном Елизаветы. Она стоит, смотрясь в зеркало, и эта сцена создала прецедент для тропа, который будет появляться во всех последующих фильмах о жизни королевы. Держа его на расстоянии вытянутой руки, она смотрит на себя, после чего приходит в ярость, так как не способна воспринимать себя стареющей. Фильм заканчивается смертью королевы, рухнувшей на груды подушек, которые поразили зрителя в начале кадра. “Sic transit Gloria mundi” (лат. «Так проходит мирская слава») – последний титр, завершающий фильм. Эта фраза обычно используется для того, чтобы показать непостоянство всего земного, или когда говорят о чём-то утраченном, потерявшем смысл. Так же здесь есть прямая отсылка к образу самой королевы Елизаветы, т.к. иногда её называли Глорианой.

Как отмечалось выше, фильм «Королева Елизавета» - театр на экране. Хотя ранние фильмы имеют схожие примитивные методы съёмок, эта кинокартина гораздо больше похожа на театральную постановку, чем на фильм. В «Королеве Елизавете» нет крупных планов; большинство сцен снимаются с большого расстояния, чтобы включить всех актёров в кадр. Фильм выглядит так, как выглядела бы пьеса с точки зрения зрителя, сидящего в середине зала. Бернар чувствовала, что этот фильм увековечит её, хотя если бы вместо неё поставили актера-мужчину зритель бы не заметил разницы, настолько далеко стояла камера.

Стивен Буш в 1912 году писал в отзыве на фильм: «У этой великой актрисы (Сара Бернар) была своя концепция характера Елизаветы. Это была не лукавая и расчётливая королева, а страстная и полная любви. Она успешно бросила вызов историческому факту. На протяжении всего фильма Бернар вызывала у зрителей настоящее сочувствие и сострадание, чего не могла бы сделать настоящая королева».[[143]](#footnote-143) Эмоции проявлялись только, когда речь заходила в фильме о любовной линии, в остальных случаях (например, при объявлении о победе над испанцами) Сара Бернар решила одарить свою героиню хладнокровием. К сожалению, не осталось никаких комментариев самой Сары Бернар по поводу созданного ею образа королевы Елизаветы.

Таким образом, данный фильм не только положил начало киноинтерпретациям жизни королевы Елизаветы I Английской, но и стал важным звеном в формировании современной модели американского кинопроизводства, основанной на работе актёров, способных принести хорошие кассовые сборы.

Фильм включил в себя принципы Film d’Art и французской киношколы, позаимствовав у снятого ранее «Убийства герцога де Гиза» увеличенный хронометраж и театральность постановки.

Созданный Сарой Бернар образ королевы полностью подчинён любовным переживаниям; на задний план отодвигаются политические и социальные заслуги королевы. Взаимоотношения с Эссексом – главный мотив фильма, и все события подчиняются именно ему. Также в фильме раскрывается тщеславие Елизаветы в сцене с зеркалом, которая впоследствии станет каноничной в экранизациях жизни королевы.

**§ 2. Флора Робсон. «Пламя над островом» (1936). «Морской ястреб» (1940).**

1930-е гг. – время Великой депрессии в США, которая внесла свои коррективы в политический и социальный мировой ландшафт, что, в свою очередь, привело к гонке вооружений и Второй Мировой войне. К концу 1920-х гг. в киноиндустрии США произошли две значительные перемены. Во-первых, успех фильма теперь полностью основывался на системе «звёзд». Во-вторых, появился звуковой кинематограф. В 1927 году «Певец джаза» произвёл революцию в кинопроизводстве и стал началом конца эпохи немого кинематографа.

США находились под гнётом Великой Депрессии, но кинематограф расцветал. Однако это повлияло на типологию фильмов, которые выходили на экраны в годы экономического кризиса. Появляются фильмы жанра «нуар» и обилие романтических кинокартин. Также был сделан акцент на «женщине нового типа», который формировался в эпоху джаза. В 1930 году появление кодекса Хейса повлекло за собой возврат к «невинным» комедиям, драмам и историческим фильмам.[[144]](#footnote-144)

Продюсер фильма «Пламя над островом», вышедшего в 1936 году, Александр Корда, был журналистом из Венгрии, где он и создал свои первые кинокартины. В дальнейшем он снимал кино по всей Европе, но в итоге попал в Англию, заключив контракт с Paramount British. Британская киноиндустрия на тот момент находилась в зачаточном состоянии, и заметно проигрывала Голливуду. Чтобы исправить это положение, Корда создал собственную продюсерскую компанию London Film Production.[[145]](#footnote-145) Здесь он снял фильм «Частная жизнь Генриха VIII» (1933). Многие критики считают этот фильм «чистой политической пропагандой, рассматривающей вопросы внешней политики Британии. Фильм больше акцентирует внимание на обстановке в 1933 г., а не 1533».[[146]](#footnote-146)

Кинокартина имела огромный успех, и Корда заработал положение первого продюсера в кинематографе Англии. Это была первая английская кинокартина, которая широко демонстрировалась на территории США.[[147]](#footnote-147) В 1934 году американцы включили её в число десяти лучших фильмов года.[[148]](#footnote-148)

Хотя Корда был гениальным продюсером, фильм «Пламя над островом» - коллективная многонациональная работа. В его создании принимали участие немецкий продюсер Эрих Поммер, американский режиссёр Уильям К. Ховард, а сценарий был написан Клеменс Дэйн совместно с автором из России Сергеем Нолбановым. Фильм основан на историческом романе А. Э. В. Мэйсона, который впервые был опубликован в 1936 году. Сюжет содержит историю молодого человека, Майкла Инголби (Лоуренс Оливье), яро ненавидящего Испанию, т.к. её подданные были причастны к смерти его отца. Чтобы отомстить, он помогает Англии добиться победы над испанской Армадой.

На роль королевы Корде была нужна актриса, которая могла бы создать не политизированный образ Елизаветы. Карьера Флоры Робсон в самом начале складывалась не очень удачно; как писал один из её биографов, Эрик Джонс: «Из всех актрис, которые когда-либо играли благородных дам, Флора Робсон вела, пожалуй, самую тяжелую борьбу за звёздное место в театре. У неё не было связей с театральным миром, не было денег, привлекательной внешности и ни малейшего понятия о том, как искусно одеваться».[[149]](#footnote-149) Однако, несмотря на все жизненные препятствия, Флоре удалось пробиться в театральном мире. Она начинала с небольших ролей, в том числе, Робсон играла призрака королевы Маргарет в пьесе «Уилл Шекспир», которую написала Клеменс Дэйн, один из сценаристов фильма «Пламя над островом». В 1930-х гг. Робсон пришла в театр «Олд Вик» в качестве ведущей актрисы. Несмотря на успех в таких ролях, как Леди Макбет и Гвендолин Файрфакс, актриса еле сводила концы с концами. Корда, признававший талант Флоры, предложил хороший контракт, который обеспечил бы ей безбедное существование. Как отмечает Джанет Данбар: «Тихий, мягкий, добрый, один из самых симпатичных мужчин в мире кино, Корда мог сделать щедрое предложение так, будто актёр делает продюсеру услугу, принимая его».[[150]](#footnote-150) Впервые Робсон сыграла в фильме Александра Корды «Возвышение Екатерины Великой» (1934) принцессу Елизавету, и её кандидатура на роль королевы, казалась естественной. Когда Корда предложил актрисе роль, сценарий ещё не был написан, и Флора попросила разрешение продолжать театральную деятельность, пока не будет объявлено о начале съёмок.[[151]](#footnote-151) Она была приглашена на роль в пьесе Уилфреда Грэнтхема «Мария Тюдор», что позволило углубиться в изучение образа Елизаветы. Как и другие актрисы, которым довелось работать с историями этих двух королев, Робсон обнаружила колоссальную разницу между ними. Грэнтхем предпочитал изображать королеву Марию с некоторым сочувствием, отодвигая религиозный фанатизм на задний план, а Елизавету – как умного, но интригующего соперника. Робсон была очень тепло принята публикой в роли королевы Марии: «Игра Робсон заслуживает внимание тех, кому действительно интересно время Тюдоров; для тех же, кому это не по душе, пьеса предоставляет прекрасную возможность посмотреть на великолепную актёрскую игру Флоры Робсон. В её игре нет высокопарных нот, она проходится по нижнему ряду эмоций, но это очень верно!».[[152]](#footnote-152) Самое главное, эта роль позволила Робсон взглянуть на характер королевы Елизаветы с другой стороны – со стороны её соперницы, Марии Тюдор.

После долгих четырех лет ожидания пришло время приступать к съёмкам фильма «Пламя над островом». Флора Робсон уже была знакома с костюмированными историческими фильмами, она понимала, что предстоит тяжёлая работа с костюмерами и гримёрами для того, чтобы создать правдоподобный образ королевы Елизаветы. Рабочие съёмочные дни были очень долгими (около 12 часов). Актриса приезжала на площадку ранним утром, чтобы ей нанесли грим (процесс, занимавший 3 часа) и приклеили накладной нос, т.к. профиль Флоры мало походил на елизаветинский.

Костюмы также привносили свой дискомфорт в съёмочный процесс. Робсон была туго затянута в платья, и ей приходилось ходить в них весь рабочий день. Юбки были настолько огромными, что актриса не помещалась на стульях стандартного размера, и настолько тяжёлыми, что она испытывала невероятную боль в спине.[[153]](#footnote-153) Многие члены съёмочной группы отмечали, что это сильно сказывалось на её настроении и поведении.

Робсон искренне верила в то, что её знания о королеве Елизавете были более полными, чем у режиссёра картины Уильяма К. Ховарда, поэтому надеялась, что сможет влиять на процесс съёмки. Она получила полную поддержку со стороны режиссёра, который позволил изменить монолог королевы в Тилбери, написанный сценаристами. Дело в том, что для фильма эта большая и динамичная речь была сокращена до четырех коротких предложений. Робсон в свою очередь решила обратиться к историческому источнику и на пробных съёмках произнесла расширенную версию монолога, которая настолько понравилась одному из продюсеров Эриху Поммеру, что решили оставить именно этот вариант.[[154]](#footnote-154) Эта новая сцена побудила создателей фильма переписать сценарий. Появление Елизаветы в картине должно было закончиться её монологом в Тилбери, но после импровизации Робсон решили добавить сцену в соборе Святого Павла, где королева читает молитву благодарности за победу над испанским флотом.

Фильм «Пламя над Англией» - попытка провести пробританскую пропаганду, в которой теряется образ королевы Елизаветы. Один из биографов Робсон заметил, что режиссёр Ховард «был заинтересован только в том, чтобы фильм был понятен фермерам на Западе Америки, которые никогда и не слышали о королеве Елизавете. И он совсем не подумал о тех, кто ждал от него более детального изучения характера героини».[[155]](#footnote-155) Вместо глубокого анализа исторической личности, образ королевы Елизаветы зачастую сильно упрощают для того, чтобы потенциальная аудитория могла понять его. Робсон всё же удалось выйти за рамки, установленные Ховардом, и она показала более глубокую интерпретацию образа Елизаветы, подробно изучив её характер, даже с точки зрения противников королевы.

В своём эссе «Королева на все времена года», Томас Беттеридж описывает образ Елизаветы, созданный Робсон как очень мощный, но, в то же время, ограниченный, т.к. «он представлен в виде традиционных женских черт. Она, отдавая приказы своим подданным, в это же время обольщает и умасливает их».[[156]](#footnote-156)

Анализировать образ королевы Елизаветы, как и любого другого персонажа, можно исходя из двух категорий: сцен с непосредственным участием персонажа, и сцен, в которых он обсуждается. Зачастую возникает несоответствие между ними. Фильм начинается со сцены, в которой фрейлина Синтия (Вивьен Ли) пытается отыскать брошку королевы, т.к. без неё она отказывается выходить к испанскому послу. Здесь же Лестер делает замечание, что у королевы три тысячи платьев, и она может выбрать любое из них, на что Синтия отвечает, что это невозможно. Из этих слов зритель понимает, что королева – требовательная и очень тщеславная героиня. Тем не менее, когда Елизавета непосредственно предстаёт перед зрителем на экране, он видит умную и властную женщину, которая является искусным дипломатом.

Таким образом, в фильм «Пламя над островом» возвращается тема тщеславия королевы. К ней создатели добавляют тему старения. В одной из сцен Елизавета снимает роскошные одежды и парик, она смотрит на себя в зеркало и задаёт молодой Синтии вопрос: «Тебе нравится отражение в зеркале?». Далее она произносит: «Это зеркало несовершенно и испорчено! Нет! Это лицо королевы несовершенно, а не зеркало!». Подобные сцены, будут встречаться почти во всех дальнейших экранизациях жизни королевы Елизаветы, и станут характерной чертой её образа. В этой сцене Робсон показала задумчивость королевы, мысли об ушедших годах, и она выглядела скорее печальной, чем жаждущей признания уже несуществующей красоты.

Также Робсон создаёт образ королевы, которой не чуждо сострадание. Например, сцена, в которой Елизавета кормит из ложки заболевшего Уильяма Сесила, или когда позволяет Синтии заплакать из-за разлуки с Майклом Инголби.

В целом, образ королевы Елизаветы, созданный Флорой Робсон в фильме «Пламя над островом», менее живой и яркий, чем последующие. Её королева может быть очень вспыльчивой, но, в то же время, она привержена логике и осмотрительности. The New York Times написал, что Робсон показала «что-то среднее между карикатурой на Елизавету и её прославлением. Её Елизавета разрывалась между королевским достоинством, и хрупкостью женщины; нежная, но безжалостная, амбициозная, но уставшая, тщеславная, но честная».[[157]](#footnote-157) Этот обзор подчёркивает, что сама Робсон должна была акцентировать внимание на двойственности характера королевы.

В области истории кино фильм «Пламя над островом», как и большинство других кинокартин, следует рассматривать не только с точки зрения воссозданной исторической эпохи, но и с точки зрения времени его создания. Когда Англия вступила в войну с Германией, некоторые части фильма (например, речь королевы в Тилбери) показывали британским солдатам для поднятия боевого духа.[[158]](#footnote-158)

Можно проследить исторические параллели в фильме «Пламя над островом» между королём Испании, Филиппом II и Гитлером. Филипп управляет с помощью силы и страха, и единственное, что ему противостоит – маленький остров Англия. Визуализация этого тезиса – сцена с глобусом в начале фильма. Уильям Сесил акцентирует внимание в разговоре с Лестером, насколько мала и ничтожна Англия, по сравнению с колониальной Испанией, которая с каждым днём расширяет свою территориальную экспансию.

Также в сообщении погибшего отца Майкла говорится, что война Испании и Англии – война идеалов. Эта фраза будто скопирована с речи Черчилля: «Нынешняя война – это не противостояние военачальников или королей, не конфликт династий или национальных амбиций; это война народов и идеалов».[[159]](#footnote-159)

Когда Майкл Инголби узнаёт о смерти отца, он убегает в Англию, сообщая Елизавете о том, что происходит в Испании: «Они обращаются с нами хуже, чем со скотом. Все должны быть одной крови, одного подобия. Испания – страна несвободы». Слова, напоминающие о концепции Гитлера относительно превосходства арийской расы.

Через весь фильм проходит идея о противостоянии двух держав, и Елизавета здесь скорее является олицетворением английского народа, политической единицей, нежели чувственной женщиной, как это будет представлено в последующих экранизаций.

Флора Робсон получила много положительных отзывов относительно роли Елизаветы в фильме «Пламя над островом», поэтому неудивительно, что она снова её сыграла. Меньше чем через пять лет после выхода фильма «Пламя над островом» и всего через год после выхода «Частной жизни Елизаветы и Эссекса», выходит ещё одна картина, где главный персонаж – королева Елизавета, «Морской Ястреб» (1940).

Как и в случае с фильмом «Пламя над островом», театр встал на пути кинокарьеры Флоры Робсон. Ей только что дали роль в пьесе «Дамы в отставке», а она всегда отдавала предпочтение игре в театре. Когда Робсон позвонили из Голливуда, актриса была вынуждена отказаться. Однако представители компании предложили подстроиться под её график и сообщили о том, что для фильма будут разработаны новые костюмы. Это сильно облегчало задачу актрисе, т.к. в предыдущей кинокартине игра в сложно скроенных костюмах доставляла большой дискомфорт. Единственное, что останавливало актрису – неудачный сценарий, по сравнению с предыдущим.[[160]](#footnote-160) Однако у фильма были свои преимущества. Режиссёром стал будущий создатель фильма «Касабланка» (1942) Майкл Кёртиц, уже известный по фильму «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса».

«Морской ястреб» был снят по одноимённому роману Рафаэля Сабатини (1875 – 1950). Благодаря популярности исторических романов вообще, и Сабатини в частности, героический кинематограф был очень востребован в эпоху Золотого века Голливуда.[[161]](#footnote-161) При этом сосредоточенность на действиях позволяла больше внимания уделять визуальной части фильма, а не диалогу персонажей.

На роль главного героя был приглашён Эролл Флинн, который уже создал образ романтического героя, искателя приключений («Одиссея капитана Блада» (1935); «Приключения Робин Гуда» (1938)). «Одиссея капитана Блада» - экранизация очередного романа Сабатини, которая принесла компании Warner Bros. большую прибыль. Таким образом, приключенческая кинокартина, где в главной роли занят Эролл Флинн, была формулой успеха, которая уже дважды сработала.

Сюжет в книге разворачивается вокруг корнуэльского аристократа, сэра Оливера Трессилиане, который в прошлом был мореплавателем. В порыве ревности его предаёт сводный брат, и Оливер попадает на галеры в качестве раба. От рабства Трессилиане спасают пираты, к которым он присоединяется, и за своё бесстрашие бывший раб получает прозвище Сакр аль-Бахр, «Морской ястреб». Сценаристы фильма сильно отошли от изначального сюжета книги и сосредоточились на елизаветинской Англии, в которой королевские каперы играли большую внешнеполитическую роль. С благословления королевы капитан Торп намеревается совершить набег на испанские сокровища на Панамском перешейке, которые Елизавета сможет использовать для строительства английского флота. Однако операция проваливается: из-за придворных интриг планы стали известны испанцам, которые захватили капитана и его команду и заключили в рабство (одна из немногих отсылок к тексту романа Сабатини).

Несмотря на большие различия между романом и фильмом Warner Bros. решили сохранить право использовать имя Сабатини в рамках продвижения фильма. Прочитав сценарий, автор книги отказался от этого предложения, т.к. фильм сильно разнился с тем, что он написал. Однако в 1947 году имя Сабатини было добавлено к рекламе фильма для привлечения ещё большего количества зрителей.[[162]](#footnote-162)

Капитан Торп, конечно, мало похож на Оливера Трессилиане, и в нём легко можно увидеть романтизированный образ Фрэнсиса Дрейка. Миллер во введении к сценарию написал, что «история этой картины берёт своё начало в подвигах сэра Фрэнсиса Дрейка, под руководством которого елизаветинская Англия оспаривала превосходство Испании».[[163]](#footnote-163)

Как уже упоминалось, Warner Bros. понравился предыдущий образ королевы Елизаветы, созданный Флорой Робсон, и ей предложили эту роль. Однако на роль Елизаветы рассматривались также кандидатуры Джудит Андерсон, Гейл Сондергаард и Джеральдины Фицджеральд.[[164]](#footnote-164)

Съёмки фильма «Морской ястреб» продолжались 48 дней, и поскольку у Флоры Робсон работала в театре, сначала нужно было снять сцены с её участием. С начала производства фильма, создатели пытались урезать бюджет, который по тем временам был баснословный (1,7 млн. долларов).[[165]](#footnote-165) Один из способов добиться этого – использовать как можно больше кадров из других фильмов. В частности, создатели планировали использовать сцены морского сражения из фильма «Одиссея капитана Блада», режиссёром которого был Майкл Кёртиц. Именно поэтому решено было сделать фильм черно-белым, а не в цвете, как предыдущую историческую кинокартину режиссёра. При этом чёрно-белая картина не так сильно подчёркивала, что съёмки были в павильонах, а не натурные. В дополнение к этому были костюмы и аксессуары из фильмов «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса».[[166]](#footnote-166) Большинство сцен с Флорой Робсон снимали в декорациях, представляющих дворцовые интерьеры, которые были модифицированы Антоном Гротом из декораций к фильму «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса».

Эти интерьеры не передают исторической точности обстановки дворцов эпохи Тюдоров.[[167]](#footnote-167) Как и в большинстве экранизаций жизни королевы Елизаветы, окружающая обстановка стилизована под нужды сценария для того, чтобы добиться определенной атмосферы, и художники не ставят перед собой задачу точного воспроизведения облика эпохи.

Фильм «Морской ястреб» и «Пламя над островом» объединяет антигерманская тематика. Это можно увидеть в первой сцене фильма. Зритель видит карту мира XVI в., на которой тёмной краской выделены страны, находящиеся во владении Испании. Король Испании Филипп II артикулирует этот кадр, называя подвластные ему территории, указывая, что никакое обстоятельство не может помешать продолжать экспансию, кроме «крохотного острова, который такой же коварный, как и его королева». В финальном кадре сцены зритель видит, как тень Филиппа закрывает всю карту и он произносит: «Прежде чем я умру, мы соберёмся здесь и снова посмотрим на эту карту. Это будет уже карта не мира, а Испании». Это очевидная аллюзия на Гитлера и нацистскую Германию, войска которой идут по всей Европе в попытке подчинить эту часть света. Как и в фильме «Пламя над островом» гестапо спрятано за маской испанской инквизиции.

Для большей негативной окраски образа Испании, режиссёр вводит контрастный прием в следующую сцену. Прекрасная молодая испанка Мария Альварес (Бренда Маршалл), племянница испанского посла плывёт в Англию, чтобы стать фрейлиной при королеве Елизавете, которая «окружает себя красотой, в надежде, что ею можно заразиться». Однако следом за сценой, в которой обсуждается судьба молодой доньи, идёт сцена с участием рабов-англичан, избиваемых испанцами

Капитан Джеффри Торп захватывает испанский корабль и освобождает всех рабов, но при этом грабит самих испанцев, включая молодую Марию Альварес. Торп ведёт себя очень неуверенно в её присутствии, и его команда даёт зрителю знать о том, что единственная женщина, с которой он может вести себя без стеснения – королева Елизавета, т.к. они говорят на равных: как мужчина с мужчиной. Тем временем, Торп делает жест, достойный джентльмена, возвращая испанке её драгоценности. Эта сцена даёт зрителю понять, что в фильме будет романтическая линия, сосредоточенная на этих героях. Вторая сюжетная линия фильма – борьба против врага, пытающегося вторгнуться в Англию, а впоследствии захватить и весь мир.

Интересно отметить, что в фильме «Пламя над островом» линия романтических отношений развивалась параллельно отношениям между Испанией и Англией. Инголби влюблён в испанскую девушку Елену, пока он не узнаёт о смерти своего отца от руки испанцев. В фильме «Морской ястреб» Торп уже знает о том, что собой представляют подданные испанского короля, но всё же относится к ним с учтивостью и влюбляется в Марию, несмотря на её происхождение. Однако в фильме уточняется, что она имеет английские корни, и поэтому в конце принимает сторону Торпа и Англии.

К моменту появления Елизаветы на экране, уже начинает вырисовывать её образ со слов других персонажей: она тщеславна (окружает себя красотой, в надежде, что она к ней вернётся) и в ней есть что-то маскулинное. В первой сцене Флора Робсон показывает эмоциональную королеву, которая очень резко реагирует на настояние советников увеличивать флот Англии. Возникает визуальный контраст: королева жалуется на нехватку средств на строительство флота, но её костюм и интерьеры дворца говорят об обратном. Когда посол Испании прибывает к королеве со своей племянницей, та восхищается её молодостью и красотой, после чего сразу приступает к грубому допросу о причинах недовольства короля Филиппа. Когда посол заговаривает о каре для пиратов, королева резко отвечает, что ничего не может ему обещать.

Создатели фильма делают еще одну аллюзию на нацистскую Германию, когда Торп объясняет нападение на испанский корабль. Когда Елизавета спрашивает его, думает ли он, что Англия воюет с Испанией, камера показывает крупным планом капитана, который говорит, что: «Испания воюет со всем миром!». Прилюдно королева ведёт себя очень строго и сдержано, но в частном разговоре с капитаном она становится более мягкой и человечной и поддерживает анти-испанские настроения собеседника.

В частном разговоре с Торпом, можно проследить чёткое разграничение феминного и маскулинного начал. В вопросе о нападение на испанские корабли, королева придерживается дипломатического разрешения задачи, тогда как капитан выступает за силовые методы. Как и в фильме «Частная жизньЕлизаветы и Эссекса», герой Флинна олицетворяет мужскую потребность в действии. Елизавета же в исполнении Флоры Робсон гораздо более женственная, чем Бетт Дэвис.

Флора Робсон создала образ мягкой, но справедливой королевы Елизаветы, интеллектуальной и дипломатичной, но не чуждой юмора. Она больше привержена политике, чем романтическим отношениям. Любовная линия других героев – попытка отразить такие черты её характера как зависть, тщеславие и боязнь старости. В отличие от других экранизаций, эти негативные характеристики больше напоминают задумчивость королевы об уходящей жизни, она скорее размышляет о скоротечности времени, чем жаждет подтверждения своей красоты.

Фильмы «Пламя над островом» и «Морской ястреб» - политически ориентированные, они отражают внешнеполитическую ситуацию, сложившуюся на Западе в 30-40 гг. XX века. Аллюзии на нацистскую Германию и патриотический посыл пронизывают эти кинокартины, в которых любовная линия – всего лишь часть сюжета. Королева Елизавета выступает здесь как символ мудрости принятия решений, символ, объединяющий в себе всех политических деятелей того времени, способных противостоять Германии. Она – Глориана, приносящая победу тем, кто служит ей безотказно.

**§3. Бетт Дэвис. «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939). «Королева-девственница» (1955).**

Фильм «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» вышел на экраны в 1939 году. Этот год был знаменательным для Голливуда. Именно тогда были сняты такие фильмы как «Унесённые ветром», «Дилижанс», «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Победить темноту», «О мышах и людях», «Ниночка», «Женщины», «Волшебник страны Оз». «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» не вписывается в категорию вышеперечисленных фильмов, и не выдерживает конкуренции с ними. Этот фильм был прямым ответом политической кинокартине «Пламя над островом»: его главная линия – романтические отношения между королевой и графом Эссексом.[[168]](#footnote-168)

В разгар своей популярности Эррол Флинн был одним из самых высокооплачиваемых актёров в Голливуде, и во время съемок фильма «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» он находился на пике славы. Его исторические персонажи, как правило, наделялись импульсивными и поверхностными характеристиками. Он был весёлый, очаровательный, но никогда всерьёз не относился к своим ролям, не исследовал историю героя. Бетт Дэвис являлась полной его противоположностью.

К 1939 году Бетт Дэвис стала признанной актрисой-примой студии Warner Bros. Она отличалась перфекционизмом, требовательностью, не переносила тех, кто не оправдывал её ожиданий. Она была в восторге от возможности сыграть королеву Елизавету. В отличие от фильма «Пламя над островом», в этой кинокартине Елизавете отводилось место главного героя. Вопрос, кто более важен для фильма: Елизавета или Эссекс? положил начало противостоянию между Дэвис и Флинном.

Владельцы Warner Bros.с самого начала представляли в роли королевы Елизаветы Бетт Дэвис. Студия купила права на пьесу Андерсона в 1938 году специально для того, чтобы снять первый цветной фильм с ней в главной роли. Дэвис была первоклассной актрисой в первую очередь потому, что не отказывалась от ролей, которые могли показать её в неприглядном свете. В эпоху «золотого века» Голливуда существовала опасность, что актёра будут идентифицировать не с его личностью, а с его ролью, особенно это касалось актрис. Дэвис никому не позволяла пугать себя и всегда бралась за «трудные роли».

«Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» - не первая работа, в которой вместе играли Дэвис и Флинн – за год до выхода фильма о королеве Елизавете, они сыграли вместе в картине «Сёстры». Неудивительно, что Warner Bros. пригласили именно этих актёров: Дэвис и Флинн – звёзды, которые приносят наибольшую прибыль производящим компаниям, и их совместная игра в одном фильме казалась формулой успеха. В «Сёстрах» Флинн сыграл возлюбленного Дэвис. Он потребовал и получил статус ведущего исполнителя, и этот факт актриса не принять не могла. Похожая проблема возникла и в работе над фильмом «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса».[[169]](#footnote-169) Флинн чувствовал, что оригинальное название пьесы «Королева Елизавета», сфокусированное на героине, должно быть изменено в пользу её отношений с Эссексом (роль Флинна). Таким образом, Флинн снова оказывался ведущим, когда Warner Bros. решили переименовать фильм в «Рыцарь и его Дама» (“The Knight and the Lady”). Это название устраивало всех кроме Флинна: смешно называть Елизавету дамой, а Эссекс – граф, а не рыцарь.[[170]](#footnote-170) Дэвис потребовала, чтобы её роль была ведущей, но совсем не хотела менять последовательность имен в афише, чтобы поклонники не думали о том, что она тщеславна. Она сказала руководителям студии: «Вы вынуждаете меня отказаться от роли в этом фильме, если моя героиня не станет главной на экране».[[171]](#footnote-171) Последующее название «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» оказалось предпочтительней, и ввиду того, что ещё жива была память об успехе фильма с похожим названием «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), решили оставить именно его.

Разногласие по поводу названия фильма и распределения главенства ролей было не единственной проблемой, возникшей межу Дэвис и Флинном. Так же, как и реальная королева Елизавета, которая могла притворяться или на самом деле сделаться больной, если это ей было удобно, Дэвис манипулировала состоянием здоровья. Один из продюсеров фильма, Роберт Лорд, был настолько озабочен этим, что предложил ей выдать медицинскую страховку. Джек Уорнер вспоминал: «Что насчёт страховки Дэвис? Она уже начала сниматься, и мы не сможем работать без неё. Если она свалится, мы тоже прекратим съёмку. По-моему, у неё очень серьёзные проблемы с нервами».[[172]](#footnote-172) Однако Warner Bros. в итоге отказали Дэвис в медицинской страховке, поскольку подозревали, что она всего лишь пытается повлиять на съемочный процесс, кинокомпания даже пригласила на пробы Джеральдин Фицджеральд, хотя было очевидно, что никто не может сыграть роль лучше, чем Бетт Дэвис.

Таким образом, на главные роли в фильме были приглашены две противоположные личности с разными взглядами на актёрское ремесло. Их рабочие отношения в лучшем случае были напряжёнными, а в худшем – невыносимыми.

Фильм открывается сценой триумфа Эссекса, когда он в 1596 г. возвращается домой после победы над испанцами. Он и его свита проходят через ликующие толпы на улице к Уайтхоллу, где он ожидает тёплого приёма от королевы. Оливия Де Хэвилленд, которая играет леди Пенелопу Грэй, смотрит через окно на Эссекса, говоря: «Это восхитительно быть мужчиной! К тому же героем!». Подданный Елизаветы, Роберт Сессил (Генри Дэниелл), наблюдает с другой террасы и выражает с презрением своё мнение по поводу въезжающего в город графа: «Возвращение Эссекса во дворец – триумф смазливой мордашки, чтобы доставить удовольствие королеве!».

Таким образом, зритель понимает, что у Эссекса не так много друзей, гораздо больше могущественных врагов при дворе, которые подозревают его в намерениях захватить трон. Напряжение усиливается при появлении Елизаветы на экране: слышен только её голос. Френсис Бэкон отчаянно пытается уговорить Елизавету не отчитывать Эссекса публично, зритель видит только её силуэт, хотя и легко узнаваемый – тень на стене. На уговоры Бэкона она отвечает, что обязанности королевы гораздо важнее, чем чувства женщины. Первое визуальное появление Елизаветы является знаковым: она сидит на троне, камера начинает движение снизу, акцентируя внимание на богато украшенных туфлях королевы, проскальзывает мимо шёлковых одежд, украшений, воротника, пока в итоге не останавливается на лице. Бетт Дэвис был чуть больше 30 лет, когда она сыграла Елизавету, которой в 1596 г. было уже больше 60. Для того чтобы добиться сходства, Дэвис изучила большое количество портретов королевы, на основе которых она активно давала рекомендации гримёру фильма Персу Уэстмору.[[173]](#footnote-173) Она настаивала не только на том, чтобы были сбриты её брови, но и на том, чтобы сбрить часть волос.

Костюмы для фильма были созданы Орри-Келли, для чего он провёл обширные исследования по изучению эпохи Тюдоров, и гардероба королевы Елизаветы в частности. Художник задействовал всех швей студии для создания совершенно разных платьев – зелёное из парчи свободного кроя, белое стёганое атласное вышитое жемчугом, золотое из тафты с большим круглым жёстким воротником. Съёмки фильма проходили летом, и Дэвис была окутана многочисленными слоями одежды, украшений, аксессуаров, что доставляло актрисе дополнительный дискомфорт. Когда Майкл Кертиц увидел, как выглядят костюмы на экране, он был разочарован, назвав их «чрезмерно историческими».

Костюмы настолько изменили облик Дэвис, что даже Эррол Флинн отметил: «На троне Бетт была на своём месте. Одетая как Елизавета, с большими кольцами на руках, браслетами на запястьях, она была очень гармонична в этом образе. Она была Елизаветой».[[174]](#footnote-174) Елизавета, царственно восседающая на троне, делает Эссексу, к его удивлению, выговор. Протестуя против неоправданного порицания, Эссекс делает заявление, что это «было сделано для спасения чести и для славы Англии!». На что Елизавета отвечает: «Для славы Эссекса!». Граф, яростно поворачивается к королеве спиной, за что и получает от неё пощечину. «Я не потерпел бы этого и от короля, вашего отца, тем более не потерплю от монарха в юбке».

Эта сцена отчётливо показывает озлобленность, которая имела место быть не только на экране, но и в жизни между двумя актёрами. В своих мемуарах Флинн ярко описал, как Дэвис дала ему такую сильную пощечину, что у него ещё долго плыли перед глазами звёзды, а в ушах стоял гул. Зная, что эту сцену придётся пройти несколько раз, он сильно беспокоился за своё состояние здоровья и решил поговорить об этом с Дэвис. Она посмеялась над тем, что он не может выдержать даже маленькой пощечины. Флинн выбежал из гримёрной и сказал себе: «Если она ударит меня, а я знаю, что это произойдёт, я отвечу на эту пощёчину тем же, и я уверен, что даже могу сломать ей челюсть». К счастью, Флинн решил просто предупредить её удар на следующей репетиции.[[175]](#footnote-175)

В фильме герой Флинна часто с презрением отзывается о Елизавете, считая себя выше её по многим характеристикам, т.к. она женщина, а он – мужчина. Таким же образом он относится и к войне в Ирландии, которую развернула королева, называя её «глупой и женской». В фильме часто делается акцент на контрасте между мужской точкой зрения Эссекса и женской Елизаветы; он выстраивает мнение о себе за счёт отрицания и принижения действий и решений королевы. Это согласуется с мужественным образом Флинна. В фильме не говорится о жажде славы Эссекса, скорее о том, что он недостаточно хитёр и ловок, чтобы превзойти своих врагов.

В то же время граф говорит, что любил бы королеву, даже «если бы она была старой кухаркой, беззубой и одноногой, всё равно любая бы казалась рядом с неё бедной и бесцветной. Я люблю её. Я ненавижу её! Я боготворю её!». «Королева настолько яркая личность, что, хотя она и не блещет красотой, она настолько очаровательна, что любовь Эссекса сразу становится понятна зрителям».[[176]](#footnote-176) Его друг, Бэкон, всё же советует не полагаться на любовь королевы, что Эссекс отрицает.

Эссекс трепещет перед величием королевского достоинства королевы и её обаянием, а не перед её красотой и тем, что она представляет собой как личность. При этом он считает, что превосходит её по уровню интеллекта, негативно относясь ко всем её действиям и называя их «бабьими». Иначе говоря, Эссекс часто выходит за рамки поведения обычного придворного, но при этом, чувствует, что контролирует ситуацию, т.к. уверен в любви королевы к нему.

Кинематографисты вновь обращаются к теме королевского тщеславия. В одной из сцен Елизавета гневно разбивает зеркало, в которое смотрелась, пока фрейлины пели песню, и приказывает избавиться от всех зеркал в королевском дворе.

Сцена с разбивающимися зеркалами встречается почти во всех фильмах о королеве Елизавете. Это визуальный ход, с помощью которого можно просто и эффективно передать страдания королевы и её гнев против надвигающейся старости. Почти всё, чего она желает – повернуть время вспять и стать такой же молодой и красивой как её фрейлины. Для этого она использует яркий макияж, носит парики, сложно скроенные костюмы. Она постоянно носит «маску», за которой придворным все же видна стареющая Елизавета.

Хотя женские персонажи в фильмах о Елизавете зачастую выступают в роли её соперниц, в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» есть сцены проявления эмпатии по отношению к своим фрейлинам. Королева успокаивает Маргарет Рэдклифф (Нанетт Фабрэй), тоскующую по своему возлюбленному, служащему в Ирландии. Елизавета решает отозвать его обратно, т.к. понимает её чувства. «Когда он обнимет тебя, благодари Бога, что ты не королева. Быть королевой, значит лишиться всего человеческого. У королевы нет времени для любви. Время давит на неё, события теснятся вокруг, и за своё облачение она должна жертвовать всем самым дорогим для женщины». Подобные речи создают образ одинокой женщины, которую окружают люди, манипулирующие её чувствами для продвижения собственных интересов.

Ревность в фильме является движущим рычагом действия, она проявляется не только во взаимоотношениях между женскими персонажами. Женщины играют за любовь, а мужчины – за власть. Эссекс ревнует к продвижению Рейли, Сесил ревнует к благосклонности королевы по отношению к Бэкону. Именно этот взрыв ревности подпитывает придворные интриги, которые предшествуют заговору в большинстве фильмов о королеве Елизавете.

Диалог королевы с Бэконом о возможности возращения Эссекса ко двору создаёт наиболее верный образ Елизаветы на экране, который можно найти и в последующих фильмах о королеве. Идея романтических отношений зрелой женщины с молодым мужчиной и в 1939 году носила отрицательные коннотации. Навязчивая зависимость от молодого и не слишком умного Эссекса создаёт впечатление жалкой королевы. Она может оставаться самой могущественной женщиной в мире, но её любовь к молодому мужчине остается загадкой. Правда, несмотря на грим, Дэвис не выглядела как 60-летняя королева, а Эссекс не походит на молодого человека, который в два раза младше неё.

Враждебность между Дэвис и Флинном очень ярко выражена в одной из сцен примирения. Взаимные упреки, кроющиеся под ироничными высказываниями, приводят к реальному противостоянию межу королевой и Эссексом, пока Елизавета не призывает быть добрее друг к другу. Она говорит: «Ты так молод, так необычайно нежен. Моё сердце рвётся к тебе, где бы ты ни был. Но и во мне есть что-то, что привлекает тебя. Что-то прекрасное и ужасное, что заставляет нас тянуться друг к другу». При этом королева выражает и свои опасения по поводу поведения своего подданного: «Я боюсь тебя, потому что тебе льстят восхваления болванов, и ты решил, что был бы лучшим монархом, чем я. Ты думаешь, ты правил бы Англией лучше, потому что ты мужчина». Таким образом, эта сцена показывает дуальность взаимоотношений в фильме: Эссекс и Елизавета, мужчина и женщина, воинственность и стремление к миру.

Подобные сцены в фильме характеризуются длинными диалогами и отсутствием действия. По своей сути, фильм «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» является драмой, в отличие от приключенческих и политизированных фильмов «Пламя над островом» и «Морской ястреб». Сцены сражений в Ирландии не содержат длинных диалогов, но они и не насыщены действием.

Как и Флора Робсон, Бетт Дэвис дважды сыграла роль королевы Елизаветы. В 1955 году вышел фильм «Королева-девственница», основанный на небольшом рассказе «Сэр Уолтер Рэли».

Первое препятствие, с которым столкнулись руководители студии – название фильма. Им необходимо было избежать в названии имя «Рэли», т.к. оно имеет разное звучание в американском английском и в английском языках.[[177]](#footnote-177) Решающую роль сыграла здесь Бетт Дэвис. Переговоры о съёмках начались в 1954 году, и как только она дала согласие на съёмку, название фильма решили изменить на «Королеву-девственницу».

К 1955 году в семье Дэвис произошли большие изменения. У неё появилась дочь Марго, которая в корне переменила её жизнь (у ребёнка были психические отклонения, и Марго пришлось отдать в специальную школу). К этому добавились физические трудности: инфекция в ротовой полости, которая мешала актрисе нормально работать. Ей пришлось делать операцию, чтобы устранить основную причину болей – остеомиелит (костное заболевание). Голливудские СМИ ошибочно говорили о том, что уДэвис рак, и актриса потратила много времени на то, чтобы опровергнуть эту информацию. Ко всему прочему, она набрала вес, и отзывы за последнюю работу в бродвейском мюзикле в основном были негативными.[[178]](#footnote-178)

По вышеперечисленным причинам Дэвис не бралась за новые роли в течение продолжительного периода времени. Когда она решилась начать работу после двухлетнего перерыва, то заручилась поддержкой студийного исполнительного продюсера Дэррила Ф. Занука. Именно Занук показал актрисе сценарий фильма «Королева-девственница». Он был создан под эгидой Чарльза Брэккета («Ниагара» (1952); «Сансет - бульвар» (1950); «Потерянный уик-энд» (1945)). Он умел написать хороший, захватывающий текст и создатели фильма отзывались о нём как о человеке, «который может перевернуть историю Англии с ног на голову для того, чтобы получить занятный рассказ».[[179]](#footnote-179) После подписания контракта, Брэккет обнаружил, что он слишком занят для того, чтобы самому писать сценарий. Для этого он нанял Милдред Лорд, а сам занялся продюсированием фильма. Лорд помогал писать Гарри Браун (который и написал рассказ).

Фильм был снят в формате «Синемаскоп». В 1920-х гг. французский физик Анри Кретьен разработал оптическую систему со «сферическим» объективом, что позволяло уместить широкий формат на обычную 35-мм киноплёнку. Кинокомпания «XX век Фокс» купила права на синемаскоп, после чего запатентовала этот процесс и впервые применила его в фильме «Плащаница» (1953).[[180]](#footnote-180)

Студия хотела, чтобы фильм «Королева-девственница» снимался в формате «Синемаскоп», но многим на тот момент не хватало опыта работы с широкоформатным проектом. Режиссер фильма «Плащаница», Генри Костер, продемонстрировал большой творческий потенциал и имел успех в работе в новом формате. Поэтому выбор студии пал именно на него.

Работа в формате «Синемаскоп» сравнима с работой в театре: актёрам необходимо учить сцены целиком, включая их вход в кадр. Для Дэвис это не было проблемой, т.к. последние годы она играла на Бродвее. Другим актёрам требовалось время для того, чтобы привыкнуть к новому формату работы. Дэвис была не довольна другими условиями: ей не нравились голубоватый оттенок, созданный в De Luxe Color и освещение в кадре.[[181]](#footnote-181) Утверждая, что её глаза слишком чувствительны к свету, она возражала против съемок на открытом солнце (несколько сцен фильма снимались на пленере), а также против мощных осветительных приборов. Оператор фильма, Чарльз Дж. Кларк говорил по поводу её возражений: «Чем сильнее свет, тем глубже вырисовываются тени. Бетт слишком не нравилось яркое освещение. Она часто говорила мне, что это слишком тяжело для её глаз. Она думала, что что-то знает об освещении и операторском искусстве. Несколько раз она пыталась высказать мне свою точку зрения, но я не готов мириться с таким раскладом дела».[[182]](#footnote-182)

Дэвис конфликтовала не только с Кларком, но и другими членами съёмочной команды, что создавало такую же напряженную атмосферу, как на съёмках фильма «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса». Разница заключалась только в том, что с 1939 года положение Дэвис изменилось, она больше не занимала лидирующую позицию в Голливуде, которая позволяла ей выдвигать собственные требования. Генри Костер пытался сглаживать напряжение во время съёмок, чтобы работа над фильмом не была такой трудоёмкой. К этому моменту он был известен в Голливуде мюзиклами с участием Дины Дурбин, и как режиссёр, умеющий работать над масштабными картинами, привнося в них что-то камерное.[[183]](#footnote-183) То же самое он пытался сделать с фильмом «Королева-девственница», сглаживая нрав Дэвис и нивелируя её враждебность, которую она направляла на всех участников съёмочного процесса.

После того, как определились с ролью королевы Елизаветы, возникла необходимость найти актёра на роль Уолтера Рэли. Роль досталась Ричарду Тодду, уроженцу Ирландии и сыну офицера армии. Как и Рэли, он был героем войны. Тодд снимался в основном в героических или военных фильмах, и получил награду «Золотой Глобус» за фильм «Горячее сердце» (1949). После войны он снялся в фильме «Человек по имени Питер» (1955), после которого его пригласили на главную роль в фильм «Королева-девственница».

Студия хотела сделать из Тодда крупную кинозвезду, но Дэвис (по словам её дочери) якобы «не была высокого мнения о Ричарде и говорила, что, по сравнению с Эрролом Флинном, он слишком робкий».[[184]](#footnote-184)

В начале фильма авторы обозначают исторический контекст, а котором происходит действие кинокартины – 1581 год. Экипаж Роберта Дадли (Херберт Маршалл), ехавший по поручению королевы, застрял в размывшейся дороге. Рэли помогает ему выбраться, за что просит представить его королеве. Его цель – добиться финансирования морской экспедиции.

В разговоре между Рэли и графом Лестером зритель слышит характеристику образа королевы Елизаветы: «Эта женщина капризна и умна. Но сейчас она всё больше чудит. Проявить мудрость она сможет только после нашей с вами смерти». Как и в других фильмах о жизни королевы, информация о ней появляется раньше, чем зритель увидит на экране Елизавету. Таким образом, впечатление об образе складывается раньше, чем появится его визуализация.

В фильме присутствует историческая сцена, в которой Рэли кидает свой плащ под ноги королеве для того, чтобы она смогла перейти лужу. В ответ Елизавета говорит, что у него есть качества, которых не достаёт её придворным. Эти слова показывают отношение королевы к подданным. Она ценит их преданность, но не терпит подхалимства. Рэли отличается от них, и королева приглашает его на разговор. Цель Уолтера – получить корабли и отправиться в Новый свет. Елизавета для него – средство достижения этой цели, что очень её злит.

Бет Трогмортон (Джоан Коллинз), одна из фрейлин королевы, отмечает: все, кто находится на аудиенции, сидят у ног Елизаветы, на зеленой подушке, на что Уолтер отвечает: «Я вам не пекинес!». Это заявление подводит к одной из главных тем фильма «Королева-девственница» - место подданного (мужчины) при дворе Елизаветы. Как правило, в экранизациях основное внимание уделяется самой королеве: каким образом интриги двора влияют на её судьбу; её требования о внимании к себе и безудержной преданности. Этот фильм рассматривает историю королевы в другом ракурсе: как подданные должны были мириться с причудами и капризами стареющей королевы, которая относилась к ним как к «домашним животным» (пекинес). Рэли думает, что королева достаточно мудра для того, чтобы оценить успех предлагаемого им предприятия, но он сталкивается с непомерно возросшим эго Елизаветы и с её потребностью в личном человеческом общении. Другие персонажи пытаются заслужить благосклонность королевы путем бесконечной лести, они говорят ровно то, что она хочет услышать. Таким придворным является и Кристофер Хаттон (Роберт Дуглас). Он постоянно находится рядом с ней, читает ей стихи, предлагает накидку, чтобы укрыться от ветра. В отличие от подобной лести, Рэли открыто выражает свои эмоции по поводу капризов и неразумных решений королевы. Образ Рэли, созданный Ричардом Тоддом, олицетворяет недовольство, которое испытывают подданные Елизаветы при дворе, когда вынуждены выполнять её прихоти. Таким образом, Рэли и Хаттон – два противоположных образа. Между ними находится граф Лестер, который гораздо мудрее и старше их. Кажется, что он беспристрастно служит королеве: он получил от неё власть, за что и благодарен. Он даёт Рэли совет: двор – не место для честных людей и единственный способ добиться своего – сохранять благосклонность королевы любым способом.

Рэли чувствует опасность стать такой же игрушкой в руках королевы, как и остальные. Разговоры с Бет Трогмортон позволяют зрителю узнать его истинные мысли: ему претит безоговорочное поклонение королеве, но он не может остановить это, т.к. не может отказаться от своей мечты покорить Новый Свет. В следующей сцене, зритель видит Рэли уже сидящим на зеленой подушке, он - как пекинес, которым клялся не становиться.

Елизавета приказывает ему отгородиться от любых контактов с молодыми придворными дамами, и, видя, как Рэли начинает злиться, она обращается к нему: «Я предлагаю вам говорить нежные слова, тогда и я отвечу тем же». Эта сцена является аллюзией на диалог Дэвис и Флинна в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса», когда она призывает его быть добрее друг к другу. Только в этот раз, амбиции придворного не трон, а морские приключения, которые принесут славу Англии и королеве.

В фильме есть сцена, в которой Елизавете предлагают в мужья герцога Алансонского, которому на тот момент было около 20 лет. Несмотря на то, что он - католик, брак с ним являлся выгодным для королевы, т.к. позволял сохранить мир между Францией и Англией. Несмотря на все усилия советников, брачные переговоры не достигли конечной точки. Королева говорила, что удержание герцога на коротком поводке – это политика, её политика.

Как было показано в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса», королевский совет – место для придворных интриг. Хаттон использует эту возможность и сообщает о том, что Рэли привел в охрану королевы своего друга ирландца. Разразился скандал, во время которого Рэли выкрикнул: «Я хотел служить Англии, а не тебе!». Идея безоговорочного служения королеве - одна из составляющих концепции правления, является олицетворением её эгоизма.

Она удаляет Рэли от двора, и рыдает на груди у Хаттона. Это одна из немногих сцен фильма, в которой Елизавета показана как слабая, боящаяся собственной старости, женщина.

Критики отмечали, что Кристофер Хаттон в качестве злодея – странный выбор, т.к. в историографии он описан как добрый и самый преданный придворный Елизаветы.[[185]](#footnote-185) Гораздо более естественно в роли злодея смотрелся бы граф Эссекс, враждебность которого по отношению к Уолтеру Рэли в данный период времени была наиболее острой.

В фильме вновь присутствует сцена, характерная для экранизаций жизни королевы Елизаветы: она с фрейлинами сидит в своих комнатах, Кристофер Хаттон читает ей стихи, которые, как оказалось, были написаны Уолтером Рэли. Она заявляет, что не отпустит его в плавание, т.к. сильно по нему скучает. Это не единственное сообщение, которое ранит Бет Трогмортон, позже королева говорит, что оправляет своих фрейлин на два года в Париж, чтобы те служили Екатерине Медичи.

Сцены, подобные этой, демонстрируют наиболее яркие и негативные черты образа королевы Елизаветы: она играет жизнями своих подданных ради удовлетворения собственных прихотей; она ожидает безоговорочной преданности от придворных.

Ревность Елизаветы к Рэли – суть конфликта, который двигает историю в этом фильме. Он любит её как королеву, но этого недостаточно – ей нужна романтическая любовь. «Я ведь тоже женщина!» - восклицает она. Елизавета отменяет приказ о смертной казни, т.к. ей приснился плачущий ребенок, которого она больше не хочет видеть в своих снах. «Я и сама рыдала, будучи ребенком на глазах у палача!».

В последней сцене фильма Елизавета в бинокль видит обнимающихся Рэли с супругой на борту корабля, на мачте которого реет флаг - знак преданности королеве. «Её будет укачивать и тошнить, а меня ждут дела государственные!». Она сидит за своим столом, подписывая бумаги, пока Лестер не выходит из комнаты. Положив голову на ладони, она остаётся в полном одиночестве.

Интересно, что финальная сцена – единственная, в которой Лестер и Елизавета остаются наедине, она должна была служить иллюстрацией их близких взаимоотношений. На протяжении всего фильма, об этом не было сказано. Лестер говорит о преданности королеве, но достаточно отстраненно, без личного оттенка, а Елизавета относится к нему как обычному придворному (даже не как к другу). Как правило, такой характеристикой в фильмах о королеве Елизавете обладает лорд Бергли. В финальной сцене Лестер сочувствует королеве, но он полностью отстранен от её переживаний, а она не ищет у него утешения.

Несмотря на номинацию на «Оскар» за лучшую работу художника по костюмам, один из биографов Дэвис заметил, что «кинокартина не имела того блеска, что был у фильма «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса». Это была не самая удачная работа, довольно блёклая и серая, в частности, она не оправдала себя даже на предварительном показе. В результате студия фактически отправила картину на полку, ещё один знак того, что звезда Дэвис быстро угасает».[[186]](#footnote-186) Несмотря на все минусы, критические обзоры картины были в целом положительные. Хотя на сегодняшний момент многие из исследователей рассматривают её как «плохой фильм с роскошными декорациями и вычурной актёрской игрой».[[187]](#footnote-187)

Джоан Коллинз довольно хорошо справилась со своей работой, хотя играть на одной площадке с Дэвис было нелегко. По её словам, у Бетт Дэвис была привычка оскорблять молодых актрис, крича на них за любые, даже самые мелкие нарушения. В сцене, когда Коллинз должна была застегнуть Бетт туфли, актриса даже позволила себе ударить её. Несмотря на всё это, Коллинз уважала Дэвис как актрису, называя её «загадочной, увлекающей, потрясающей, хотя и чрезмерно раздражительной кинозвездой».[[188]](#footnote-188)

Один из критиков писал о Дэвис: «Как великолепная военная лошадь, дышащая огнем и серой, мисс Дэвис вводит жизнь и действие в эту историческую сказку, вдохновляя всех на любые действия! Какая королева! Какая актриса!».[[189]](#footnote-189)

Поскольку Дэвис играла одного и того же персонажа, неизбежны сравнения с фильмом «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса». В фильме «Королева-девственница» она играет более самоуверенную королеву, но также остаётся чрезвычайно нервозной, с суетливыми жестами. Критики сравнивали её походку с «уткой, идущей по замёрзшему пруду».[[190]](#footnote-190)

Запоминающаяся походка – одно из проявлений мужественности Елизаветы в этом фильме. К этому она добавляет другие маскулинные манеры – крепко сжимает кубки с вином, кладет ноги на мебель, громко мешает содержимое чашки, даже садится по-мужски. В этом фильма Елизавета гораздо более мужественна, чем в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса».

Один из критиков фильма заявил, что «Дэвис больше никогда не должна играть так, как она сыграла Елизавету в фильме «Королева-девственница». Это пример плохого отношения актрисы к своему персонажу».[[191]](#footnote-191) Дэвис говорила, что они с Елизаветой очень похожи, и что она чувствует близость с ней. Она признавалась в том, что недостаточно тонко изучила её характер, хотя в фильме «Королева-девственница» она во многом преуспела. Как и в случае Сары Бернар, можно сказать, что образ королевы Елизаветы подгонялся «под Бетт Дэвис», а не наоборот.

Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, образ королевы Елизаветы, созданный Бетт Дэвис, отсылает зрителя к киноинтерпретации эпохи немого кино - фильму «Королева Елизавета» (1912). Главное в кинокартине – любовная линия, которой подчиняется вся структура текста. Политическая жизнь отходит на второй план, становясь фоном для главной движущей силы – ревности.

Театральность и формальность являются характеристиками представленных кинокартин. История здесь - возможность повысить зрелищность фильма, а не самостоятельный объект для анализа. Поэтому, если заменить королеву Елизавету любым другим персонажем, ничего не изменится. Можно сделать предположение, что данная тенденция связана с принятием кодекса Хейса, который чётко регламентировал процесс создания фильма.

Также можно отметить, что образ королевы, созданный Бетт Дэвис, становится интертекстуальным: он не только воссоздаёт основные мифы о королеве, цитирует предыдущие киноинтерпретации, но и воспроизводит на экране жизнь актрисы, связывая её с королевой в единое целое.

Можно сделать вывод, что в начале XX в. начинаются попытки осмысления образа королевы Елизаветы в кинематографе. Прослеживаются две тенденции репрезентации. Первая связана с образом, созданным Сарой Бернар и Бетт Дэвис. Бернар заложила основы изображения королевы в рамках любовных отношений. Ревность, вспыльчивость, тщеславие, жажда вечной молодости и красоты являются основными характеристиками образа королевы, к которым также обращается Бетт Дэвис. В обоих случаях репрезентация отличается театральностью и формальностью.

Вторая тенденция связана с образом, созданным Флорой Робсон. Здесь на первый план выходит репрезентация политической значимости королевы. Она изображена как любящая мать своего отечества и как Глориана – победительница и владычица морей. Образ отличается особой патриотичностью, т.к. королева является олицетворением народа, сражающегося против экспансии агрессора.

**Глава 3.**

**Образ королевы Елизаветы I Английской в художественном кинематографе на рубеже XX – XXI вв.**

**§ 1. Кейт Бланшетт. «Елизавета» (1998)**

Фильм «Елизавета» режиссера Шекхара Капура, снятый в 1998 году, вызвал большой резонанс, как среди кинокритиков, так и среди историков. Некоторые критики даже называли этот фильм «мстительной картиной, созданной постколониальным миром, оскверняющим один из главных атрибутов Великобритании».[[192]](#footnote-192) Другие говорили, что Капур возродил умирающий жанр исторической драмы (не без помощи сценариста Майкла Херста).[[193]](#footnote-193) Этот фильм отличается от предыдущих киноинтерпретаций образа королевы Елизаветы, ему давали различную характеристику: начиная от серьёзной исторической драмы, заканчивая “bodice-ripper” (романтический фильм с эротическим подтекстом). Независимо от разницы мнений, фильм «Елизавета» - новый виток в развитии костюмной исторической драмы. Наряду с фильмом «Влюблённый Шекспир» он стал «культурным явлением для конца XX в.»[[194]](#footnote-194)

Один из критиков назвал Елизавету в исполнении Кейт Бланшетт «Доном Корлеоне в образе Тюдор».[[195]](#footnote-195) Сумрачная атмосфера задаётся с самого начала фильма – сочетание красного и черного цветов, кресты и портреты исторических личностей плывут по экрану, всё это сменяется зловещим хоровым пением. 1554 год: Генрих VIII мёртв, население страны делится на католиков и протестантов. На престоле – старшая дочь Генриха, Мария Тюдор, рьяная католичка. Она бездетна, и самый большой страх английских католиков – к власти может прийти её сестра, протестантка Елизавета.

Намек на обилие последующих кровавых сцен в фильме – крупный кадр с решительным нажатием на сургучовую печать в кроваво-красный воск, закрепляющим подписание очередного приказа о казни еретика. Зрители видят женщину, одетую в грязные одежды, которую обривают обычным грубым ножом. Она и двое мужчин, которые должны вместе с ней сгореть на костре, беспрестанно молятся. Эта сцена, как и многие другие в этом фильме, снята камерой сверху, будто за происходящим наблюдает сам Бог. Один из этих мучеников – Николас Ридли, деятель Реформации, его учения процветали при правлении Эдуарда VI. Наряду с Хью Латимером, Томасом Кранмером и другими протестантами, он был обвинен в ереси и сожжен на костре в 1555 году. Перед началом казни Латимер произнёс: «Ободрись, Ридли, и будь мужчиной. Ибо в этот день, по благодати Божией, костёр зажжёт свечу в Англии, которая, я верю, никогда не будет потушена».[[196]](#footnote-196)

Фильм «Елизавета» - совокупность реальных исторических фактов и вымысла. Даже музыкальное сопровождение варьируется от музыки, характерной для периода Тюдоров до произведений Моцарта. Историческая достоверность для режиссёра не имеет значения, его задача – создать на экране эмоциональный портрет Англии: в первые две минуты фильма Англия визуализируется как страна, где крик о помощи влечёт за собой подливание масла в огонь, чтобы ускорить смерть мученика. Мария – жестокий правитель, её правление – кровь и огонь.

То, что Мария (Кэти Бёрк) – это проявление мрака, иллюстрируется пространствами, в которых она находится – королева и её придворные носят одежду в тёмных тонах, интерьеры дворца мрачные и тусклые, и, несмотря на то, что это огромные пространства, у зрителя возникает чувство клаустрофобии. Архитектура представляет собой возвращение к Тёмным Временам (Средним Векам); Капур предпочитает использовать элементы готической архитектуры, а не реконструирует архитектуру эпохи Тюдоров. Съёмка с высокой точки через эти мрачные интерьеры должна была показать идею того, что «сила Господа действует за пределами человеческого конфликта, она гораздо сильнее. Я предпочитаю называть это Судьбой. Все: и главные герои, и антагонисты, в конечном счете, равны перед смертью, они подчиняются Судьбе».[[197]](#footnote-197)

Судьба Марии кажется решённой – она только что объявила о своей беременности. К сожалению, она единственная, кто верит в это. Разговоры шепотом появляются во всех сценах фильма, усиливая ощущение слежки, постоянных интриг и шпионажа.

Когда на экране появляется Елизавета, контраст с Марией еще более очевиден: мрачные, холодные интерьеры сменяются открытой солнечной поляной, где Елизавета (Кейт Бланшетт) и её фрейлины танцуют и смеются. Резкий переход – эффект который Шекхар Капур будет использовать на протяжении всего фильма. Роберт Дадли (Джозеф Файнс) скачет на лошади с девушкой, которая спрыгнув со скакуна, восклицает: «Это было так быстро!». Все девушки, кроме Елизаветы, бегут, чтобы поприветствовать его: она ждёт, когда он сам подойдёт к ней.

Елизавета выглядит молодой, здоровой и цветущей, что создаёт ещё больший контраст с Марией Тюдор. Многие критики говорили, что Бланшетт идеально подошла на эту роль: «и физически, и интеллектуально, и духовно. Казалось, она направлялась самой Елизаветой».[[198]](#footnote-198) Точнее сказать: Кейт Бланшетт идеально подходила для голливудской романтизированной версии Елизаветы. Длинные светло-рыжие волосы доходят до талии, на ней зелёное платье с ярко-красным поясом. Костюмы в этом фильме сильно отличаются от предыдущих версий. Художник по костюмам Александра Бирн была ограничена в бюджете (весь бюджет фильма составлял 25 млн. долларов, что по меркам Голливуда является очень скромной суммой) и ей пришлось руководствовать скорее эстетическими представлениями о костюмах Тюдоровской эпохи, чем историческими. С точки зрения Бирн, они скорее были театрализованными, их цель – не отвлекать внимание от сюжета фильма.[[199]](#footnote-199)

В этом фильме часто появляются чувственные сцены, и квинтэссенцией чувственности является сцена первого танца Елизаветы и Роберта Дадли. Крупным планом показаны их руки, тела, опущенные глаза, камера медленно скользит по одеждам, всё это освещено мягким солнечным светом. Шекхар Капур часто использует параллельный монтаж, поэтому когда Дадли и Елизавета движутся в ритме замедленной съемки, Кейт Эщли (Эмили Мортимер) бежит к Елизавете, чтобы сообщить о приближающейся королевской свите, которые собираются арестовать её за измену.

Елизавету везут на лодках к Тауэру, и её мир в буквальном смысле становится темнее, когда она входит на территорию Марии. Она одета в белое платье, что означает невинность. Она проплывает мимо вывешенных отрубленных голов, которые говорят о том, что ожидает Елизавету, если будет признана её вина. Следующая сцена вновь снята сверху, что отсылает зрителя к первой сцене с горевшими мучениками. Несмотря на попытки следователей добиться признания вины, Елизавета говорит, что она «самая верная подданная короны» и спрашивает: «Разве оправдан раскол из-за мелких религиозных расхождений?». Епископ Гардинер (Теренс Ригби) отвечает: «Мелких? Из-за этой мелочи погибла ваша матушка!». В данном фильме религиозное противостояние – это конечный итог борьбы за власть. Борьба протестантов и католиков – главный конфликт, образующий структуру фильма. Весь фильм построен таким образом, чтобы показать мученичество Елизаветы за протестантскую веру: окна, которые обрамляют сцену с Елизаветой, имеют форму крестов, а когда её ведут за решетку, она сжимает на груди Библию. Завершают мученический образ слова: «Сегодня я думаю, что умру».

Елизавету везут к королеве, и этот путь сильно напоминает путь в ад, словно скопированный с картины Иеронима Босха, изображающей Страшный Суд. Елизавета видит мужчину с разрезанным горлом, висящего вниз головой; женщину, молящую о помощи, пока её волокут солдаты. Город находится в хаосе, и, как бы для того, чтобы показать причину происходящего, сцена переключается на гобелен с изображением Богородицы, культ которой был характерен для католицизма. Елизавета входит через дверь с этим гобеленом, проходя через религиозный барьер, возведенный её сестрой. Мария наблюдает за Елизаветой из темноты. Она очень жестока: «Ни капли сходства с королем. Только с твоей матерью. Думаю, что её казнь – самое мудрое деяние моего отца». Елизавета продолжает говорить о собственной невиновности, и Мария с презрением отвечает ей: «Ты говоришь с такой искренностью. Ты – мудрая комедиантка!». Мария выглядит жалкой и обманутой, её муж охладел к ней, ребёнок погублен, а то, что она сочла за беременность, оказалось раковой опухолью. Она указывает на смертный приговор, который лежит на столе неподписанным. Елизавета выбирает судьбоносные слова, такие же впоследствии произнесёт Мария Стюарт: «Если вы подпишите этот приговор, вы убьете собственную сестру». Мария меняет свое поведение и просит Елизавету позаботиться о католической вере, если она взойдёт на престол: «Не надо отнимать у подданных утешение нашей Богородицы Святой Девы Марии».

В фильме метафора королевского двора как своры волков является подходящей: полное отсутствие безопасности, все придворные ждут смерти Марии, несмотря на поклонение ей. Елизавета находится далеко от двора, поэтому пока она не представляет угрозы. Придворные окружили её как что-то инородное, неизвестное для них, как волки окружают свою добычу. Как только она взойдет на престол и начнёт действовать, всё изменится: они нападут на неё. Одна вещь останется неизменной – все взгляды будут направлены на Елизавету.

Известие о смерти Марии застаёт её за чтением в Хэтфилде. При помощи ослепительных белых вспышек режиссер переносит действие на улицу под дуб, под которым недавно она танцевала с Дадли. Это означает, что теперь дела государственные стоят на порядок выше личных забот. Кейт Бланшетт произносит слова, которые приписывают исторической Елизавете: «Такова воля Божья. И надо смириться с этим». Коронация сопровождается ярким свечением присутствием красного цвета, цвета силы и страсти. Елизавета выделяется в своем золотом коронационном платье, её рыжие волосы распущены по спине. Она садится на трон, и ей вручают скипетр и державу. Съёмка Кейт Бланшетт анфас повторяет коронационный портрет королевы Елизаветы, камера останавливается на изображении королевы, чтобы усилить это впечатление. Эту же технику Капур использует в заключительной сцене фильма. Оба образа символизируют власть королевы. В первой сцене за её спиной стоят Норфолк и граф Сассекс, символизируя негласное правление (серый кардинал) и заслоняя начало её славного царствования.

В отличие от других экранизаций жизни Елизаветы, в этом фильме нет сцен с разбитыми зеркалами. Елизавета молода и красива, поэтому отражение в зеркале только радует её. Только в фильме «Золотой век» зеркало станет врагом для королевы. Кажется, Елизавета почти не слышит совета Сесила, т.к. все её мысли заняты предстоящим балом, который посвящён коронации.

Елизавета ощущает эйфорию, двигаясь сквозь толпу. Она замечает человека, который следит за ней сквозь завесу красного цвета (напоминающую кровь): сэр Френсис Уолсингем – начальник королевской охраны. Образ Уолсингема (Джеффри Раш) в этом фильме является одним из самых сильных. Его характеризовали как «супершпиона, человека-скалу и ангела-хранителя в одном лице».[[200]](#footnote-200) Раш говорил о том, что он любит период правления Тюдоров из-за «политической атмосферы, которая была пропитана непристойностью».[[201]](#footnote-201) Из всех людей, которые окружают Елизавету в этом фильме, именно Уолсингем способствует её превращению из неопытной юной девушки в сильную властвующую королеву.

На балу Елизавета зовёт Дадли танцевать с ней вольту. Танец – хороший способ показать близость взаимоотношений между Елизаветой и Робертом. Вольта, в отличие от других танцев, требует очень тесного контакта с партнёром, поэтому танец имел довольно скандальную репутацию в высших кругах.

Фильм «Елизавета» - первая экранизация, в которой показаны физические взаимоотношения королевы с другими мужчинами. Почти все критики отметили, что фильм располагает зрителей к вуайеризму – съёмка с высокой точки, сцены, обрамлённые окнами или прозрачными драпировками – всё это создаёт иллюзию тайного наблюдения за происходящим. Подобной является и сцена Елизаветы и Роберта Дадли в её комнате. Он должен пройти мимо выстроившихся в ряд хихикающих фрейлин королевы, которые никогда не оставляют её наедине. В то время как другие экранизации показывали Елизавету как всевидящею и всё слышащую королеву, в этом фильме именно она является объектом пристального внимания. Эта идея о полной неприкосновенности частной жизни подчёркивается словами Сесила о том, что каждое утро он должен проверять простыни королевы, т.к. её тело и душа отныне принадлежат государству, а не ей самой. Это отражение идеи о двух телах короля: политического (тело, представляющее власть правителя) и естественного (физическое тело).

Данная сцена вызвала самое большое количество комментариев со стороны критиков, т.к. на культурном уровне она визуально разрушает миф о девственности королевы. Это имело свои последствия. Как отмечает сценарист фильма Майкл Хёрст: «Когда я положил в постель Елизавету и Роберта Дадли, меня тут же заклеймили еретиком. Но ведь спустя столько лет: ни вы, ни я, никто либо из историков не узнает на самом деле, какие между ними были отношения».[[202]](#footnote-202) Фильм не претендует, в отличие от предыдущих экранизаций, на историческую достоверность, его задача – показать трансформацию Елизаветы из реальной женщины в канонизированный образ, миф.

Сцена с советниками выявляет неуверенность Елизаветы в принятии важных политических вопросов. Комната, в которой заседает совет, как и другая архитектура дворца, представляет собой большое пространство с высокими потолками, предназначенное для придворных королевы. Пропорции комнаты показаны таким образом, чтобы создать атмосферу навязывания мнения королеве, при этом постройки выглядят иррациональными, поскольку большинство из них мало похожи на жилые пространства.[[203]](#footnote-203) Это был сознательный выбор художника-постановщика Джона Мира по настоянию Капура, чтобы придать определенное настроение фильму. Капур отмечал, что «дизайн архитектуры в фильме призван показать Елизавету как крошечного человека в огромной каменной архитектуре».[[204]](#footnote-204) Архитектура - не единственный элемент, который довлеет над Елизаветой. Все советники сидят за столом, за исключением герцога Норфолка. Он стоит на другом конца стола, возвышаясь не только над другими советниками, но и над самой королевой.

Когда королева получает новости о поражении англичан в Шотландии, она находится в ярости, кричит, чтобы все оставили её в покое, пока не остаётся одна в глухой части замка. Мебель покрыта пыльной тканью, чтобы придаёт комнате мрачный вид. Елизавета опускается на колени и начинает рыдать, когда поднимает глаза и видит, что над ней висит портрет отца, Генриха VIII. Он давно мёртв, но до сих пор возвышается над собственной дочерью и судит о её неудачах. Эта сцена является визуализацией легитимации власти королевы.

Еще одна проблема, вставшая на пути королевы – уговорить парламент принять закон о единстве церкви. Елизавета в ночной рубашке, только с постели, репетирует речь, которую должна произнести перед парламентом. Благодаря параллельному монтажу создаётся контраст между Елизаветой в белой одежде, символизирующей молодость и чистоту и грозных епископов, одетых в чёрное. Елизавета слушает недовольный гул епископов прежде, чем начать говорить с ними. Понимая, что здоровая аргументация не поможет ей добиться желаемого, королева решает поговорить с ними на другом языке: «Как я могу вас принуждать? Я всего лишь женщина. Я не собираюсь заглядывать в мужские души».

Эта сцена – поворотный момент в трансформации образа Елизаветы. До этого она была молодой нерешительной девушкой; делала первые шаги в качестве королевы, когда в одиночку сталкивалась с довлеющим над ней парламентом. Также в этой сцене показаны инструменты, с помощью которых будет править королева.

Когда Елизавета посещает герцога Анжу для того, чтобы дать свой ответ относительно брака, она видит в его комнате настоящую вакханалию: вино, полуодетые мужчины и женщины, и герцог, переодетый в дамское платье. Эта сцена - пародия на то, что происходит за аналогичной прозрачной занавеской Елизаветы. Она, пытаясь скрыть улыбку, принимает решение оставить личное счастье ради блага своего государства. Вернувшись в тронный зал, при всех своих подданных, она произносит: «Я - ничья Елизавета! Здесь лишь одна госпожа, и не одного господина!».

После убийства Уолсингемом Марии де Гиз, Сесил призывает «делать реверансы» в сторону Испании, на что Елизавета отвечает: это сделает Англию марионеткой Франции и Испании. Чтобы показать, что теперь может самостоятельно принимать решения, она дарует Сесилу титул лорда Берли и предлагает ему уйти в отставку. Он указывает Елизавете на то, что она всего лишь женщина. Поскольку в этом фильме нет эпизода с речью в Тилбери, она произносит здесь знаменитую фразу: «Я женщина, но упрямство у меня мужское. Я дочь своего отца и ничего не боюсь».

Холодные отношения между Елизаветой и Сесилом в этом фильме - расхождение с историческим фактом. Королева никогда не принуждала Сесила к отставке, он был советником до конца своей жизни. У них были близкие и длительные отношения, и хотя они имели некоторые разногласия, в целом это был сильный политических союз. Более того, Уолсингем и Сесил также успешно работали вместе для достижения общих целей. Тем не менее, этот фильм построен на дихотомии, поэтому Капуру и Хёрсту нужен был Сесил, которому можно было противопоставить хладнокровного и бесстрашного Уолсингема. Таким образом, Сесил – символ умиротворения, а Уолсингем – его полная противоположность.

Уолсингем призывает королеву быть беспощадной в своих действиях. Это полностью расходится с характеристикой Елизаветы в начале фильма: наивности и невинности. Она утратила эти качества в процессе эволюции правления. Один за другим заговорщики либо арестованы, либо убиты. Сцены убийств в параллельном монтаже совмещены со сценой молитвы королевы Елизаветы. Последний, кто задержан – герцог Норфолк, который в этом фильме, кажется, заменяет образ Марии Стюарт, поскольку представляет собой мученика, умирающего за католическую веру.

В одной из последних сцен Елизавета показана в часовне, стоя перед статуей Девы Марии. Происходит полная идентификация королевы со Святой Богородицей. Она стала объектом почитания для английского народа. В начале фильме Мария просила не отнимать у католиков утешение их Святой Матери, и, в некотором смысле, Елизавета исполнила этот завет. Технический приём «восьмерка» как бы связывает Елизавету и Богородицу. Посыл ясен: дайте людям возможность поклоняться, и они будут верны до самой смерти.

Резкий переход показывает сцену, в которой королеве отрезают волосы – символ женственности. Перед глазами королевы проходит вся жизнь, останавливаясь на первой сцене фильма, где она танцует с Дадли. Это определяющий момент её жизни, который теперь должен быть потерян ради того, чтобы она стала божеством. Похожий прием есть в других экранизациях жизни королевы, когда она находится при смерти. Капур использует этот приём, чтобы показать, что Елизаветы-женщины больше не существует, она вот-вот умрёт, чтобы возродиться в мифе. Она обрита, в белой одежде и очень напоминает женщину-мученицу в начале фильма, в результате чего круг замкнулся.

Елизавета в свечении предстает перед своими придворными. Одетая в серебристо-белое платье, она стала иконой – её макияж напоминает маску, красный парик, сложное платье. Камера снимает её анфас, создавая иллюзию портрета, как это было в начале фильма, только теперь за спиной нет герцога Норфолка. Есть только обожествленная Елизавета.

Различные комментарии к фильму упоминали о его эпизодичности, художественной презентации и живописности,[[205]](#footnote-205) некоторые даже говорили о нём как о «кинематографическом пуантилизме».[[206]](#footnote-206) Образ королевы Елизаветы, созданный Капуром, трансформируется коренным образом от начала фильма к концу. Один из критиков писал: «Я не знаю с какими историками консультировались Капур и Хёрст при создании этого фильма, но они точно посмотрели «Крёстного отца» не менее 47 раз».[[207]](#footnote-207) Они оба [Елизавета и Майкл Корлеоне – *Д.Ф.*] невинны, пока не получают в руки власть, их окружают опасные враги, они не могут никому не доверять, даже собственным друзьям; и оба, в конечном итоге, выбирают самую безжалостную поддержку для того, чтобы укрепить свою власть. Р.Аллева обозначает линию, по которой идут оба эти персонажа: Майкл – монстр, Елизавета – мученик: оба персонажа ощущают свой триумф как духовную катастрофу.

Несмотря на романтическую линию и религиозный подтекст, фильм «Елизавета» о власти: о тех, у кого она есть; тех, кто жаждет её; и о том, чем нужно пожертвовать ради неё. Шекхар Капур прямо заявил, как следует смотреть фильм: «В центре внимания фильма – власть. Конфликт сюжета – борьба Елизаветы и католиков за власть. Психологический конфликт – желание Елизаветы быть возлюбленной и оставаться милостивой ко всем; или стать настоящей королевой и править безжалостно. Мифический конфликт заключался в том, можно ли одновременно быть Божеством и Человеком. Девственность Елизаветы здесь рассмотрена не только с политической позиции, но и с мифической, как возможность своим образом заменить Деву Марию».[[208]](#footnote-208)

Это первый фильм, который показывает эволюцию королевы. Во всех предыдущих экранизациях трансформация образа отсутствует.

**§2. Кейт Бланшетт. «Елизавета: Золотой век» (2007).**

Действие фильма «Елизавета: Золотой век» начинается с 1585 года, Елизавета уже 30 лет на троне, и испанский вопрос является главным в её политике. Фильм заимствует сцену из кинокартины «Пламя над островом», когда освещается экспозиция происходящего: «Филипп, король Испании погрузил Европу в Священную войну. И только Англия противостоит ему. Англия, управляемая королевой-протестанткой Елизаветой». Таким образом, власть – снова главная тема фильма. В нём также как и в предыдущей кинокартине Шекхара Капура о Елизавете, католики играют роль антагонистов. Первое появление Филиппа Испанского происходит в мрачных, готических коридорах дворца. Он пристально смотрит на горящую свечу.

Образ Филиппа (Хорди Молья) имеет интересное решение в фильме. При поясном изображении он кажется красивым и статным мужчиной, но как только камера берет дальний план, зритель понимает, что он неказистый человек маленького роста, который, несмотря на странную походку, вызывает реакцию не жалости, а угрозы. Один критик назвал его «хныкающим маленьким мальчиком», а другой отметил, что «как и в других экранизациях жизни Елизаветы, все испанцы источают мрак и ужас».[[209]](#footnote-209)

Этот фильм наполнен аллегориями. Сам образ Елизаветы – совокупность мифов о ней. В какой-то мере она является здесь вездесущей: даже когда королевы нет в кадре, её присутствие явно ощущается. Первой, и, возможно, самой странной аллегорией в фильме является дочь Филиппа Изабелла II. Хотя в историческом контексте Изабелле в 1585 году должно было быть уже 20 лет, здесь она представлена ребёнком. В этом фильме – она негласный символ английской королевы: у неё есть кукла, воспроизводящая облик Елизаветы, еще одна аллегория. Филипп часто обращается к ней со своими монологами о будущем Англии. Филипп и его дочь стоят на балконе, обозревая своих подданных, ликующих и воспевающих своего короля.

Елизавета находится в окружении её советников, которые предупреждают об угрозе со стороны Марии Стюарт. В отличие от предыдущего фильма, Уолсингем находится во главе совета: он и все остальные одеты в черное, что создает контраст с Елизаветой, одетой в платье цвета бронзы. Это единственный раз, когда королева появляется в подобной одежде – её цветовая палитра расходится с той, что была в предыдущем фильме. В то время как в фильме «Елизавета» преобладали белые (символ невинности) и красные (символ крови и страсти) тона, в фильме «Елизавета: Золотой век» чаще встречаются холодные оттенки – синий, фиолетовый, с небольшим вкраплением золота, что подчёркивает мощь королевы.

Елизавета в финале предыдущего фильма была изображена в статике, как аллегория божественного портрета; в следующей кинокартине нет преемственности с этим образом. В первой сцене, хотя королева уже носит парик, её грим всё ещё натурален, а одежда представляет скорее «театральный» костюм, нежели сложное придворное платье. Её не репрезентируют как божество, но изображают как правителя. Она гораздо увереннее ведет себя перед советом, её сложно запугать или переубедить. Она остаётся милосердной, говоря, что будет казнить своих подданных только за проступки, а не за вероисповедание. Эта линия в повествовании выстраивается для того, чтобы подчеркнуть контраст с религиозной нетерпимостью Филиппа.

Елизавета едет на лодке к часовне, где Уолсингем вновь заводит речь о браке. В этой же сцене устанавливаются взаимоотношения с другой Елизаветой – Бесс Трокмортон (Эбби Корниш). Она олицетворяет естественную (женственную) силу Елизаветы и её чувственность, а также её женские слабости – во многих сценах фильма именно она служит проводником для выражения этих граней характера Елизаветы. На пути к часовне они обсуждают качества идеальных мужчин, главным из которых является честность. Связь Бесс и Елизаветы заключается не только в их «общем» имени, и фаворитизме, но и в костюмах. Почти в каждой сцене они одеты в одежду одинаковых оттенков, только наряды Бесс чуть приглушеннее. Таким образом, она представляет собой тень королевы. Эта характеристика отличается от взаимоотношений между Бесс Трокмортон (Джин Коллинз) и Елизаветой в фильме «Королева-девственница». Бесс в исполнении Колинз всегда соперничала с Елизаветой, тогда как Бесс – Корниш до определенного времени остаётся её близким другом.

Уолтер Рэли (Клайв Оуэн) выступает объектом соперничества между королевой и Бесс. Когда Елизавета идет к часовне в золотом платье, Рэли выпрыгивает, будто из ниоткуда, для того, чтобы бросить плащ к ногам королевы. Сцена, воспроизводящаяся из фильма в фильм.

В этом фильме невинность королевы – это не поддерживаемый миф, а игральная карта, которая позволяет оставаться Англии в безопасности. Во время «парада женихов» Рэли появляется перед Елизаветой, чтобы сообщить о колонии в Новом Свете, которую он назвал в честь неё – Вирджиния. Он привез картофель (как заметил один критик:«Это была лучшая реклама картофеля из всех, что я видел»[[210]](#footnote-210)), табак, туземцев. Главное – испанское золото, т.к. Уолтер Рэли – пират. Рэли Ричарда Тодда был мужественным солдатом, а у Клайва Оуэна он стал искателем приключений, пиратом, грабящим испанские суда. Он представляет свободу и романтику, которые невозможны в пределах королевского двора. Как и в случае с героем Ричарда Тодда, Рэли - честный и простой человек, желающий открыть Елизавете глаза на её придворных, ряды которых полны льстецами и предателями.

В фильме «Золотой век» возвращается символ зеркала как негативного отражения старости королевы. Снимая парик, Елизавета смотрит на своё отражение и замечает, что морщин на её лице стало еще больше, и причина этому не улыбки. Это заявление кажется странным, т.к. королева не выглядит больше, чем на 30 лет, но на самом деле ей должен быть уже больше 50. Однако беспокойство Елизаветы из-за собственной внешности вполне объяснимо, т.к. один из кандидатов на брак – Эрик XIV, который в действительности был ровесником королевы, в фильме представлен как юноша. Их взаимоотношения с Елизаветой иллюстрируют формальность и искусственность брачных договоров на политической арене – как отчаявшийся ребенок он постоянно возносит хвалу Елизавете на своём ломаном английском языке.

Историческая Елизавета имела внушительный гардероб и использовала его в качестве политического инструмента – она использовала одежду, чтобы произвести нужное впечатление на людей (например, при встрече с французским послом надевала французские платья). По этой причине сцены переодевания королевы часто присутствуют в экранизациях, чтобы обозначить переход от личного пространства к публичному, или наоборот. В одной из сцен с переодеванием, используется также метафора многогранности образа Елизаветы. Елизавета в белом корсете и сорочке стоит посреди большой каменной комнаты. Она окружена десятками безголовых манекенов, на которых надеты её платья. Она осматривает эту молчаливую аудиторию, представляющую совокупность разных образов Елизаветы. Она может выбрать любую маску, в зависимости от желания.

Этот фильм, как и предыдущий, использует приёмы, связанные с вуайеризмом: съемка с высокой точки (эффект Божьего провидения); обрамление сцен окнами перегородками, полупрозрачными занавесями. Одна из таких сцен – сцена в ванной при свечах. Бесс расчесывает волосы королевы, гладит лицо, плечи. Тема их разговора – Рэли. Елизавета говорит Бесс, что та нравится ему только потому, что он хочет добиться расположения ее, королевы. Т.к. Бесс – отражение чувственного начала королевы, можно предположить, что на метафорическом уровне Рэли хочет добиться расположения политического тела (самой Елизаветы), через обладание её естества (Бесс).

Одним из основных конфликтов в фильме является противостояние между Марией Стюарт и Елизаветой. Заточенная в Тауэр, в бесконечном ожидании своей участи, кузина интригует против королевы. В фильме много сцен, в которых показано изображение Марии через отражение двойного зеркала, что олицетворяет её интриги, разделяющие английский народ. Зеркала играют роль отражения сущности человека. Елизавета, например, видит в них неминуемую старость. Мария же никогда не показана, смотрящейся в зеркало, она не видит себя и не осознаёт собственной участи.

Елизавета в исполнении Кейт Бланшетт, в отличии от героини Бетт Дэвис, может признать собственные тщеславие и глупость. Она говорит, что Рэли пришёл из другой эпохи, и она последовала бы вслед за ним, будь у неё такая возможность. Подразумевается, что Рэли – конструкт современного человека, он олицетворяет свободу и дух приключений: всё то, о чём женщина времени Елизаветы даже не могла помыслить. Она жаждет постмодернистской феминисткой триады: успешная карьера, равенство в любви и самоуважение. Тем не менее, королева не может себе этого позволить, и она знает, что должно быть принесено в жертву. С помощью параллельного монтажа режиссёр создаёт контраст между отношениями Рэли и Бесс (постельная сцена) и одиночеством королевы (Елизавета стоит обнаженная перед зеркалом). В первом случае сцена имеет тёплое освещение, символизирующее любовь, во втором – холодное, подчёркивающее одиночество королевы. Критиками было отмечено, что эта сцена восходит к вуайеризму: глаза Елизаветы показаны крупным планом, она как бы со стороны взирает на Рэли и Бесс.[[211]](#footnote-211)

Та же динамика повторяется в сцене, где Елизавета учит Бесс танцевать вольту. Из предыдущего фильма понятно, что для Елизаветы вольта – очень личный танец. Она подталкивает Рэли к своей фаворитке, чтобы они танцевали вместе, позиционируя их как марионеток и думая, что может играть их чувствами ради собственной забавы. Камера делает круг в 360 градусов, мимо символически пустой кровати Елизаветы. В фильм также вмонтирована сцена танцующей Елизаветы из предыдущей кинокартины («Елизавета» (1998)), только вместо Роберта Дадли зритель видит Уолтера Рэли. Её взгляд ни на секунду не оставляет танцоров одних. Ей нравится через свое отражение в виде Бесс представлять, что она могла бы иметь, если бы не была королевой.

Для того чтобы показать, как обычное желание женщины ослабило её королевскую мощь, сюжет переключается на врагов Елизаветы, которые составляют заговор против неё. Брат Уолсингема оказывается в числе заговорщиков, что показывает, как религиозное противостояние разделяет британские семьи.

Как и в предыдущем фильме Капура, Уолсингем остаётся вне религии – он просто служит своей королеве. Однако, в фильме «Золотой век» из безжалостного мужчины-воина он становится семьянином, который устраивает ужины с любящей женой и детьми. Было бы неверно утверждать, что в этой картине он стал мягче: Уолсингем всё ещё не против пыток (в одной из сцен он выпытывает информацию с помощью орудия «Железная дева»), но он уже потерял былую хватку. Уолсингем стал старше и слабее, его образ почти слился с образом Сесила из фильма «Елизавета» (1998).

Постаревший Уолсингем не может помешать заговорщикам достичь своей цели. Елизавета пробирается к часовне сквозь толпу, её облик неестественен и напоминает Богоматерь, сошедшую с иконы: белое платье с белой вуалью, сложный грим. По дороге, женщина просит благословить ребенка, что тоже указывает на божественный образ королевы. Когда Елизавета молится у алтаря, в часовню вбегает Бабингтон с криком: «Елизавета! Королева-блудница!». Она медленно поворачивается к нему, дуло его пистолета направлено прямо на королеву. Как и в последней сцене фильма «Елизавета», королева изображена как религиозный мученик: её руки открыты, а ладони подняты вверх. Произошел выстрел, но королева осталась невредимой. Возможно, это в очередной раз подчеркивает её божественную сущность.

В сцене разговора с Рэли раскрывается истинная причина страха королевы перед казнью Марии. Её беспокоит не гнев Божий за убийство королевы, но страх за собственную жизнь, за страдания и боль. Она прячется за иконической маской, т.к. камень не может чувствовать, а божественное - не может умереть. «Я отдала Англии всю свою жизнь, а теперь ей нужна моя душа». В этот момент Елизавета находится между двумя состояниями: человек и божество, но то, что доступно для Рэли, для неё за границами возможного.

Смерть Мария Стюарт в этом фильме романтизирована – замедленная съёмка показывает зрителю красивую и спокойную королеву в красном платье и с молитвенником в руке. Этот образ давно стал каноническим для изображения Марии Стюарт в историко-культурном контексте. Замедленная съёмка контрастирует с динамичной сценой Елизаветы, кричащей, чтобы казнь была остановлена. Съёмка с низкого ракурса показывает, насколько ничтожна королева даже в рамках своего двора.

Последующая сцена, в которой Рэли успокаивает королеву и признается в своей любви, она просит его о поцелуе. Как замечают Форд и Митчел в своей работе, «это тот самый момент, когда королева, наконец, получила в руки свои сокровища».[[212]](#footnote-212) Это состояние комфорта быстро сменяется динамикой событий, с которыми должна справиться королева.

В фильме есть ещё одна аллюзия на образ королевы Елизаветы в живописи. Когда испанская Непобедимая Армада уже в пути и, как говорит Уолсингем, Англия должна готовиться к худшему. Елизавета стоит на полу, который представляет собой карту мира - аллюзия на портрет работы Дитчли. Когда становится ясно, насколько малы шансы у Англии на победу, королева становится на колени, одетая в королевский пурпурный цвет. Её политическая жизнь находится в руинах, и личные отношения подчеркивают это.

Чтобы показать не только политический крах, но и раскол в межличностных отношениях, Елизавета и Бесс впервые в фильме одеты в разные, контрастирующие между собой, цвета. Елизавета одета в королевский пурпурный, а Бесс – в нежно-розовый. Елизавета не только кричит на свою фрейлину, но и пытается расправиться с ней физически. Как и в фильме «Королева-девственница», она сравнивает своих придворных с животными, которых «всегда держит на поводке».

Отправив Рэли в Тауэр, в метафорическом смысле Елизавета изгнала свою женскую сущность для того, чтобы сосредоточится на политических проблемах. Она приказывает освободить Рэли, поскольку он нужен ей как солдат: «Он прощён. Я тоже жажду прощения». Это прощение можно рассмотреть на разных уровнях: 1) прощение Рэли; 2) прощение Господа за казнь Марии Стюарт; 3) просьба о прощении у Англии за то, что позволила своему женскому естеству затмить политическое тело. Капур, не боясь преувеличений, показывает Елизавету в Тилбери в полном облачении, в доспехах, с распущенными волосами, на белой лошади, словно амазонку. Одни критики сравнивали её с Жанной д’Арк, другие с C-3PO (персонаж киновселенной «Звездных войн»).

Когда горит испанский флот, Елизавета стоит на вершине утеса и наблюдает за битвой. Это похоже на то, как королева командует ветром, чтобы он переносил огонь с одного испанского корабля на другой. Под воду уходит власть Испании, а вместе с ней – католические символы (чётки и распятие).

Маленькая Изабелла, держа в руках куклу в виде Елизаветы, стоит у подножия алтаря, и побежденный Филипп падает к её ногам. Метафорическая Елизавета задерживает пренебрежительный взгляд на отце, прежде чем оставить его там, где он рухнул, и уходит, крепко сжимая куклу. Таким образом, показана почти личная победа Елизаветы над собственным врагом.

В сцене, тщательно спроектированной, чтобы создать трёхмерную аллюзию на портрет Дитчли, Елизавета стоит на карте мира, её руки принимают жест святой мученицы, камера делает оборот на 360 градусов.

Чтобы продемонстрировать полное обожествление королевы, в фильме показана смерть Уолсингема, который произносит: «Я был с вами во всех ваших начинаниях. Я вам больше не нужен!».

Если Елизавета воплощает образ Богоматери, то ей нужен ребёнок, олицетворяющий Христа. Этим ребенком становится сын Бесс и Рэли. В заключительной сцене фильма Елизавета берёт его на руки, говоря: «У Елизаветы есть сын», тем самым уравнивая Бесс (свою женскую сущность) и себя (политическое тело). Сцена является изображением Мадонны и ребенка: она держит его на руках, чтобы дать благословение. Закадровый голос говорит: «Меня называют королевой-девственницей. Не венчана, никому не повинуюсь, бездетная. Но я мать своему народу. Боже, дай мне силы нести этот груз свободы. Я – ваша королева. Я - это я!». В финальной сцене королева вновь стоит на карте мира, который она завоевала, и ветер, которым она повелевает, вздымает завесу вокруг неё.

По большому счёту, фильм «Золотой век» был не так хорошо принят, как фильм «Елизавета». Несмотря на то, что в этом фильме другой сюжет и персонажи, путь, который проделала Елизавета остаётся тем же – от неопределенности и страха к божественной мифической сущности. Кейт Бланшетт в своём интервью отмечала: «Может быть, королева была мужчиной? Но, думаю, это глупости. Во всяком случае, я играла женщину. Да, у Елизаветы блестящие дипломатические способности, она рассматривает брак с иностранными женихами только с точки зрения пользы этого альянса для Англии. Но я не хотела показать свою героиню железной женщиной. Нет, она борется со страхами, сомневается, может ли справиться с такой ответственностью, как правление Англией. Она бешено ревнует любимого мужчину, когда узнаёт, что от него беременна девушка из её свиты… Ей хочется убить их обоих».[[213]](#footnote-213)

Во многих отношениях фильм цитирует темы, поставленные в предыдущем фильме в 1998 году. Сам Шекхар Капур признавал, что при создании фильма «Золотой век» столкнулся с трудностями. Режиссёр говорил, что этот фильм об абсолютной власти и стремлении к обожествлению, но поскольку эта тематика уже была раскрыта в предыдущем фильме, ему пришлось сосредоточиться на внутреннем конфликте королевы: человеческие желания или мифический образ. Он признает, что этот фильм не оправдал его ожиданий.[[214]](#footnote-214)

Один из критиков писал, что «замедленная съёмка в картине используется для того, чтобы фильм любовался собственной красотой»[[215]](#footnote-215), поэтому в нём гораздо меньше динамики, чем в фильме «Елизавета». Другой критик назвал фильм «зрелищным и интересным, он создан в манере старого Голливуда, прекрасно смонтирован. Он похож на мыльную оперу с высокопарными диалогами, которые всего лишь играют в историю, а не репрезентируют её. Также исторические фильмы снимались и в 30-е, и 40-е, и 50-е».[[216]](#footnote-216) Несмотря на менее восторженные отзывы, Бланшетт вновь хвалили за созданный образ королевы.

Интересно отметить, что хотя католики в обоих фильмах представляют антагонистов, в фильме «Золотой век» акцент немного сместился. Фильм «Елизавета», выпущенный в 1998 году, до атаки на Всемирный торговый центр 11.09.2001 года, показывает католиков, которые борются за власть больше по личным причинам, а не по идеологическим. Мария Кровавая эмоционально нестабильна и жестока, но её последователи не религиозные фанатики. Однако Филипп Испанский, каким он изображен в фильме «Золотой век», заслуживает этого определения. Он постоянно сравнивает Елизавету с Дьяволом, которая ведет свой народ в Ад; он говорит, что английская королева несет темноту, а он – свет. Елизавета предупреждает придворных, что политика Филиппа представляет опасный фундаментализм, который покончит с Английской свободой. Вероятно, на фильм повлиял рост исламского фундаментализма в мире, как сказала критик Манола Даргис: «фильм напоминает нам о том, что английский, или, возможно, англоговорящий мир участвует в другой, современной священной войне против другого фундаменталиста».[[217]](#footnote-217)

Шекхар Капур привнёс в образ королевы Елизаветы мифическую составляющую. Капур отмечает, что его ощущение «мифического» - это то, что историки называют историей, перенесенной на почву мелодрамы. Режиссёр предпочитает видеть в этом культурные различия, вызванные его восточным происхождением (Шекхар Капур родом из Индии).[[218]](#footnote-218) Капур не заботится о связанности исторических фактов, его цель – вовлечь зрителя в фильм, и он использует для этого всевозможные визуальные средства. Если убрать романтическую линию – остаётся королева Елизавета, которая является скорее ожившим мифом, а не реально существовавшим женщиной-монархом. Капур говорил о возможной трилогии, посвященной королеве Елизавете. Первый фильм «Елизавета» был посвящен борьбе за власть; второй – «Елизавета: Золотой век» посвящен обожествлению королевы; третий должен был исследовать тему смертности королевы Елизаветы, охватив последние годы её жизни.

**§3. Королева Елизавета в качестве персонажа второго плана. «Орландо» (1992); «Влюблённый Шекспир» (1998); «Алиса в стране чудес» (2010), «Аноним» (2011).**

Возможно, самый необычный образ королевы Елизаветы в кинематографе был создан актёром Квентином Криспом в фильме «Орландо» (1992). В первую очередь потому, что эту роль сыграл мужчина. Королева Елизавета зачастую выступает в качестве объекта в гендерных исследованиях, и фильм является отображением её андрогинности. Он основан на одноименном романе Вирджинии Вулф, повествующем о молодом английском аристократе, который в середине жизни меняет пол, и, ко всему прочему, остаётся молодым. Королева приказала ему не стареть, и он исполнил её приказ, как верный подданный. Роль Орландо сыграла актриса Тильда Суинтон, которая убедительно изобразила как мужчину, так и женщину. Поттер и Суинтон в интервью указывают на огромное влияние романа, основная идея которого – поиск андрогинного ядра – «личностного начала, которое не имеет ничего общего ни с биологическим полом, ни с гендерной идентичностью как социальным конструктом».[[219]](#footnote-219)

Салли Поттер вспоминает: «Я прочитала «Орландо» ещё будучи подростком и сразу подумала, что по нему можно снять прекрасное кино. Не могу понять, как это не замечают другие люди. Ведь все мне говорили, что адаптировать книги Вирджинии Вулф в кино невозможно. Что Вирджиния Вулф и Джеймс Джойс – двое неприкасаемых авторов, книги которых никому не получится перенести на экран».[[220]](#footnote-220)

Поттер понадобилось восемь лет на то, чтоб написать сценарий и найти финансирование для «Орландо». Фильм обошёлся Салли Поттер в 4 миллиона долларов, хотя руководители студии оценили стоимость картины в 20 миллионов. Некоторые сцены фильма снимались в Санкт-Петербурге и в Узбекистане. Двадцать или тридцать раз, по словам Поттер[[221]](#footnote-221), она ездила в Россию, чтобы найти подходящие места, определиться со светом, встретиться с кинематографистами и так далее («Ленфильм» финансировал съемки). Поттер сотрудничала с известным оператором-постановщиком Алексеем Родионовым («Мусульманин», «Иди и смотри»), о котором отзывалась с восхищением.

Фильм открывается сценой с Орландо, который сидит под дубом и мечтает стать поэтом. Закадровый голос говорит о том, что нет сомнений в том, что Орландо – мужчина, несмотря на его женственный вид (хотя в романе Вулф Орландо был исключительно мужественным персонажем в начале повествования). Закадровый голос также сообщает, что Орландо искал не привилегий, но общения. Вспомнив, что ему общение гарантировано и его ожидают родные, он с головокружительной скоростью бежит домой: замечтавшись, он забыл, что ему предстоит увидеться с самой Королевой.

Фильм «Орландо» предлагает новый образ королевы, которой был создан лгбт-иконой Квентином Криспом. Это, безусловно, даёт новое определение понятию «старая королева Бесс». Крисп был известен экстравагантной манерой поведения, это он называл «особым стилем, который возник спонтанно, но поддерживается осознанно».[[222]](#footnote-222) Образ Криспа ассоциировался с обилием косметики и ношением яркой женской одежды. Это описание легко ложится и на образ королевы Елизаветы, которая с возрастом посредством макияжа и богатства костюмов стремилась скрыть старость. В виду этого не возникает вопросов, почему выбор режиссёра фильма Салли Поттер пал на Криспа. Она говорила, что позвать его на роль королевы было «божественным провидением» и отмечала, что чрезвычайно гордится этим выбором.[[223]](#footnote-223)

Елизавета в первой сцене показана в профиль, демонстрируя постаревшее лицо, с большим горбатым носом, которое прячется под рыжим париком. Двойственность, расхождение между тем, что говорят придворные, и тем, как реально выглядит королева, является главным атрибутом образа Елизаветы, созданного Криспом. Придворный певец (Джимми Соммервилл) поёт королеве серенады о красоте: «Благословенен каждый день и час, пока жива королева…Елизавета – самая красивая из всех на Земле, её глаза подобны звёздам..». В этом стихотворении отражены мотивы воспевания королевы, которые были характерны для конца XVI века в произведениях Филиппа Сидни, Эдмунда Спенсера, Уолтера Рэли и др..

Образность в Орландо выражена особенно, этот фильм называют, прежде всего, «визуальным»[[224]](#footnote-224), он передаёт атмосферу елизаветинского периода, который старается изобразить Поттер. Режиссер использует персонаж Суинтон в качестве «якоря – спокойного звена в буре образов, превращая фильм в живую книгу британской истории».[[225]](#footnote-225) Костюмы в фильме были созданы художником Сэнди Пауэлл, которая также создавала костюмы для фильма «Влюблённый Шекспир» (1998). Джон Калхун заметил: «Иногда кажется, что если вы смотрите фильм, созданный в 1990-х гг. и видите смелый и яркий дизайн костюмов, за этим всегда будет стоять имя Сэнди Пауэлл».[[226]](#footnote-226) Работа Пауэлл в фильме «Орландо» была номинирована на кинопремию «Оскар» в номинации «Лучшие костюмы». Костюмы Пауэлл всегда выглядят захватывающе, а в случае с фильмом «Орландо», они хорошо сочетаются с визуальными образами и придают картине особую атмосферу.

Когда Орландо подносит королеве чашу с лепестками роз, камера показывает крупным планом руки королевы: старые, огрубевшие руки мужчины, с огромными кольцами на пальцах. Следующий кадр – лицо Елизаветы крупным планом, которое больше похоже на маску. Королева смотрит на Орландо с презрением, и, контраст, созданный между престарелого вида Криспом и юной Тильдой Суинтон, практически является аллегорией. Суинтон, рыжеволосая, бледная, с тревожным взглядом похожа на молодую королеву, которая словно сошла с коронационного портрета. Таким образом, Крисп и Тильда представляют собой не просто молодость и старость, а молодость и старость одного и того же человека, две крайние точки одного биографического пути.

Стихотворение, которое на пиру читает Орландо – фрагмент из поэмы Эдмуна Спенсера «Королева фей». Один из образов Елизаветы – Глориана – берёт своё начало именно в поэзии Спенсера. Однако, Елизавета не довольна выбором произведения:

«Ах, взгляни на целомудренную розу.

Как скромен первый взгляд

Её на мир и как застенчив.

А красота тем более маняща,

Что лишь угадывается.

На миг какой-то сброшены

Стыдливость и оковы. Раскрыто лоно.

Но вот минули дни,

Поникли лепестки,

Увяла, умирает».

Королева прерывает его словами: «Подобает ли юноше в расцвете лет касаться столь деликатной темы с дамой, которая всё ещё жаждет цветения?». Её тон не сердит, скорее ироничен. Елизавета в трактовке Криспа хотя гротескна внешне, но всё же вызывает сочувствие.

Роман «Орландо» описывает связь между главным героем и королевой как романтическую, но фильм предоставляет свободу выбора для зрителя, показывая эволюцию их взаимоотношений.

Сцена в парке вновь демонстрирует контраст между Орландо и Елизаветой. Королева опирается на руку Орландо, их сопровождают два волкодава. Широкий, постаревший, в огромных юбках, Крисп идёт рядом со стройной Суинтон: мужчина, изображающий женщину и женщина, изображающая мужчину. Королева садится в кресло, в ногах у неё бархатная подушка (аллюзия на фильм «Королева-девственница» (1955)), на которую Орландо преклоняет колени. Она надевает ему подвязку со словами: «Я хочу, чтобы ты оставался со мной в Англии. Ты будешь мне сыном в моей старости и опорой в моей немощи. Моим фаворитом. Моим талисманом». Как талисман Орландо представляет собой молодость и красоту, которые Елизавета хочет подчеркнуть в своём политическом теле, хотя физическое уже давно утеряло их. Однако, Орландо - её фаворит, в котором она может воплотить свои желания, т.к. она сама не может предотвратить свою старость и смерть, королева приказывает Орландо быть вечно юным.

В последней сцене, в которой появляется Елизавета, можно увидеть развитие романтических отношений между ней и её фаворитом. Пока Орландо за дверью ждёт приглашения королевы, фрейлины помогают ей переодеть платье. После того, как она оправила юбки и взобралась на постель, она зовёт Орландо. С неохотой он приближается к королеве и останавливается в нескольких метрах от постели. Елизавета подзывает его ближе к себе и кладёт его голову на свои колени. В предыдущей сцене, королева говорила о том, что Орландо будет её сыном в старости, но сексуальный подтекст явно читается в этой сцене. «Это моя победа!», - произносит Елизавета и целует Орландо в макушку. Она дарит ему имение, произнося: «Это для тебя и твоих потомков. Одно условие: не увядай, сохрани свежесть, оставайся юным всегда!». Криспу удаётся передать ощущения принятия неизбежной смерти. Сцена переключается на изображение Орландо, который, лежа в темноте, говорит: «Интересная личность!». В связи с этим высказыванием возникает вопрос: Кто является интересной личностью: королева или Квентин Крисп, который имеет особое значение в британской культуре? Таким образом, в фильме обыгрывается двойное переодевание, которое «артикулирует проблему «женcкoгo» начала», cвязывая егo с маскарадoм.[[227]](#footnote-227) Тела Свинтон и Криспа подвижны для того, чтобы давать им определения в рамках бинарных оппозиций «мужское» и «женское». Эта область в фильме переносится тела (костюмы), сохраняя только внешние признаки нормы.

Фильм был назван «изысканным перфомансом, украшенным роскошными костюмами и блеском феминистского остроумия».[[228]](#footnote-228) Его пышные образы нацелены не только на развлечение, они выразили суть исторической королевы Елизаветы. Её стремление к молодости и красоте, её одиночество, её абсолютная сила во всем, кроме способности контролировать отпущенное ей время.

Фильм «Влюблённый Шекспир» вышел в прокат почти одновременно с фильмом «Елизавета» Шекхара Капура. Кинокартины имеют схожий исторический контекст, а некоторые из актёров сыграли в обоих фильмах (Джеффри Раш и Джозеф Файнс), однако по содержанию и характеристике они сильно отличаются. «Елизавета» - историческая драма, а «Влюблённый Шекспир» больше походит на романтическую комедию. Из-за того, что они вышли примерно в одно и то же время и затрагивают схожий исторический период, эти фильмы часто сравнивают. Эти две кинокартины охватывают елизаветинский период, но между ними лежит историческая разница во времени в 30 лет: фильм «Елизавета» рассказывает о начале царствования королевы, тогда как «Влюбленный Шекспир» охватывает её последние годы на троне. Их дизайн также сильно отличается: средневековые холодные интерьеры фильма «Елизавета» контрастируют с грязными оживленными улицами в кинокартине «Влюблённый Шекспир».

Концепция фильма «Влюбленный Шекспир» состоит в том, что любовь вдохновляет поэта. У молодого Уильяма Шекспира (Джозеф Файнс) пропадает вдохновение, и он отправляется к «пастырю души, толкователю снов», который даёт ему совет – найти любовь. Шекспир находит её в лице Виолы де Лессепс (Гвинет Пэлтроу), красивой молодой дворянки, которая испытывает страсть к театру. Она заходит так далеко, что переодевается в мужское платье, дабы сыграть в театральной постановке.

История начинается в 1593 году, в дни «славы Елизаветинского театра», и никто, кроме труппы Ричард Бербеджа, не удовлетворял вкусам королевы (Джуди Денч), которая хотела видеть на сцене комедию. Елизавета сидит перед сценой с суровым выражением лица. Филипп Хенслоу (Джеффри Раш) говорит, что зрителю на сцене нужна только любовь и сцена с собакой, что подтверждает смех королевы во время пьесы. Она хвалит актёра за хорошую игру и бросает ему кусок булки, которую ела во время представления. Когда другой актёр начинает читать сонет о любви, королева засыпает, её вкус не слишком утончен, в отличие от Виолы, которая гораздо больше ценит работы Шекспира, чем Елизавета. Когда граф Эссекс (Колин Ферт) представил Виолу королеве, Елизавета спросила почему, она так любит театр, ведь актёры играют не перед зрителями, а только перед королевой. Таким образом, в фильме вновь затрагивается тематика тщеславия королевы.

В данной кинокартине королева показана в этом фильме как самостоятельный правитель, рядом с ней нет ни советников, ни фрейлин. Её реплики полны сарказма и вызывают у придворных недобрый смех. Елизавета говорит Эссексу, что он будет дураком, если возьмёт в жены Виолу, т.к. «её цветок уже срезан другим». Этот комментарий со стороны королевы является толчком для дальнейшего развития сюжета.

Как и в случае с фильмом Шекхара Капура «Елизавета», создатели кинокартины «Влюблённый Шекспир» свободно обращаются с историей Англии. Однако, в данном случае, это скорее ирония, которая придаёт оттенок веселья фильму. Это фильм, который «соединяет в себе елизаветинский театр с современным коммерческим кинематографом».[[229]](#footnote-229) По своей сути, это сатира на современное положение вещей в киноиндустрии. Низменное положение писателей, работа на инвесторов и кредиторов, обещание доли от несуществующей прибыли – всё это отображено в фильме. Елизаветинская эпоха, созданная режиссёром Джоном Мэдденом, переполнена историческими неточностями, которые в этом случае являются умышленными и выстраивают основу сюжета.

Художник по костюмам Сэнди Пауэлл поставила перед собой задачу создать контрастные образы. Так, чтобы повседневные костюмы Шекспира и его окружения можно было противопоставить тому, что происходит в сценах при дворе, в которых Пауэлл «было дозволено безумничать и веселиться».[[230]](#footnote-230) Это отражено, например, в костюмах Джуди Денч. Платья, парики и головные уборы являются яркими и роскошными, но ни один из них не отражает портретного сходства. Цель – не воссоздать моду эпохи Тюдоров, а подчеркнуть культовый образ королевы Елизаветы в этом фильме, который был «ярким контрастным пятном, среди грязных лондонских улиц».[[231]](#footnote-231) Более того, Елизавета как бы стоит над подданными и окружающим миром, поэтому она может замечать любые мелкие детали, которые не дано увидеть другим. Например, она знает, что Виола состоит в отношениях с Шекспиром, и говорит об этом Эссексу. Она знает, что Эссекс собирается жениться только, чтобы поправить свое финансовое положение. Елизавета, образ которой создан Джуди Денч, «видит сквозь все уловки и маскировки скрытые тайны. Она знает это, потому что является самым важным игроком в этой игре».[[232]](#footnote-232) Как говорит сама Елизавета в сцене в театре: «Я- то понимаю, каково быть женщиной в мужской профессии. Да, я всё об этом знаю». Многие критики называют эту сцену самой сильной во всем фильме, и это указывает на значимость роли Елизаветы, какой бы второстепенной она не казалась.[[233]](#footnote-233)

Развязка фильма происходит в театре, где королева сидит среди общей массы людей. Она является судьей пари, которое было заключено в середине фильма. Она является своего рода «dues ex machinа», который одним взмахом руки решает накопившиеся в пьесе вопросы: Шекспир получает деньги, чтобы откупиться от Филиппа Хенслоу и становится востребованным автором. Тем не менее, было отмечено, что Джуди Денч сыграла не такую сильную королеву, как может показаться на первый взгляд.[[234]](#footnote-234) Когда Эссекс спрашивает её: «Чем же всё кончится?», Елизавета отвечает: «Как все истории о чувстве без ответа – слезами и разлукой. Тех, кого Господь соединил узами брака разъединить не в силах даже я». Таким образом, она признает границы и пределы собственной власти – не будет счастливого конца для Виолы и Шекспира, даже если этого хочет сама королева. Это вынуждает королеву потребовать от поэта более счастливую пьесу, которую он должен написать к следующему празднику. В фильме также присутствует сцена, которая отсылает к знаменитому эпизоду с Уолтером Рэли. Когда на пути королевы возникает лужа, она ждёт, что кто-то из придворных кинет плащ к её ногам, чтобы она смогла пройти, но её подданные спохватываются слишком поздно.

Образ Елизаветы, созданный Джуди Денч, был назван лучшим в этом фильме; за него она получила «Оскар» в номинации «Лучшая женская роль второго плана». Это особенно важно, поскольку у Джуди Денч, в отличие от других актрис, было всего несколько минут экранного времени для того, чтобы раскрыть характер персонажа. Актриса говорила, что по её мнению: «Елизавета очень властная женщина, один её взгляд мог сразить наповал».[[235]](#footnote-235) Именно так она и показала образ королевы: женщины, которая захватывает внимание в каждой сцене.

В 2011 г. вышел фильм режиссёра Роланда Эммериха «Аноним», пытающийся ответить на вопрос: Существовал ли Шекспир на самом деле? Сценарист фильма Джон Орлофф заинтересовался темой происхождения пьес Шекспира после прочтения статьи о дебатах на данную тематику в журнале Frontline.[[236]](#footnote-236) Написав сценарий ещё в конце 1990-х гг., автор потерял к нему интерес в виду выхода на большой экран фильма «Влюбленный Шекспир» (1998). В 2009 г. режиссёр Р. Эммерих, заявил, что этот проект лежал у него в столе около 9 лет, прежде чем он решился реализовать его, т.к. считал его достаточно рискованным. Также режиссёр отметил, что мало что знал о елизаветинской Англии, и о Шекспире в частности, пока он не увидел сценарий Орлоффа, после чего он погрузился в изучение различных теорий о происхождении пьес Шекспира.[[237]](#footnote-237) Эммерих решил сделать фильм о политике, вопросах наследования и монархии, о трагедии королей и королев, включив в сюжет сцены с убийством и инцест. Изначально название фильма было другое “The Soul of the Age” («Душа эпохи») и, по мнению режиссёра, именно оно отражало суть фильма. Сюжет выстраивался вокруг трёх персонажей: Бена Джонсона, Уильяма Шекспира и графа Оксфордского. Режиссер отмечал, что его фильм – исторический триллер, т.к. речь идёт о борьбе за престолонаследие. С одной стороны стоят Тюдоры, с другой – Сесилы, а между ними, пытаясь выбрать преемника, королева Елизавета. При помощи этой истории, режиссёр планировал осветить Шекспировский вопрос, и, в итоге, фильм получил название «Аноним».

«Аноним» был первым фильмом, который снят с помощью новой камеры Alex фирмы “Arriflex”. Кроме того, елизаветинский Лондон был воссоздан на немецкой кинокомпании Babelsberg, который включает в себя полномасштабную реконструкцию театра «Роза» (The Rose).

Художник по костюмам Лизи Кристл отмечала, что данный проект предоставил ей широкие возможности. «Англия эпохи королевы Елизаветы I Английской ― один из лучших периодов, с которым художник по костюмам только мечтает поработать».[[238]](#footnote-238)

Крист создала несколько сотен костюмов для фильма «Аноним», начиная с платьев Елизаветы и заканчивая запасной одеждой для актеров, которые играли простых обывателей в толпе (массовка включала в себя около 750 человек). Кристл изучала эпоху королевы Елизаветы, читала книги по истории Англии и исследовала написанные в то время портреты. «Я создавала коллаж для каждого главного героя и вдохновлялась различными источниками. Режиссёр предоставил мне своду, т.к. ему очень нравится детальная разработка костюмов. Если, например, в сценарии написано, что «костюм видел свои лучшие дни», это значило, что мы должны придать ему возраста, создать ощущение, что его носили долгое время».[[239]](#footnote-239)

Королева Елизавета меняет в фильме около двадцати платьев, которые были сшиты вручную в Лондоне в Sands Film. Следует отметить, что Кристл и её помощники разработали все аксессуары Елизаветы, включая украшения, чулки и обувь.

Роль королевы Елизаветы – в старости и в молодости - играют Ванесса Редгрейв и её дочь, Джули Ричардсон. Изначально в проект была приглашена именно Джули, которая посчитала сценарий довольно увлекательным, к тому же, по её мнению, этот фильм мог послужить хорошей рекламой для театральных постановок. Р. Эммерих долго не знал, как пригласить актрису такой величины, как Ванесса Редгрев в свою кинокартину, и Джули помогла ему это сделать. Впоследствии, Ванесса сказала, что очень давно хотела сыграть королеву Елизавету. Ещё в юности актриса прочитала книгу Литтона Стейчи «Елизавета и Эссекс: Трагическая история» и, исходя из этого произведения, придумала образ королевы Елизаветы как женщины, которая прошла через многие преграды, и, когда стала пожилой, отчаянно хваталась за хорошие воспоминания как за спасательную соломинку.[[240]](#footnote-240)

Будучи дочерью и матерью Ричардсон и Редгрейв имеют поразительное сходство, что создаёт гармоничный переход от юности королевы к её старости. Елизавета Ричардсон – двойственный персонаж: с одной стороны, она ещё очень юная и ранимая, с другой – властная, крепкая, как будто стальная. Елизавета Редгрейв – та же женщина, но актриса показывает, как возраст делает из неё капризную, даже жалкую королеву. Таким образом, в данном фильме мы снова наблюдаем трансформацию королевы Елизаветы из юной неопытной девушки в старую, требующую постоянного внимания королеву. Актрисы создают на экране своего рода визуальное эссе о разрушительном влиянии времени и о его скоротечности.

В этом фильме не просто развенчивается миф о девственности королевы Елизаветы, более того, она участвует в инцесте. Эммерих намеренно вводит это в сценарий, т.к. его целью было показать, насколько развращённым является королевский двор.[[241]](#footnote-241) Также это позволяет сделать из королевы обычную женщину, против которой можно легко поднять войска и заставить народ идти к дворцу, показав им пьесу «Ричард III». Это противоречит предшествующим киноинтерпретациям образа королевы Елизаветы, т.к. режиссёры всегда старались избегать прямого визуального развенчивания мифа о девственности королевы.

Роланд изображает елизаветинскую эпоху как пору упадка и разврата, что развенчивает ещё один миф – миф о Золотом веке расцвета английской культуры.

Фильм «Аноним» был отмечен противоречивыми, зачастую нелестными, отзывами. Майкл Филлипс написал, что фильм с исторической точки зрения просто ужасен, но он отнюдь не скучен.[[242]](#footnote-242) Британские шекспироведы восприняли фильм как апокалипсис, назвав его попыткой «переписать английскую историю». Негативные отзывы дали и кинокритики американской NewYorkTimes[[243]](#footnote-243) и канадской Globe and Mail[[244]](#footnote-244), назвав фильм псевдоэпатажным; неумелой фантазией на тему истории; развращающим прошлое Британии.

Характеристику Красной Королевы в фильме «Алиса в стране чудес» (2010) можно безошибочно определить как интерпретацию образа королевы Елизаветы. Само её имя, Ирацибетта, является искажением имени «Елизавета».

Режиссёром фильма «Алиса в стране чудес» стал Тим Бёртон, которой привнес свое видение в экранизацию сказки Л.Кэррола. По мнению Бёртона, «нет истинной красоты, без капельки разложения».[[245]](#footnote-245) Истории и персонажи фильмов режиссера отражают это высказывание. Алиса в его интерпретации – не скучающий ребёнок, а молодая женщина, столкнувшаяся с перспективой вступления в брак с богатым, но совершенно неприятным молодым аристократом. Вместо того чтобы дать ответ на его предложение, она убегает, следуя за Белым Кроликом и попадает в кроличью нору. Поскольку этот фильм - интерпретация предыдущих экранизаций сказки, каждый из знаковых персонажей уже знаком с Алисой, хотя она и не совсем помнит их. Эта новая версия истории Алисы также демонстрирует темы, которые были обозначены в многочисленных, особенно поздних, экранизациях жизни королевы Елизаветы, в частности, тема независимости женщины. Причины, по которым Алиса должна вступить в брак, схожи с аргументами придворных Елизаветы: она должна обеспечить семью наследником, и, самый главный аргумент: её род может прерваться. Алиса ободряет окружающих известием о своем замужестве, но, как и в случае Елизаветы, у неё есть свои планы на жизнь. В конце концов, она отдаётся своему призванию, и, как елизаветинский капер, отправляется на поиски новых захватывающих приключений и стран.

В фильме Бёртона Красная Королева является не интерпретацией исторического образа, а, скорее, интерпретацией мифа, который создали о королеве авторы предыдущих экранизаций.

Ирацебетта выделяется среди остальных персонажей внешним видом – непропорционально большая голова, роскошный костюм. Хотя Алиса оставила за пределами кроличьей норы обстановку XIX века, большая часть костюмов персонажей в кроличьей норе носит одежду того же времени. Красная Королева одета в характерную для эпохи Тюдоров мантию; её макияж вызывает ассоциации с кинообразом Елизаветы, созданным Бетт Дэвис.[[246]](#footnote-246) Художник по костюмам Коллин Этвуд утверждала, что для создания образа Красной Королевы она вдохновлялась модой елизаветинской эпохи.[[247]](#footnote-247) Хелена Бонэм Картер в фильме носила огромный парик, её линия лба была отодвинута, как и у многих, других актрис, которые играли Елизавету. Образ дополнял грим, созданный визажистом Валли О’Рейли. О’Рейли должен был выполнить сложную задачу, так как голова Бонэм Картер была увеличена с помощью компьютерных технологий, и макияж должен был хорошо выглядеть в этом увеличении.[[248]](#footnote-248) Для точности визажист использовал трафареты для макияжа бровей, век и губ. Макияж воспроизводит сущность Елизаветы – белая маска на лице с ярко красными румянами и красными губами, но это не точная попытка воссоздать её образ. У Бонэм Картер нарисованы четко очерченные брови (у королевы Елизаветы их нет), а синие тени, скорее, адресуют зрителя к видеоклипам 1980-х гг. Тем не менее, общее визуальное впечатление вызывает ассоциацию карикатурного образа королевы Елизаветы.

Дворец Красной Королевы имеет много общих деталей с интерьерами фильма Шекхара Капура о Елизавете: средневековые огромные каменные пространства, арочные витражи. Придворные отражают сущность королевы: все фигуры кажутся такими же искажёнными, одеты в том же елизаветинском стиле. Вместе того, чтобы льстить Ирацебетте словами, они тешат её тщеславие подражанием, которое является самой искренней формой лести. Они воспринимают её искаженный облик как эстетический идеал и следуют её примеру. Таким образом, это аллюзия на исторический образ королевы: какое-то время идеалом красоты являлось именно то, что носила Елизавета: белая кожа, неестественный макияж и яркие рыжие волосы.

Визуальный образ персонажа Красной королевы – не единственная связь с королевой Елизаветой. Почти в каждом обзоре фильма было отмечено, что образ Ирацебетты – интерпретация образа королевы, созданного Бетт Дэвис: её чрезмерная раздражительность, нервозность, желание развлекаться и неумение проигрывать. Для развлечения у неё есть придворные Траляля и Труляля, которыми она повелевает как ручными обезьянками. Как заметил Ричард Корлисс, «Ирацебетта – такой же испорченный ребенок, как и тщеславный монарх».[[249]](#footnote-249)

Еще одна грань истории, которая связана с королевой Елизаветой – романтические отношения, которые отображены в фильме Тима Бёртона. Красная Королева имеет фаворита Валета Червей (Криспин Гловер), которого, как и Елизавета Бетт Дэвис и Кейт Бланшетт, предпочитает держать при дворе рядом с собой. Мотивация Валета Червей - продвижение по карьерной лестнице с помощью благоволения королевы, ещё одна отсылка к системе политического продвижения через фаворитизм при дворе Елизаветы. Валет влюблён в Алису, и, когда Ирацебетта просит его объясниться, её реакция напоминает нервные судороги Бетт Дэвис, когда она узнаёт о предательстве Уолтера Рэли в фильме «Королева-девственница».

Ирацибетта в конечном счёте побеждена своей сестрой - Белой Королевой, и в этой динамике борьбы между двумя королевами за трон, прослеживаются оттенки отношений Елизаветы с Марией Стюарт.

Если у зрителя ещё оставались сомнения по поводу образа королевы, то сцена, в которой Алиса останавливается перед огромной картиной, развеивает их. Эта картина представляет собой аллюзию на портрет Генриха VIII, написанный Гансом Гольбейном-младшим.

Таким образом, не возникает сомнения, что Красная Королева – художественная интерпретация королевы Елизаветы. Её характеристика основана на совокупности киноинтерпретаций, которые были созданы до появления фильма «Алиса в стране чудес».

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что в конце XX– начале XXI вв. образ королевы Елизаветы в кинематографе претерпел существенные изменения. Во-первых, это связано с эпохой постмодерна, которая характеризуется стиранием границ, разрушением существующих идеалов, фрагментарностью, обилием цитирования и т.п. Исторические факты начинают ставиться под сомнение; события трактуются по новому; приобретает популярность «альтернативная история». Так, в фильмах Шекхара Капура «Елизавета» (1998) и «Золотой век» (2007) впервые разрушается устойчивый миф о целомудрии королевы. Её девственность возводится на новый уровень – уровень обожествления, как часть политики. Также, режиссёр впервые прослеживает трансформацию королевы: от простой невинной девушки до настоящего монарха. В этих фильмах воссозданы основные темы репрезентации образа Елизаветы: любящая мать своего отечества, мотив обожествления, желание вечной молодости и красоты, победительница и владычица морей. Так, образ, созданный Кейт Бланшетт, стал собирательным и воспроизвел основные мифы, связанные с королевой.

Большое количество фильмов, вышедших в этот период, репрезентируют королеву Елизавету как персонаж второго плана. Это свидетельствует о популярности её образа в эпоху постмодерна. Несмотря на обилие цитирования, каждый из актёров привнёс новые черты в репрезентацию. Квентин Крисп показал королеву как андрогинного персонажа; Джуди Денч - как сильного всевидящего монарха, а Ирацибетта в исполнении Хелена Бонем Картер – карикатурный негативный образ, отличающийся гротескным характером.

**Заключение.**

На протяжении всей истории кинематографа режиссёры постоянно возвращались к репрезентации образа королевы Елизаветы. Её сыграли такие прославленные актрисы как Сара Бернар, Бетт Дэвис, Флора Робсон, Джуди Денч и др. Историк Р. Бергойн написал: «Каждая эпоха получает того монарха, которого она заслуживает».[[250]](#footnote-250) Это высказывание характерно и для характеристики киноинтерпретаций образа королевы Елизаветы I Английской.

Целью нашей работы было проследить эволюцию образа королевы Елизаветы I Английской через призму художественного кинематографа. Проанализировав ряд фильмов, мы пришли к следующим выводам.

1. Образ королевы Елизаветы менялся в зависимости от контекста создания кинокартины. В эпоху господства кинокомпании Film d’Art исторические фильмы отличаются театральностью и формальным подходом к истории. Главная сюжетная линия – романтические взаимоотношения, вокруг которых строится структура повествования. Образ Елизаветы в этот период можно охарактеризовать как «героиня любовного романа», т.к. все остальное уходит на второй план. В 1930-е – 1940-е гг. эта тенденция продолжается в Голливуде. Актриса Бетт Дэвис в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939) взяла за основу образ, созданный Сарой Бернар в фильме «Королева Елизавета» (1912), основными чертами которого являлись вспыльчивость, нервозность, излишняя эмоциональность, неприятие собственного старения, тщеславие. В это же время намечается другая тенденция – репрезентация образа королевы Елизаветы как Глорианы и матери своего отечества. Это было связано с наступлением эпохи Второй Мировой войны, которая беспокоила не только британских подданных (патриотические фильма Александра Корды), но и американцев (антифашистские фильмы Майкла Кёртица). Оба кинематографиста работали с британской актрисой Флорой Робсон, которая воссоздала образ королевы как олицетворения силы своего народа в фильмах «Пламя над островом» (1936) и «Морской ястреб» (1940). Тенденция изображения королевы в рамках романтических отношений вновь возвращается в 1950-е, это было связано с ростом конкуренции между кинематографом и телевидением. Для того чтобы телевизионные каналы не «забрали» всех зрителей, кинематографисты путём увеличения зрелищности своих фильмов старались привлечь большее количество людей в кинотеатры. В эпоху постмодерна история начинает подвергаться альтернативным переосмыслениям. Это явление не обходит стороной и интерпретацию образа королевы Елизаветы. В конце XX – начале XXI вв. развенчиваются мифы, созданные вокруг её личности. Так, Шекхар Капур и Роналд Эммерих переосмысляют миф о девственности королевы; Салли Поттер показывает её как андрогина, а Тим Бёртон разрушает миф о «старой доброй Бесс».
2. Существует некоторая взаимосвязь между актрисами, сыгравшими Елизавету, и самой королевой. Во-первых, это заложено в самом определении «королева». В большинстве случаев, её образ на экране воплощали только самые именитые актрисы. Сара Бернар была главной звездой театра конца XIX – начала XX вв. Возможно, именно её появление на экране обеспечило успех кинокартине «Королева Елизавета» (1912). Бетт Дэвис именовали в Голливуде «королевой студии» («The Queen of Studio»). Она могла себе позволить вмешиваться в процесс производства картины и ставить свои условия для того, чтобы её сняли в фильме. Многие считали, что Эррол Флинн и Бетт Дэвис – сочетание, которое может принести популярность кинокартине и миллионы создателям фильма. Эта формула и была воплощена в картине «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939). Флора Робсон, несмотря на свой непростой творческий путь, была ведущей актрисой одного из главных лондонских театров. Что касается актрис конца XX – начала XXI вв., то ситуация остаётся такой же. Кейт Бланшетт, сыгравшую в фильмах Шекхара Капура «Елизавета» (1998) и «Елизавета: Золотой Век» (2007), называют «иконой» не только кинематографа Австралии, но и Голливуда, отмечая, что на сегодняшний день существует мало актрис такого уровня. Квентина Криспа («Орландо») называли «Королём Эпатажа», а Хелену Бонем Картер - «королевой эклектики». Во-вторых, прослеживается сходство разных сторон характера королевы Елизаветы и актрис, создававших её образ в кинематографе. Флора Робсон и Бетт Дэвис принесли в жертву работе свою личную жизнь, Сара Бернар ожидала почитания, Квентин Крисп удивлял своим внешним видом, внося в моду новые коррективы, а Джуди Денч и Кейт Бланшетт отличаются упорством и независимостью.
3. Можно сказать, что на данный момент, образ королевы Елизаветы I Английской в кинематографе является единой целостной системой. Несмотря на то, что актрисы и режиссёры привносят в него что-то новое, зачастую происходит цитирование предыдущих кинокартин. Например, сцена с разбитым зеркалом; воспроизведение мифа о кольце, подаренном Елизаветой графу Эссексу; цвета костюмов, сравнивание придворных с домашними животными и т.п. Тем не менее, каждый образ в отдельности также является сложной системой, которая требует отдельного анализа.
4. Репрезентация образа королевы Елизаветы связана с основным концептами, заложенными в живописи и литературе. В фильмах с Флорой Робсон наблюдается воссоздание мифа о Глориане и о королеве - матери Отечества; Сара Бернар и Бетт Дэвис репрезентировали в кинематографе такую характеристику королевы как стремление к вечной молодости и красоте; Ш. Капур обратился к мифу о целомудрии и обожествлении королевы. Также кинематографисты часто цитируют произведения искусства и литературы. Например, коронационный портрет королевы и «Портрет Дитчли». Из художественной литературы зачастую цитируется поэма Спенсера «Королева фей» и стихи Уолтера Рэли.
5. В большинстве случаев, режиссёры стараются создать образ королевы, используя концепцию Эрнста Канторовича «О двух телах короля». Эта концепция позволяет разделить маскулинные и феминные черты, разграничив их по сферам деятельности: феминные – личная жизнь, маскулинные – публичная, в том числе сфера власти. В интервью с актрисами, почти везде можно встретить высказывание, что они хотели бы показать королеву как обычную женщину, которой не чужды человеческие желания. Возможно, это связано с попыткой развенчать миф об обожествлении королевы. Только режиссёр Шекхар Капур, показав женственность королевы, в конце фильма создаёт иконический образ.

Таким образом, можно сделать вывод, что в еще в начале XX в. предпринимаются попытки интерпретации образа королевы Елизаветы в кинематографе. Прослеживаются две тенденции репрезентации. Первая, связана с образом, созданным Сарой Бернар и Бетт Дэвис. Бернар заложила основы изображения королевы в рамках любовных отношений. Ревность, вспыльчивость, тщеславие, жажда вечной молодости и красоты являются основными характеристиками образа королевы, к которым впоследствии обращается и Бетт Дэвис. В обоих случаях репрезентация отличается театральностью и формальностью.

Вторая тенденция связана с образом, созданным Флорой Робсон. Здесь на первый план выходит репрезентация политической значимости королевы. Она изображена как любящая мать своего отечества и как Глориана – победительница и владычица морей. Образ отличается особой патриотичностью, т.к. королева является олицетворением народа, борющегося против экспансии агрессора.

В конце XX– начале XXI вв. образ королевы Елизаветы в кинематографе претерпел существенные изменения. Во-первых, это связано с эпохой постмодерна, которая характеризуется стиранием границ, разрушением существующих идеалов, фрагментарностью, обилием цитирования и т.п. Исторические факты начинают ставиться под сомнение, события трактуются по- новому. Так, в фильмах Шекхара Капура «Елизавета» (1998) и «Золотой век» (2007) впервые разрушается устойчивый миф о целомудрии королевы. Её девственность возводится на новый уровень – уровень обожествления, как части королевской политики. В этих фильмах воссозданы основные темы репрезентации образа Елизаветы: любящая мать своего отечества, мотив обожествления, желание вечной молодости и красоты, победительница и владычица морей. Так, образ, созданный Кейт Бланшетт, стал собирательным и воспроизводит основные мифы, связанные с королевой.

Большое количество фильмов, в которых королева Елизавета изображена как персонаж второго плана, свидетельствует о популярности её образа в эпоху постмодерна. Несмотря на обилие цитирований, каждый из актёров привнёс новые черты в репрезентацию её образа. Квентин Крисп показал королеву как андрогинного персонажа, Джуди Денч как сильного всевидящего монарха, а Ирацибетта в исполнении Хелены Бонем Картер – карикатурный образ королевы.

**Список источников и литературы**

**Источники**

Опубликованные источники на русском языке

1. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. М.: Известия, 1985.

Опубликованные источники на английском языке

1. Alleva R. Screen: The Godmother // The Commonweal, 1998.
2. Beckerman J. Shine Actor True to Form in Elizabeth // The Record, 1998.
3. Calhoun J. Tudor City // Interiors, 1999.
4. Collins J. Bette, I Owe It All to You // The Times, 2008.
5. Combs R. Shakespeare // Film Comment, 1999.
6. Craven P. On the Good Queen Bland // The Australian, 2007.
7. Davis B. This’n That. New York: Hachette, 1987.
8. Dench J. And Furthemore. New York: Macmillian, 2011.
9. Ehrerstian D. Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter // Film Quarterly, 1993.
10. Flynn E. My Wicked, Wicked Ways. London: Heynemann, 1969.
11. Hirst M. Elizabeth I: A Film by Shekhar Kapur. London: Polygram, 2003.
12. Johnson B. D. Orlando: Gender Blender // Maclean’s, 1993.
13. Schwartsbaum L. Rex Appeal. // Enterteinment Weekly, 1999.
14. Shargel R. Shakespeare in Love // The New Leader, 1999.

**Литература на русском языке**

Справочные издания

1. Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира. М.: Молодая Гвардия, 2005.
2. Бояджиев Г. История западноевропейского театра. Т.3. М.: Искусство, 1974.
3. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения // под ред. Брагиной Л.М. М.: Высшая школа, 1999.
4. Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. Т2. 1929 – 1945 гг. М.: Искусство, 1970.
5. Комаров С.В. История зарубежного кино. Немое кино. М.: Искусство, 1965.
6. Разлогов К. Планета кино. М.: Эксмо, 2015.
7. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.2. М.: Искусство, 1958.
8. Теплиц Е. История киноискусства. 1895 – 1928. М.: Прогресс, 1967.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996.

Исследования

1. Авенариус Г. А. Английская кинематография и её мастер Александр Корда // Искусство кино. №7, 1956. – С. 92 – 101.
2. Бернштейн Н. Д., Высоцкий М. З., [Коноплёв Б. Н.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BB%D1%91%D0%B2,_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), Тараканов В. А. Технологические схемы получения кинофильмов различных форматов (рус.) // «[Техника кино и телевидения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE_%D0%B8_%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F)»: журнал. — 1967. — № 1.
3. Волков Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки», 2012. Вып.18. № 10. – С.22 – 25.
4. Гордон Г. Кино: визуальная антропология. М.: , 2014.
5. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2012.
6. Дмитриева О.В. Тюдоры и Стюарты. Искусство власти. М., 2012
7. Иоффе. И. Избранное: культура и стиль. М.: Говорящая книга, 2010.
8. Князева Е. Гендерные игры культуры: Орландо. Би-текстуальность и кинематограф. // Под ред. УсмановойА. Мн.: Пропилеи, 2003.
9. Комарова В.П. Современники Шекспира: Филипп Сидней, Эдмунд Спенсер, Уолтер Рэли. Очерки о поэзии и прозе. СПб.: Библиотека Российской Академии Наук, 2010.
10. Кружков Г. Очерки по истории английской поэзии. Т1. М.: Прогресс-трагедия, 2015.
11. Лотман Ю.М. Возможна ли историческая наука и в чём её функция в системе культуры // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968 – 1992). СПб.: , 2000.
12. Мазур Л.Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти // Известия Уральского федерального университета, 2013, №3.
13. Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
14. Пикон С.-О. Сара Бернар. М.: Молодая Гвардия, 2012.
15. Рапелли П. Символы власти и великие династии. М.: Омега, 2008.
16. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-Классика, 2009.
17. Ферро М. Кино и история // Вопросы истории, 1993. №2. – С. 47 – 57.
18. Хейг К. Елизавета I Английская. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
19. Черчилль У.С. Британия в Новое время (XVI – XVII вв.). Смоленск: Русич, 2006.
20. Шапинская Е.Н. Образы истории в культуре постмодернизма. // Культура культуры, 2016.

**Литература на английском языке**

Исследования

1. Barrow K. Flora: An Appreciation of the Life and Work of Dame Flora Robson. London: Heinemann, 1981.
2. Betteridge T. A Queen for All Seasons // The Myth of Elizabeth / edit by Doran I. S., Freeman T.S. New York: Palgrave, 2003.
3. Betteridge T. A Queen for All Seasons // The Mith of Elizabeth. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
4. Brown R. Make up in Wonderland // WWD, 2010.
5. Burgoyne R. The Holliwood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008
6. Burt R. Doing the Queen: Gender, Sexuality, and the Censorship of Elizabeth I’s Royal Image in Twentieth-Century Mass Media // The Mysteries of Elizabeth I: Selection from English Literary Renaissance. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003.
7. Callahan D. Vanessa: The Life of Vanessa Redgrave. New York: Pegasus Book, 2014.
8. Corliss R. Tim Burton, Wonder Boy // Time, 2010.
9. Delamoir J. Elizabeth costumes: The Power of Spectacles, or Spectacles of Power? // Metro Magazine, 1999.
10. Dunbar J. Flora Robson. London: Harrap, 1960.
11. Eldridge D. Hollywood’ History Films. N. Y.: Tauris, 2006.
12. Fitzsimmons A. Designing Costumes for Tim Burton’s “Alice in Wonderland” // WWD, 2010.
13. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.
14. Fowler K. Sally Potter. University of Illinoys Press, 2010.
15. Frye S. Elizabeth I: The Competition of representation. Cary: Oxford University Press, 1996.
16. Glancy M. When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945. L.: Manchester University Press, 1999.
17. Hessey R. Like a Virgin // Sydney Morning Herald, 1998.
18. Higson A. Britain’s finest contribution to the screen: Flora Robson and character acting. // British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery. London: Manchester University Press, 2001.
19. Higson A. English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980. Oxford: Oxford University Press, 2003.
20. Landy M. Cinematic Uses of the Past. Minneapolis: University of Minessota Press, 1996.
21. Loades D. Elizabeth I. London: Hambeldon and London, 2003.
22. Manefee D. Sarah Bernhardt: Her Films, Her Recordings. Dallas: McFarland Publishing, 2003.
23. Merk M. The British Monarchy on Screen. Manchester University Press, 2016.
24. O’Connel M. Mirror and Veil: The Historical Dimension of Spenser’s Faerie Queen. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.
25. Representation of Elizabeth I in Early Modern Culture / Ed. by A.Petrina and L.Tosi, 2011
26. Rosenstone R. History on Film/Film on History. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.
27. Rostron.A. No War. No Hate. No Propaganda: Promoting Films About European War and Fascism During the Period of American Isolationism // Journal of Popular Film and Television. 2002. № 30.
28. Sharpe K. Public Duty and Private Conscience in Seventeenth-Century England. Oxford: Clarendon Press, 1993.
29. Sikov Ed. Dark Victory. The life of Bette Davis. L.: Macmillian, 2007.
30. Slide A. A Special Relationship: Britain Comes to Hollywood and Hollywood Comes to Britain. Univ. Press of Mississippi, 2015.
31. Stubbs J. Historical Film: A Critical Introduction. N. Y.: Bloomsbery, 2013.
32. The British Cinema Book. Ed. By Myrphy R. L., 2009.
33. Thomson D. Bette Davis. New York: Faber Ink, 2009.
34. Tibbets J. C. The American Theatratical Film: Stages in Development. New York: Popular Press, 1985.
35. Tyrkus M.J. Gay and Lesbian Biography. Detroit: St. James Press, 1997.
36. Yates F.A. Queen Elizabeth as Astrea // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – Vol.10, 1947. – P.27 – 82.

**Интернет-ресурсы**

1. Западноевропейская поэзия эпохи Возрождения // под ред. Самарина Р. М.: Художественная литература, 1974. [Интернет-ресурсы] URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/А/antologiya/evropejskie-poeti-vozrozhdeniya/1> (Дата обращения 06.03.2017)
2. Кейт Бланшетт: «В доспехах Елизаветы мне пришлось тяжко» // Люди. [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/blanchett/interview1.html> (Дата обращения: 12.03.2018).
3. Кружков Г. Благословен отрадный блеск Дианы. [Интернет-ресурсы] URL: <http://kruzhkov.net/translations/english-poetry/walter-raleigh/#blagosloven-otradny-blesk-diany> (Дата обращения 06.03.2017)
4. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т.2. [Интернет-ресурсы] URL: <https://profilib.net/chtenie/49167/zhak-lursell-avtorskaya-entsiklopediya-filmov-tom-ii-204.php> (Дата обращения 17.12.2017).
5. Спенсер Э. Королева фей. [Интернет-ресурсы] URL: <https://poesiarinascimento.wordpress.com/2017/04/17/spenser/> (Дата обращения: 11.11.2017)
6. Фокс Дж. Книга мучеников (История гонений на христиан). [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.kingdomjc.com/Books/John_Fox/15.htm> Дата обращения: 21.01.2018.
7. Dargis M. Now, Warrior // New York Times, 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.nytimes.com/2007/10/12/movies/12gold.html?rref=collection%2Fbyline%2Fmanohla-dargis&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream_unit&version=search&contentPlacement=1&pgtype=collection> (Дата обращения: 10.02.2018).
8. Dekker T. The Pleasant Comedy of Old Fortunatus [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.luminarium.org/editions/fortunatus.htm> (Дата обращения 08.12.2017)
9. Denby D. All That Glitters. // New Yorker, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/all-that-glitters-david-denby> (Дата обращения: 28.03.2018).
10. Kapur S. The Elizabeth: Divinity, History, Desire. 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <http://shekharkapur.com/blog/2007/05/golden-age-the-second-in-a-trilogy/> (Дата обращения: 6.02.2018).
11. Lacey L. Anonymous: A case of ingenuity wasted on an unintelligent enterprise. // Globe and Mail, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/anonymous-a-shakespearean-whodunit/article629931/> (Дата обращения: 30.03.2018).
12. Leblanc B. Emmerich film sparks debate. // The Michigan Times, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://web.archive.org/web/20111025092418/http://www.themichigantimes.com/index.php/article/2011/10/emmerich_film_sparks_debate> (Дата обращения: 28.03.2018).
13. Lumenick L. Nobody Bet as the Liz // New York Post, 2007. [Интернет-ресурсы] URL: https://nypost.com/2007/10/12/nobody-beats-the-liz/ (Дата обращения 8.02.2018)
14. Phillips M. Elizabeth an lit intrigue proves not that intriguing in “Anonymous”. // Chicago Tribune, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <http://articles.chicagotribune.com/2011-10-27/entertainment/sc-mov-1025-anonymous-20111027_1_stratfordians-intrigue-william-shakespeare> (Дата обращения: 30.03.2018).
15. Ross D. Poor Cat // Spectator. 2007. [Интернет-ресуры] URL: <https://www.spectator.co.uk/2007/10/poor-cate/> (Дата обращения: 05.02.2018).
16. Salisbury M. On the Set of Roland Emmerich’s Anonymous. //TimeOut, 2010. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.timeout.com/london/film/on-the-set-of-roland-emmerichs-anonymous-1> (Дата обращения: 28.03.2018).
17. Scott A.O. How Could a Commoner Write Such Great Plays? // New York Times, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.nytimes.com/2011/10/28/movies/anonymous-by-roland-emmerich-review.html?nl=movies&emc=mua1> (Дата обращения: 30.03.2018)
18. Weber B. Anonimous.//View London, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.viewlondon.co.uk/films/anonymous-film-review-41774.html> (Дата обращения: 30.03.2018

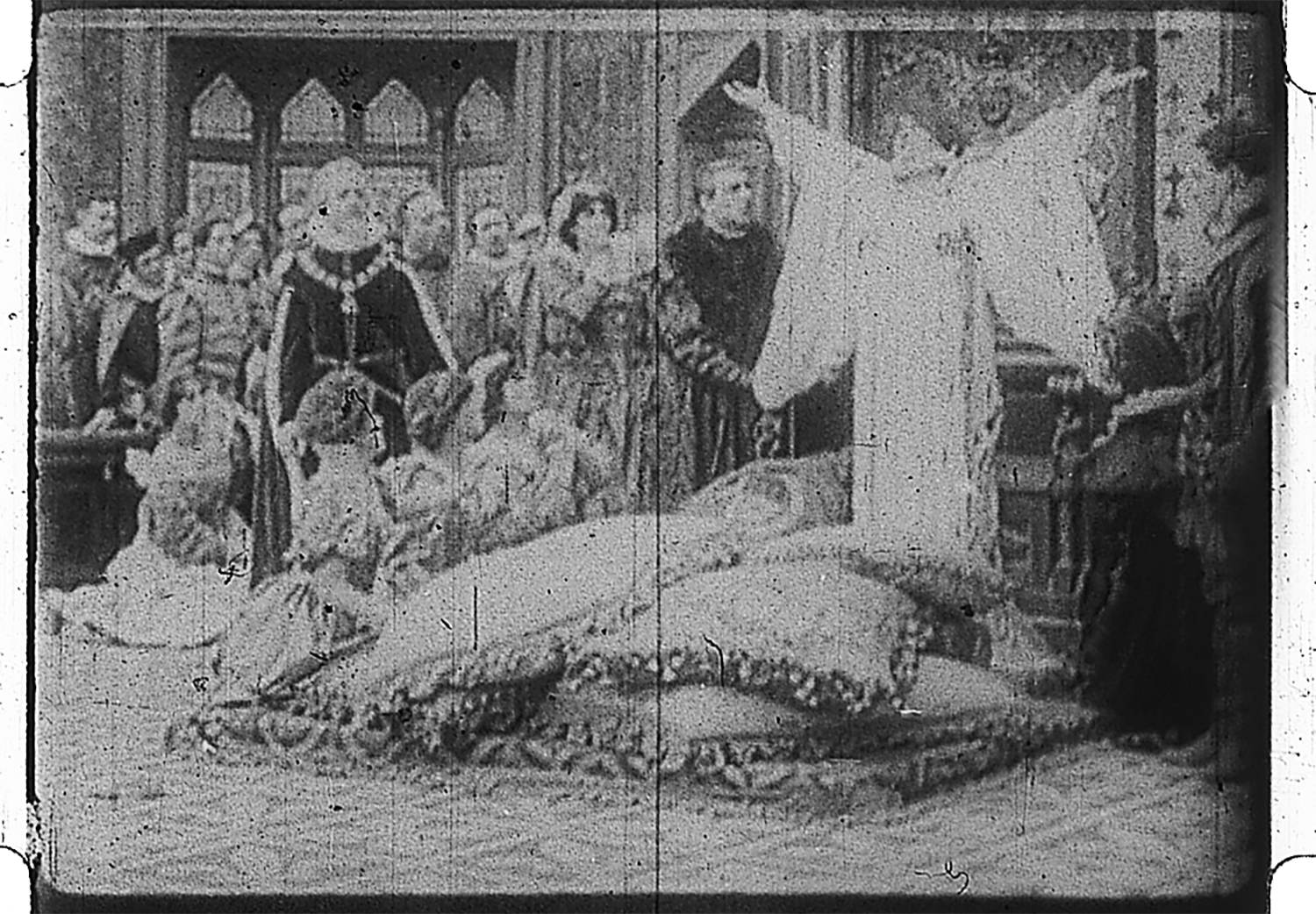
**Приложение 1**

Илл.1. Маркус Гирертс Младший. «Портрет Дитчли» (ок. 1592г. Национальная портретная галерея, Лондон).

Илл.2. Джордж Гоуэр. Портрет Елизаветы на фоне Армады. (1588 г. Национальная галерея, Лондон)



Илл.3. Неизвестный художник. Коронационный портрет (прим. 1600, копия утерянного оригинала 1558 г., сделанного для коронации, Национальная галерея, Лондон).



Илл.4. Сара Бернар в образе королевы Елизаветы в фильме «Королева Елизавета» (1912).

Илл. 5. Флора Робсон в образе королевы Елизаветы в фильме «Пламя над островом» (1936).



Илл. 6. Флора Робсон в образе королевы в фильме «Морской ястреб» (1940).

Илл.7. Бетт Дэвис в образе королевы Елизаветы в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939).

Илл.8. Бетт Дэвис в образе королевы Елизаветы в фильме «Королева-девственница» (1955).



Илл.9. Кейт Бланшетт в образе королевы Елизаветы фильме «Елизавета» (1998).



Илл.10. Кейт Бланшетт в образе королевы Елизаветы фильме «Елизавета» (1998).

Илл.11. Кейт Бланшетт в образе королевы Елизаветы фильме «Елизавета: Золотой век» (2007).

Илл.12. Квентин Крисп в образе королевы Елизаветы в фильме «Орландо» (1992)

Илл.13. Джуди Денч в образе королевы Елизаветы в фильме «Влюблённый Шекспир» (1998).



Илл.14. Джули Ричардсон и Ванесса Редгрейв в образе королевы Елизаветы в фильме «Аноним» (2011).



Илл.15. Хелена Бонем Картер в обрезе королевы Елизаветы в фильме «Алиса в стране чудес» (2010).

Список иллюстраций

1. Маркус Гирертс Младший. «Портрет Дитчли» (ок. 1592г.Национальная портретная галерея, Лондон).
2. . Джордж Гоуэр. Портрет Елизаветы на фоне Армады. (1588.Национальная галерея, Лондон)
3. Неизвестный художник. Коронационный портрет (прим. 1600, копия утерянного оригинала 1558 г., сделанного для коронации, Национальная галерея, Лондон).
4. Сара Бернар в образе королевы Елизаветы в фильме «Королева Елизавета» (1912).
5. Флора Робсон в образе королевы Елизаветы в фильме «Пламя над островом» (1936).
6. Флора Робсон в образе королевы в фильме «Морской ястреб» (1940).
7. Бетт Дэвис в образе королевы Елизаветы в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (1939).
8. Бетт Дэвис в образе королевы Елизаветы в фильме «Королева-девственница» (1955).
9. Кейт Бланшетт в образе королевы Елизаветы фильме «Елизавета» (1998).
10. Кейт Бланшетт в образе королевы Елизаветы фильме «Елизавета» (1998).
11. Кейт Бланшетт в образе королевы Елизаветы фильме «Елизавета: Золотой век» (2007).
12. Квентин Крисп в образе королевы Елизаветы в фильме «Орландо» (1992)
13. Джуди Денч в образе королевы Елизаветы в фильме «Влюблённый Шекспир» (1998).
14. Джули Ричардсон и Ванесса Редгрейв в образе королевы Елизаветы в фильме «Аноним» (2011).
15. Хелена Бонем Картер в обрезе королевы Елизаветы в фильме «Алиса в стране чудес» (2010).

1. Разлогов К.Э. Планета кино. М.: Эксмо, 2015. – С.25. [↑](#footnote-ref-1)
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.2. М.: Искусство, 1958. - С.158. [↑](#footnote-ref-2)
3. Название отсылает к античной одежде эпохи, которая воспроизводилась в данных фильмах. [↑](#footnote-ref-3)
4. Теплиц Е. История киноискусства. 1895 – 1928. М.: Прогресс, 1967. – С. 133. [↑](#footnote-ref-4)
5. Landy M. Cinematic Uses of the Past. Minneapolis: University of Minessota Press, 1996. – P.167. [↑](#footnote-ref-5)
6. Шапинская Е.Н. Образы истории в культуре постмодернизма // Культура культуры, 2016. – С.43. [↑](#footnote-ref-6)
7. Гордон Г. Кино: визуальная антропология. М., 2014. – С.21. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. С.181. [↑](#footnote-ref-8)
9. Лотман Ю.М. Возможна ли историческая наука и в чём её функция в системе культуры // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968 – 1992). СПб., 2000. – С.385 – 389. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ферро М. Кино и история // Вопросы истории, 1993. №2. – С. 47 – 57. [↑](#footnote-ref-10)
11. Волков Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки», 2012. Вып.18. № 10. – С.22 – 25. [↑](#footnote-ref-11)
12. Burgoyne R. The Holliwood Historical Film.Oxford: Blackwell Publishing, 2008. – P. 45. [↑](#footnote-ref-12)
13. Rosenstone R. History on Film / Film on History. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. – P. 104. [↑](#footnote-ref-13)
14. Davis B. This’n That. N. Y.: Hachette, 1987. [↑](#footnote-ref-14)
15. Dench J. And Furthemore. N. Y.: Macmillian, 2011. [↑](#footnote-ref-15)
16. Кейт Бланшетт: «Я – пленница текста» // Искусство кино. [Интернет-ресурсы] URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article13> (Дата обращения: 12.03.2018). [↑](#footnote-ref-16)
17. Manefee D. Sarah Bernhardt: Her Films, Her Recordings. Dallas: McFarland Publishing, 2003. [↑](#footnote-ref-17)
18. Пикон С.-О. Сара Бернар. М.: Молодая Гвардия, 2012 [↑](#footnote-ref-18)
19. Dunbar J. Flora Robson. London: Harrap, 1960. [↑](#footnote-ref-19)
20. Barrow K. Flora: An Appreciation of the Life and Work of Dame Flora Robson. London: Heinemann, 1981. [↑](#footnote-ref-20)
21. Higson A. Britain’s finest contribution to the screen: Flora Robson and character acting // British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery. London: Manchester University Press, 2001. [↑](#footnote-ref-21)
22. Thomson D. Bette Davis. New York: Faber Ink, 2009. [↑](#footnote-ref-22)
23. Sikov Ed. Dark Victory. The life of Bette Davis. L.: Macmillian, 2007. [↑](#footnote-ref-23)
24. Callahan D. Vanessa: The Life of Vanessa Redgrave. New York: Pegasus Book, 2014. [↑](#footnote-ref-24)
25. Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1958. [↑](#footnote-ref-25)
26. Tibbets J. C. The American Theatratical Film: Stages in Development. New York: Popular Press, 1985. [↑](#footnote-ref-26)
27. The British Cinema Book. Ed. by Myrphy R. L., 2009. [↑](#footnote-ref-27)
28. Glancy M. When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945. L.: Manchester University Press, 1999. [↑](#footnote-ref-28)
29. Slide A. A Special Relationship: Britain Comes to Hollywood and Hollywood Comes to Britain. Univ. Press of Mississippi, 2015. [↑](#footnote-ref-29)
30. Теплиц Е. История киноискусства. 1934 – 1939. Т.3. М. , 1973. – С.117. [↑](#footnote-ref-30)
31. Авенариус Г. А. Английская кинематография и её мастер Александр Корда // Искусство кино. №7, 1956. – С. 92 – 101. [↑](#footnote-ref-31)
32. Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. Т.2. 1929 – 1945 гг. М.: Искусство, 1970. С. - 210. [↑](#footnote-ref-32)
33. Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. С.31. [↑](#footnote-ref-33)
34. Stubbs J. Historical Film: A Critical Introduction. N. Y.: Bloomsbery, 2013. [↑](#footnote-ref-34)
35. Eldridge D. Hollywood’s History Films. N. Y.: Tauris, 2006. [↑](#footnote-ref-35)
36. Rosenstone R. History on Film / Film on History. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. [↑](#footnote-ref-36)
37. Burgoyne R. The Holliwood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. [↑](#footnote-ref-37)
38. ДмитриеваО.В. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2012. [↑](#footnote-ref-38)
39. Дмитриева О.В. Тюдоры и Стюарты. Искусство власти. М., 2012 [↑](#footnote-ref-39)
40. Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015. [↑](#footnote-ref-40)
41. Representation of Elizabeth I in Early Modern Culture / Ed. by A.PetrinaandL.Tosi, 2011 [↑](#footnote-ref-41)
42. Loades D. Elizabeth I. London: Hambeldon and London, 2003. [↑](#footnote-ref-42)
43. Frye S. Elizabeth I: The Competition of representation. Cary: Oxford University Press, 1996. [↑](#footnote-ref-43)
44. Sharpe K. Public Duty and Private Conscience in Seventeenth- Century England. Oxford: Clarendon Press, 1993. [↑](#footnote-ref-44)
45. Черчилль У.С. Британия в Новое время (XVI – XVII вв.). Смоленск: Русич, 2006. [↑](#footnote-ref-45)
46. Хейг К. ЕлизаветаIАнглийская. Ростов-на-Дону:Феникс, 1997. [↑](#footnote-ref-46)
47. Рапелли П. Символы власти и великие династии. М.: Омега, 2008. [↑](#footnote-ref-47)
48. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-Классика, 2009. [↑](#footnote-ref-48)
49. Кружков Г. Очерки по истории английской поэзии. Т.1. М.: Прогресс-трагедия, 2015. [↑](#footnote-ref-49)
50. Комарова В.П. Современники Шекспира: Филипп Сидней, Эдмунд Спенсер, Уолтер Рэли. Очерки о поэзии и прозе. СПб.: Библиотека Российской Академии Наук, 2010. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. [↑](#footnote-ref-51)
52. Betteridge T. A Queen for All Seasons // The Mith of Elizabeth. New York: Palgrave MacMillan, 2003. [↑](#footnote-ref-52)
53. КнязеваЕ. Гендерныеигрыкультуры: Орландо. Би-текстуальность и кинематограф // Под ред. А. Усмановой. Мн.: Пропилеи, 2003. [↑](#footnote-ref-53)
54. Fowler K. Sally Potter. University of Illinoys Press, 2010. [↑](#footnote-ref-54)
55. Merk M. The British Monarchy on Screen. Manchester University Press, 2016. [↑](#footnote-ref-55)
56. Цит. по: Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира. М.: Молодая Гвардия, 2005. – С.7. [↑](#footnote-ref-56)
57. Цит. по: Черчилль. У.С. Британия в Новое время (XVI – XVII вв.). Смоленск: Русич, 2006. – С.102. [↑](#footnote-ref-57)
58. Цит. по: Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2012. – С. 55. [↑](#footnote-ref-58)
59. Oram Y. Representations of Ageing Female Rulers on the Early Modern Stage / Representation of Elizabeth I in Early Modern Culture / Ed. by A.Petrinaand L.Tosi, 2011 - Р.228. [↑](#footnote-ref-59)
60. Sharpe K. Public Duty and Private Conscience in Seventeenth-Century England. Oxford: Clarendon Press, 1993 – Р.80. [↑](#footnote-ref-60)
61. Дмитриева О.В. ЕлизаветаТюдор. М.: МолодаяГвардия, 2004. – С.76. [↑](#footnote-ref-61)
62. Хейг К. ЕлизаветаIАнглийская. Ростов-на-Дону:Феникс. 1997. – С.26. [↑](#footnote-ref-62)
63. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. – С.149. [↑](#footnote-ref-63)
64. Дмитриева О.В. ЕлизаветаТюдор. М.: Молодая Гвардия, 2004.- С. 152. [↑](#footnote-ref-64)
65. Loades D. Elizabeth I. London: Hambeldon and London, 2003. – Р.308. [↑](#footnote-ref-65)
66. Loades D. Elizabeth I. – Р. 306. [↑](#footnote-ref-66)
67. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. – С.212. [↑](#footnote-ref-67)
68. Черчилль. У.С. Британия в Новое время (XVI – XVII вв.). Смоленск: Русич, 2006. – С. 108. [↑](#footnote-ref-68)
69. Черчилль. У.С. Британия в Новое время (XVI – XVII вв.). С. 117. [↑](#footnote-ref-69)
70. Цит. по: Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2004. – С. 164. [↑](#footnote-ref-70)
71. BaseottoP. Representation of Elizabeth I in Early Modern Culture // Edited by A.Petrina and L. Tosi. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2011. – P.68. [↑](#footnote-ref-71)
72. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М.: МолодаяГвардия, 2004. – C.175. [↑](#footnote-ref-72)
73. Loades D. Elizabeth I. London: Hambeldon and London, 2003. – P.345. [↑](#footnote-ref-73)
74. Хейг К. ЕлизаветаIАнглийская. Ростов-на-Дону:Феникс, 1997. – С.58. [↑](#footnote-ref-74)
75. BaseottoP. Representation of Elizabeth I in Early Modern Culture // Edited by A.Petrina and L. Tosi. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2011..– P.70. [↑](#footnote-ref-75)
76. Хейг К. ЕлизаветаIАнглийская. - С.126. [↑](#footnote-ref-76)
77. Baseotto P. Representation of Elizabeth I in Early Modern Culture.- P.68. [↑](#footnote-ref-77)
78. Черчилль. У.С. Британия в Новое время (XVI – XVII вв.). Смоленск: Русич, 2006. – С.140. [↑](#footnote-ref-78)
79. Цит. по: Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2004. – С.277. [↑](#footnote-ref-79)
80. Цит. по: Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. С.287. [↑](#footnote-ref-80)
81. Frye S. Elizabeth I: The Competition of representation. Cary: Oxford University Press, 1996.-P.7. [↑](#footnote-ref-81)
82. Дмитриева О.Д. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2012. – С.180. [↑](#footnote-ref-82)
83. Цит. по: Там же. С.76. [↑](#footnote-ref-83)
84. Frye S. Elizabeth I: The Competition of representation. - P.15. [↑](#footnote-ref-84)
85. Yates F.A. Queen Elizabeth as Astrea // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – Vol.10, 1947. – P.27 – 82. [↑](#footnote-ref-85)
86. Спенсер Э. Королева фей. [Интернет-ресурсы] URL: <https://poesiarinascimento.wordpress.com/2017/04/17/spenser/> (Дата обращения: 11.11.2017). [↑](#footnote-ref-86)
87. Dekker T. The Pleasant Comedy of Old Fortunatus [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.luminarium.org/editions/fortunatus.htm> (Дата обращения: 08.12.2017). [↑](#footnote-ref-87)
88. Цит. по: Yates F.A. Queen Elizabeth as Astrea // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – Vol.10, 1947. – P.46. [↑](#footnote-ref-88)
89. Дмитриева О.Д. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2012. – С.180. [↑](#footnote-ref-89)
90. Кружков Г. Очерки по истории английской поэзии. Т1. М.: Прогресс-трагедия, 2015. – С. 150. [↑](#footnote-ref-90)
91. Дмитриева О.Д. Елизавета Тюдор. М.: Молодая Гвардия, 2012. – С.209. [↑](#footnote-ref-91)
92. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения // под ред. Брагиной Л.М. М.: Высшая школа, 1999. – С.203. [↑](#footnote-ref-92)
93. Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015. – С.101. [↑](#footnote-ref-93)
94. Комарова В.П. Современники Шекспира: Филипп Сидней, Эдмунд Спенсер, Уолтер Рэли. Очерки о поэзии и прозе. СПб.: Библиотека Российской Академии Наук, 2010. – С.20. [↑](#footnote-ref-94)
95. Фокс Дж. Книга мучеников (История гонений на христиан). [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.kingdomjc.com/Books/John_Fox/15.htm> Дата обращения: 21.01.2018. [↑](#footnote-ref-95)
96. Фокс Дж. Книга мучеников (История гонений на христиан). <http://www.kingdomjc.com/Books/John_Fox/15.htm> Дата обращения: 21.01.2018. [↑](#footnote-ref-96)
97. O’Connel M. Mirror and Veil: The Historical Dimension of Spenser’s Faerie Queen. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. – P.46. [↑](#footnote-ref-97)
98. Дмитриева О.Д. ЕлизаветаТюдор. М., 2012. – С.182. [↑](#footnote-ref-98)
99. Цит. по: Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015. – С.248. [↑](#footnote-ref-99)
100. Дмитриева О.Д. Елизавета Тюдор. М., 2012. - С.212. [↑](#footnote-ref-100)
101. Цит. по: Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века.– С.255. [↑](#footnote-ref-101)
102. Knowles James. In the purest times of peerless Queen Elizabeth: Nostalgia, Politics, and Johnson’s use of the 1575 Kenilworth Entertainments / The Progresses, Pageants, and Entertainments of Queen Elizabeth I// Ed. by Archer J. E., Goldring E., Knight S. Ney York: Oxford University Press, 2007. – P.253. [↑](#footnote-ref-102)
103. Цит. по: Кружков Г. Благословен отрадный блеск Дианы. [Интернет-ресурсы] URL: <http://kruzhkov.net/translations/english-poetry/walter-raleigh/#blagosloven-otradny-blesk-diany> (Дата обращения 06.03.2017). [↑](#footnote-ref-103)
104. Цит. по: Западноевропейская поэзия эпохи Возрождения // под ред. Самарина Р. М.: Художественная литература, 1974. [Интернет-ресурсы] URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/А/antologiya/evropejskie-poeti-vozrozhdeniya/1> (Дата обращения 06.03.2017). [↑](#footnote-ref-104)
105. Цит. по: Дмитриева О.Д. Елизавета Тюдор. М., 2012. - С.227. [↑](#footnote-ref-105)
106. Дмитриева О.Д. Елизавета Тюдор. – С. 231. [↑](#footnote-ref-106)
107. Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4. М.: Искусство, 1958.– С. 13. [↑](#footnote-ref-107)
108. Иоффе. И. Избранное: культура и стиль. М.: Говорящая книга, 2010. – С. 598. [↑](#footnote-ref-108)
109. Бек А., Жусс Т. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // СЕАНС, 2004, №21/22 [ Интернет-ресурсы] URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> (Дата обращения: 25.11.2017). [↑](#footnote-ref-109)
110. Мазур Л.Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти // Известия Уральского федерального университета, 2013, №3 – С.250. [↑](#footnote-ref-110)
111. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – С.170. [↑](#footnote-ref-111)
112. Рапелли П. Символы власти и великие династии. М.: Омега, 2008. – С. 198. [↑](#footnote-ref-112)
113. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М., 2012. – С.183. [↑](#footnote-ref-113)
114. Дмитриева О.В. Тюдоры и Стюарты. Искусство власти. М., 2012. - С.70. [↑](#footnote-ref-114)
115. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. –C.183. [↑](#footnote-ref-115)
116. Там же. С.185. [↑](#footnote-ref-116)
117. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-Классика, 2009. – С.488. [↑](#footnote-ref-117)
118. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – С.423. [↑](#footnote-ref-118)
119. Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М., 2015. – С.191. [↑](#footnote-ref-119)
120. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. - С. 583. [↑](#footnote-ref-120)
121. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М., 2012. – С.186. [↑](#footnote-ref-121)
122. Дмитриева О.В. Тюдоры и Стюарты. Искусство власти. М., 2012. – С.74. [↑](#footnote-ref-122)
123. Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М., 2015. – С.219. [↑](#footnote-ref-123)
124. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор. М., 2012. – С.188. [↑](#footnote-ref-124)
125. Дмитриева О.В. Елизавета Тюдор.– С.189. [↑](#footnote-ref-125)
126. Дмитриева О.В. Тюдоры и Стюарты. Искусство власти. - С.77. [↑](#footnote-ref-126)
127. Грей Г. Кино: визуальная антропология. М.: НЛО, 2014. - С. 23. [↑](#footnote-ref-127)
128. Комаров С.В. История зарубежного кино. Немое кино. М.: Искусство, 1965. – С.35. [↑](#footnote-ref-128)
129. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино становится искусством, 1909 – 1914. М.: Искусство, 1958. – С. 256. [↑](#footnote-ref-129)
130. Tibbets J. C. The American Theatratical Film: Stages in Development. N.Y.: Popular Press, 1985. – С. 67. [↑](#footnote-ref-130)
131. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино становится искусством, 1909 – 1914. М.: Искусство,1958. – С. 53. [↑](#footnote-ref-131)
132. Пикон С.-О. Сара Бернар. М.: Молодая Гвардия, 2012. - С. 220. [↑](#footnote-ref-132)
133. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. М.: Известия, 1985. – С.114. [↑](#footnote-ref-133)
134. Бояджиев Г. История западноевропейского театра. Т.3. М.: Искусство, 1974. – С.582. [↑](#footnote-ref-134)
135. Merk M. The British Monarchy on Screen. Manchester University Press, 2016. – P. 115. [↑](#footnote-ref-135)
136. Manefee D.W. Sarah Bernhardt in the Theatre of Films and Sound Recording. Chicago: University of Chicago Press. 2003. – P. 8. [↑](#footnote-ref-136)
137. Пикон С.-О. Сара Бернар. М.: Молодая Гвардия, 2012. - С. 194. [↑](#footnote-ref-137)
138. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино становится искусством, 1909 – 1914. М.: Искусство, 1958. – С.257. [↑](#footnote-ref-138)
139. Пикон С.-О. Сара Бернар. - С. 190. [↑](#footnote-ref-139)
140. Пикон С.-О. Сара Бернар. М., 2012. - С. 183. [↑](#footnote-ref-140)
141. ManefeeD.W. SarahBernhardtinthe Theatre of Films and Sound Recording. Chicago: University of Chicago Press. 2003. – P.76. [↑](#footnote-ref-141)
142. Ibid. – P.77. [↑](#footnote-ref-142)
143. Merk M. The British Monarchy on Screen. Manchester University Press, 2016. – P. 120. [↑](#footnote-ref-143)
144. Stubbs J. Historical Film: A Critical Introduction. N.Y.: Bloomsbery, 2013. – P.10. [↑](#footnote-ref-144)
145. Авенариус Г. А. Английская кинематография и её мастер Александр Корда // Искусство кино. №7, 1956. – С. 93. [↑](#footnote-ref-145)
146. Теплиц Е. История киноискусства. 1934 – 1939. Т.3. М.: , 1973. – С.117. [↑](#footnote-ref-146)
147. The British Cinema Book. Ed. by R. Myrphy. London , 2009. – P.206. [↑](#footnote-ref-147)
148. Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. 1929 – 1945 гг. М.: Искусство, - 1970. С. 209. [↑](#footnote-ref-148)
149. Цит. по: DunbarJ. FloraRobson. London: George G. Harrap & Co, 1960. – P.86. [↑](#footnote-ref-149)
150. DunbarJ. Flora Robson. London, 1960. – P.104. [↑](#footnote-ref-150)
151. The British Cinema Book. Ed. by R. Myrphy London, 2009. – P. 207. [↑](#footnote-ref-151)
152. Barrow K. Flora: An Appreciation of the Life and Work of Dame Flora Robson. London: Heinemann, 1981. – P. 102. [↑](#footnote-ref-152)
153. Ibid. – P. 103. [↑](#footnote-ref-153)
154. Dunbar J. Flora Robson. London, 1960. – P.108. [↑](#footnote-ref-154)
155. Цит. по: Barrow K. Flora: An Appreciation of the Life and Work of Dame Flora Robson. London: Heinemann, 1981. – P. 104. [↑](#footnote-ref-155)
156. Betteridge T. A Queen for All Seasons // The Myth of Elizabeth/ edit by Doran I. S., Freeman T.S. N. Y.: Palgrave, 2003. – P. 248. [↑](#footnote-ref-156)
157. Цит. по: Higson A. Britain’s finest contribution to the screen: Flora Robson and character acting. // British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery. London: Manchester University Press, 2001. -P. 115. [↑](#footnote-ref-157)
158. Rostron.A. No War. No Hate. No Propaganda: Promoting Films About European War and Fascism During the Period of American Isolationism // Journal of Popular Film and Television. 2002. № 30. P. 89. [↑](#footnote-ref-158)
159. Цит. по: Черчилль У. Никогда не сдаваться! Лучшие речи Черчилля. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. – C. 325. [↑](#footnote-ref-159)
160. Dunbar J. Flora Robson. London, 1960. – P.211. [↑](#footnote-ref-160)
161. Slide A. A Special Relationship: Britain Comes to Hollywood and Hollywood Comes to Britain. Univ. Press of Mississippi, 2015. – P.150. [↑](#footnote-ref-161)
162. Glancy M. When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945. L.: Manchester University Press, 1999. – P.102. [↑](#footnote-ref-162)
163. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т.2. [Интернет-ресурсы] URL: <https://profilib.net/chtenie/49167/zhak-lursell-avtorskaya-entsiklopediya-filmov-tom-ii-204.php> (Дата обращения 17.12.2017). [↑](#footnote-ref-163)
164. Glancy M.When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945. L.: Manchester University Press, 1999. – P.102. [↑](#footnote-ref-164)
165. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т.2. [Интернет-ресурсы] URL: <https://profilib.net/chtenie/49167/zhak-lursell-avtorskaya-entsiklopediya-filmov-tom-ii-204.php> (Дата обращения 17.12.2017). [↑](#footnote-ref-165)
166. Slide A. A Special Relationship: Britain Comes to Hollywood and Hollywood Comes to Britain. Univ. Press of Mississippi, 2015. – P.156. [↑](#footnote-ref-166)
167. Dunbar J. Flora Robson. London, 1960. – P.131. [↑](#footnote-ref-167)
168. Stubbs J. Historical Film: A Critical Introduction. N. Y.: Bloomsbery, 2013. – P. 102. [↑](#footnote-ref-168)
169. Eldridge D. Hollywood’ History Films. N. Y.: Tauris, 2006. – P.201. [↑](#footnote-ref-169)
170. Eldridge D. Hollywood’ History Films. N. Y.: Tauris, 2006. – P.201. [↑](#footnote-ref-170)
171. Higham Ch. Bette: The life of Bette Davis. N. Y.: Macmillan, 1981. - P.125. [↑](#footnote-ref-171)
172. Ibid. [↑](#footnote-ref-172)
173. Thomson D. Bette Davis. N. Y.: Faber Ink, 2009. - P.125. [↑](#footnote-ref-173)
174. Flynn E. My Wicked, Wicked Ways. London: Heynemann, 1969. – P. 108. [↑](#footnote-ref-174)
175. Flynn E. My Wicked, Wicked Ways. – P. 110. [↑](#footnote-ref-175)
176. Davis B. This’n That. N. Y.: Hachette, 1987. - P. 123. [↑](#footnote-ref-176)
177. Eldridge D. Hollywood’ History Films. N. Y.: Tauris, 2006. – P. 219. [↑](#footnote-ref-177)
178. Carter G.M. Bette Davis. N. Y.: New World City Press, 2017. – P. 228. [↑](#footnote-ref-178)
179. Sikov Ed. Dark Victory. The life of Bette Davis. L.: Macmillian, 2007. – Р.201. [↑](#footnote-ref-179)
180. Бернштейн Н. Д., Высоцкий М. З., [Коноплёв Б. Н.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BB%D1%91%D0%B2,_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), Тараканов В. А. Технологические схемы получения кинофильмов различных форматов (рус.) // «[Техника кино и телевидения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE_%D0%B8_%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F)»: журнал. — 1967. — № 1. С.13. [↑](#footnote-ref-180)
181. Carter G.M. Bette Davis. N. Y.: New World City Press, 2017. – P.223. [↑](#footnote-ref-181)
182. HighamCh. Bette: The life of Bette Davis. N. Y.: Macmillan, 1981. - P.237. [↑](#footnote-ref-182)
183. Sikov Ed. Dark Victory. The life of Bette Davis. L.: Macmillian, 2007. – Р.200. [↑](#footnote-ref-183)
184. Hyman B. D. My Mother’s Keeper. N. Y.: Morrow, 1985. – P. 29. [↑](#footnote-ref-184)
185. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.253. [↑](#footnote-ref-185)
186. Higham C. Bette: The Life of Bette Davis. N. Y.: Macmillan, 1981. – P.238. [↑](#footnote-ref-186)
187. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.253 [↑](#footnote-ref-187)
188. Collins J. Bette, I Owe It All to You // The Times, 2008. – P. 12. [↑](#footnote-ref-188)
189. Davis B. This’n That. N. Y.: Hachette, 1987. – P.258. [↑](#footnote-ref-189)
190. Ibid. [↑](#footnote-ref-190)
191. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.252. [↑](#footnote-ref-191)
192. Hessey R. Like a Virgin // Sydney Morning Herald, 1998. – P.9. [↑](#footnote-ref-192)
193. Sauter M. Eizabeth // Biography Magazine, 1999. – P.108-109. [↑](#footnote-ref-193)
194. Higson A. English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980. Oxford: Oxford University Press, 2003. – P.194. [↑](#footnote-ref-194)
195. Combs R. Shakespeare // Film Comment, 1999. – P.33-35. [↑](#footnote-ref-195)
196. Фокс Дж. Книга мучеников (История гонений на христиан). [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.kingdomjc.com/Books/John_Fox/15.htm> Дата обращения: 21.01.2018). [↑](#footnote-ref-196)
197. Kapur S. The Elizabeth: Divinity, History, Desire. 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <http://shekharkapur.com/blog/2007/05/golden-age-the-second-in-a-trilogy/> (Дата обращения: 6.02.2018). [↑](#footnote-ref-197)
198. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.281. [↑](#footnote-ref-198)
199. Delamoir J. Elizabeth costumes: The Power of Spectacles, or Spectacles of Power? // Metro Magazine, 1999. – P.46-53. [↑](#footnote-ref-199)
200. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.281. [↑](#footnote-ref-200)
201. Beckerman J. Shine Actor True to Form in Elizabeth // The Record, 1998. – P.32. [↑](#footnote-ref-201)
202. Hirst M. Elizabeth I: A Film by Shekhar Kapur. London: Polygram, 2003. – P.11. [↑](#footnote-ref-202)
203. Calhoun J. Tudor City // Interiors, 1999. – P. 89-90. [↑](#footnote-ref-203)
204. Kapur S. The Elizabeth: Divinity, History, Desire. 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <http://shekharkapur.com/blog/2007/05/golden-age-the-second-in-a-trilogy/> (Дата обращения: 6.02.2018). [↑](#footnote-ref-204)
205. HigsonA. English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980. Oxford: Oxford University Press, 2003. – P.221. [↑](#footnote-ref-205)
206. Betteridge T. A Queen for All Seasons // TheMith of Elizabeth. N. Y.: Palgrave MacMillan, 2003. – P.256. [↑](#footnote-ref-206)
207. AllevaR. Screen: The Godmother // The Commonweal, 1998. – P.14. [↑](#footnote-ref-207)
208. Kapur S. The Elizabeth: Divinity, History, Desire. 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <http://shekharkapur.com/blog/2007/05/golden-age-the-second-in-a-trilogy/> (Дата обращения: 6.02.2018). [↑](#footnote-ref-208)
209. Craven P. On the Good Queen Bland // The Australian, 2007. [↑](#footnote-ref-209)
210. Ross D. Poor Cat // Spectator. 2007. [Интернет-ресуры] URL: <https://www.spectator.co.uk/2007/10/poor-cate/> (Дата обращения: 05.02.2018). [↑](#footnote-ref-210)
211. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.219. [↑](#footnote-ref-211)
212. Ford E., Mitchell D.C. Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens. Lexington: University Press of Kentucky, 2009. – P.292. [↑](#footnote-ref-212)
213. Кейт Бланшетт: «В доспехах Елизаветы мне пришлось тяжко» // Люди. [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/blanchett/interview1.html> (Дата обращения: 12.03.2018). [↑](#footnote-ref-213)
214. Kapur S. The Golden Age: Divinity, History, Desire. 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <http://shekharkapur.com/blog/2007/05/golden-age-the-second-in-a-trilogy/> (Дата обращения: 6.02.2018). [↑](#footnote-ref-214)
215. Schwartsbaum L. Rex Appeal // Entertainment Weekly, 1999. – P.56. [↑](#footnote-ref-215)
216. Lumenick L. Nobody Beats the Liz // New York Post, 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <https://nypost.com/2007/10/12/nobody-beats-the-liz/> (Дата обращения 8.02.2018). [↑](#footnote-ref-216)
217. Dargis M. Now, Warrior // New York Times, 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.nytimes.com/2007/10/12/movies/12gold.html?rref=collection%2Fbyline%2Fmanohla-dargis&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream_unit&version=search&contentPlacement=1&pgtype=collection> (Дата обращения: 10.02.2018). [↑](#footnote-ref-217)
218. Kapur S. The Golden Age: Divinity, History, Desire. 2007. [Интернет-ресурсы] URL: <http://shekharkapur.com/blog/2007/05/golden-age-the-second-in-a-trilogy/> (Дата обращения: 6.02.2018). [↑](#footnote-ref-218)
219. Усманова А. Битекстуальность и кинематограф. Мн.: Пропилеи, 2003. – С. 64. [↑](#footnote-ref-219)
220. Fowler K. Sally Potter. University of Illinoys Press, 2010. – P.118. [↑](#footnote-ref-220)
221. Ibid. – P.119. [↑](#footnote-ref-221)
222. Tyrkus M.J. Gay and Lesbian Biography. Detroit: St. James Press, 1997. – P. 125. [↑](#footnote-ref-222)
223. Ehrerstian D. Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter // Film Quarterly, 1993. - P. 2. [↑](#footnote-ref-223)
224. Ehrerstian D. Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter // Film Quarterly, 1993. - P. 2. [↑](#footnote-ref-224)
225. Ibid. [↑](#footnote-ref-225)
226. Calhoun J. Tudor City // Interiors, 1999. – P. 22- 23. [↑](#footnote-ref-226)
227. Fowler K. Sally Potter. University of Illinoys Press, 2010. – P.121. [↑](#footnote-ref-227)
228. Johnson B. D. Orlando: Gender Blender // Maclean’s, 1993. – P. 43. [↑](#footnote-ref-228)
229. Combs R. Shakespeare // Film comment, 1999. – P. 33. [↑](#footnote-ref-229)
230. Calhoun J. Tudor City // Iteriors, 1999. – P.89. [↑](#footnote-ref-230)
231. Ibid. [↑](#footnote-ref-231)
232. Combs R. Shakespeare // Film comment, 1999. – P. 33. [↑](#footnote-ref-232)
233. Shargel R. Shakespeare in Love // The New Leader, 1999.- P. 20-21. [↑](#footnote-ref-233)
234. Burt R. Doing the Queen: Gender, Sexuality, and the Censorship of Elizabeth I’s Royal Image in Twentieth-Century Mass Media // The Mysteries of Elizabeth I: Selection from English Literary Renaissance. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003. – P. 274. [↑](#footnote-ref-234)
235. Dench J. And Furthemore. N. Y.: Macmillian, 2011. – P.187. [↑](#footnote-ref-235)
236. Leblanc B. Emmerich film sparks debate // The Michigan Times, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://web.archive.org/web/20111025092418/http://www.themichigantimes.com/index.php/article/2011/10/emmerich_film_sparks_debate> (Дата обращения: 28.03.2018). [↑](#footnote-ref-236)
237. Salisbury M. On the Set of Roland Emmerich’s Anonymous //TimeOut, 2010. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.timeout.com/london/film/on-the-set-of-roland-emmerichs-anonymous-1> (Дата обращения: 28.03.2018). [↑](#footnote-ref-237)
238. Denby D. All That Glitters // New Yorker, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/all-that-glitters-david-denby> (Дата обращения: 28.03.2018). [↑](#footnote-ref-238)
239. Denby D. All That Glitters // New Yorker, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/all-that-glitters-david-denby> (Дата обращения: 28.03.2018). [↑](#footnote-ref-239)
240. Callahan D. Vanessa: The Life of Vanessa Redgrave. New York: Pegasus Book, 2014. – P. 105. [↑](#footnote-ref-240)
241. Weber B. Anonymous // View London, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <http://www.viewlondon.co.uk/films/anonymous-film-review-41774.html> (Дата обращения: 30.03.2018). [↑](#footnote-ref-241)
242. Phillips M. Elizabethan lit intrigue proves not that intriguing in “Anonymous” // Chicago Tribune, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <http://articles.chicagotribune.com/2011-10-27/entertainment/sc-mov-1025-anonymous-20111027_1_stratfordians-intrigue-william-shakespeare> (Дата обращения: 30.03.2018). [↑](#footnote-ref-242)
243. Scott A.O. How Could a Commoner Write Such Great Plays? // New York Times, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.nytimes.com/2011/10/28/movies/anonymous-by-roland-emmerich-review.html?nl=movies&emc=mua1> (Дата обращения: 30.03.2018). [↑](#footnote-ref-243)
244. Lacey L. Anonymous: A case of ingenuity wasted on an unintelligent enterprise // Globe and Mail, 2011. [Интернет-ресурсы] URL: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/anonymous-a-shakespearean-whodunit/article629931/> (Дата обращения: 30.03.2018). [↑](#footnote-ref-244)
245. Corliss R. Tim Burton, Wonder Boy // Time, 2010. – P. 51. [↑](#footnote-ref-245)
246. Brown R. Make up in Wonderland // WWD, 2010. – P. 8. [↑](#footnote-ref-246)
247. Fitzsimmons A. Designing Costumes for Tim Burton’s “Alice in Wonderland” // WWD, 2010. –P. 3. [↑](#footnote-ref-247)
248. Brown R. Make up in Wonderland // WWD, 2010. – P. 8. [↑](#footnote-ref-248)
249. Corliss R. Tim Burton, Wonder Boy // Time, 2010. – P. 51. [↑](#footnote-ref-249)
250. Burgoyne R. The Holliwood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. – P. 45. [↑](#footnote-ref-250)