

UDC 778.5.77

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77

EDN: YSPFBW

Received 12.02.2024, revised 23.03.2024, accepted 29.03.2024

NINA A. TSYRKUN

Russian State University for the Humanities,
6, Miuskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AFT-2358-2022

ORCID: 0000-0002-6723-5870

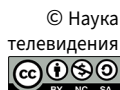
e-mail: tsyrkun@mail.ru

For citation

Tsyркun, N.A. (2022). Celtic Triad: Cinemas of Britain's National Minorities and Internal Colonialism. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (1), 45–77. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77>, <https://elibrary.ru/YSPFBW>

Celtic Triad: Cinemas of Britain's National Minorities and Internal Colonialism*

Abstract. The global success, both in viewership and expert community, of auteur feature films *Belfast*, directed by Kenneth Branagh, and *The Banshees of Inisherin*, directed by Martin McDonagh, and produced by independent Northern Irish companies in 2022–2023, prompts a closer examination of the challenges faced by the national minority cinemas of Great Britain. Specifically, we focus on the culturally and linguistically related regions of Northern Ireland, Wales, and Scotland, collectively referred to in this article as the Celtic Triad, which represent a significant presence in the world cinema landscape. A number of British film historians and sociologists argue that national film industries are on the verge of survival, highlighting two main trends in the context of national cinema: inclusivity and sovereignty. From the perspective of the dominant ethnic group and its major production companies, inclusivity entails assimilation



* Translated by Konstantin M. Kalinin.

into the mainstream, while sovereignty involves preserving distinct national cultural characteristics. The representatives of national minorities are striving to safeguard these characteristics in the face of what American sociologist Michael Hechter termed *internal colonialism*—a policy implemented by the dominant Anglo-Saxon ethnic group towards cultures of national minorities and expressed in their marginalization and Anglification. A negative consequence of these dynamics, according to Hechter, is ethnocentrism, that is, the prevalence of one's own culture in shaping perceptions of the world. Nevertheless, as this article demonstrates, the strategies employed by the Celtic Triad in pursuit of economic independence and artistic self-determination not only ensure the survival of national cinema but also establish its distinct sovereignty and success beyond the borders of Great Britain. Television broadcasting in national languages, which has gained popularity with the advent of digital broadcasting, plays a significant role in this process. An important contributing factor here is the economic and socio-cultural collaborations of these cinemas with both domestic and international partners, relying primarily on the influence of soft power and implying adaptation not only by adjusting to them, but also by active interchange and cross-fertilization of cultures.

Keywords: Celtic triad, national cinemas, survival, sovereignty, independent film industry, Anglification, television, soft power

УДК 778.5.77

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77

EDN: YSPFBW

Статья получена 12.02.2024, отредактирована 23.03.2024, принята 29.03.2024

НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ЦЫРКУН

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6

ResearcherID: AFT-2358-2022

ORCID: 0000-0002-6723-5870

e-mail: tsyrkun@mail.ru

Для цитирования

Цыркун Н.А. Кельтская триада: кинематографии британских национальных меньшинств и «внутренний колониализм» // Наука телевидения. 2024. 20 (1). 45–77. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.1-45-77>. EDN: YSPFBW

Кельтская триада: кинематографии британских национальных меньшинств и «внутренний колониализм»

Аннотация. Мировой успех в 2022–2023 годах в зрительской аудитории и экспертном сообществе авторских игровых фильмов «Белфаст» Кеннета Браны и «Банши Инишерина» Мартина Макдоны, продюсированных североирландскими независимыми компаниями, заставляет пристальнее взглянуть в проблематику кинематографа национальных меньшинств Великобритании, прежде всего близких друг другу по культуре и языку североирландского, уэльского и шотландского регионов, обозначаемых в данной статье как кельтская триада и выделяемых в качестве наиболее значимых в мировом кинопроцессе. Целый ряд британских киноведов и социологов говорят о том, что национальные кинематографии находятся на грани выживания. При этом отмечаются два основных тренда существования национального кино — инклюзивность и суверенность, причем с позиции доминирующего этноса и его крупных производственных компаний инклюзивность в данном случае предполагает вхождение в мейнстрим, а суверенность — сохранение национальных культурных особенностей, что и пытаются отстаивать представители национальных меньшинств в условиях «внутреннего колониализма», которым американский социолог Майкл Хектер обозначил политику доминирующего англо-саксонского этноса, выражающуюся, по его мнению, в их «маргинализации» и «англизировании». В качестве оборотной негативной стороны этих процессов М. Хектер называет этноцентризм, то есть превалирование в системе представлений о мире взгляда с точки зрения собственной культуры. Тем не менее, как демонстрируется в данной статье, выработанные кельтской триадой стратегии поисков экономической самостоятельности и художественного самоопределения позволяют говорить не просто о «выживании» национального кино, но и его отчетливой суверенности и успешности, выходящей за границы Великобритании. Существенную роль в этом процессе играет телевидение на национальных языках, популярность которого значительно выросла благодаря введению цифрового вещания. Важным фактором, способствующим реализации этих задач, является экономическая и социокультурная коллаборация данных кинематографий как с внутренними, так и зарубежными партнерами, опирающаяся прежде всего на «мягкую силу» и предполагающая адаптацию не только как приспособительный, но и как активно развивающий взаимообмен и взаимообогащение культур.

Ключевые слова: кельтская триада, национальные кинематографии, выживаемость, суверенность, независимое кинопроизводство, англизирование, телевидение, «мягкая сила»

INTRODUCTION

When we talk about British cinema, what often comes to mind is English cinema. However, Great Britain is not limited to England; it comprises other nations, primarily the Celtic ones, residing in Northern Ireland, Scotland, Wales, and the Isle of Man. In doing so, English cultural traditions are assimilated into the artistic cultures of national minorities, which are regarded on an equal footing with the native traditions. English serves as the contemporary native language for the inhabitants of present-day Wales and Scotland. The cultural tapestry of these regions is intricately woven with elements from ancient Celtic legends, Irish epics, ballads, and seminal literary works such as the Mabinogion, originating from the Middle Welsh period. Notable literary figures like James Macpherson, Robert Burns, James Joyce, and Dylan Thomas have significantly contributed to the richness of Welsh and Scottish cultural heritage through their prose and poetry. In his anthology of essays titled *The Dragon Has Two Tongues*, Welsh writer and literary historian Glyn Jones observed the bilingual nature of Welsh culture, akin to the fiery dragon emblem of Wales, reflecting the linguistic duality also present in other non-English regions of the country (Jones, 2001). Despite extensive cultural exchanges over time, Celtic cultures retain distinct national identities, with a fundamental commitment to preserving their native languages: Gaelic in Scotland, Welsh in Wales, and Irish Gaelic in Northern Ireland. This dedication extends to cinematography, where films produced by national minorities are categorized as British for international distribution. Domestically, these regions are referred to as regional, purportedly aligning with multicultural policies and mitigating the perceived risk of eroding the “homogeneity” of the British nation.

The worldwide success in 2022–2023, both in viewership and expert community, won *Belfast* by Kenneth Branagh and *The Banshees of Inisherin* by Martin McDonagh, adapted from the screenplays written by the directors themselves. (Kenneth Branagh won an Oscar for his screenplay of *Belfast*, and the film won seven nominations; with 11,000,000 U.S. dollars’ budget the film collected 49,158,343 dollars; the box office of *The Banshees of Inisherin* was 49,262,687 dollars, and the film won 9 Academy Awards nominations.) Both films were mainly produced by independent companies, Northern Ireland Screen, TKBC, Blueprint

Pictures and Film4 Productions, an affiliate of the Channel Four television corporation. Both films unfold their plots within the geographical landscape of Ulster and Northern Ireland, aligning with the objectives of the producer companies aimed at financing and promoting regional cinema. However, in his analysis of British cinema, American film expert Jonathan Stubbs deliberately excluded films from Northern Ireland, Scotland, and Wales, collectively referred to as the Celtic belt, on the grounds that these regions are part of the United Kingdom rather than Britain. This approach, as Stubbs argued, effectively “de-Europeanized” these regions (Stubbs, 2002, p. 8). Jorge Luis Borges, not only a prominent writer, but a philologist of note and lecturer at many universities, knighted by Elizabeth II, wrote in his essay *On the Classics*, “Linguistic barriers do not intervene as much as political and geographic ones. Burns is a classic in Scotland; south of the Tweed, he is of less interest than Dunbar or Stevenson” (Borges, 1984, p. 223). Nevertheless, in the international distribution, Celtic films are categorized as Great British films, reflecting two predominant trends in the landscape of national cinema: inclusivity and sovereignty. From the viewpoint of the dominant ethnic group and its major production companies, inclusivity entails integration into the mainstream, while sovereignty implies a commitment to preserving the specificities of national culture. In the words of the cinema expert John Hill, the very wording of the idea of “homogeneity” of British cinema “underestimates the capabilities of national cinematographies to elaborate a new concept of the nation or, to be more precise, of nations within Britain, specific features of national cultures by virtue of presumption of ‘homogeneity’ of the national identity” (Hill, 2019, p. 13). It is appropriate to recall the theory of *internal colonialism* of the American sociologist Michael Hechter, who indicated the strategy of *marginalization* of cultures of national minorities by the dominating ethnos and their *Anglicization* among other sociopolitical and economic factors of this phenomenon (first of all, in Great Britain) (Hechter, 1998, p. 206). It is noteworthy that minority cultures also experience pressure from the aforementioned factors. British sociologist Duncan Petrie highlights the primary challenge faced by cultural institutions in supporting small national cinematography, which often finds itself in a struggle for survival (Petrie, 2009).

In the light of the above, the resounding success of the two films that we mentioned calls for a detailed analysis of national cinematography. This analysis is particularly pertinent given the heightened significance of national cinema, which emerged notably in the late 1960s amidst a surge in auteur cinema and independent film production. Such scrutiny should encompass the strategies employed for their sociopolitical and economic survival, as well as the specific artistic approaches to filmmaking that contribute to their international recognition. It is noteworthy that M. Hechter described ethnocentrism as the negative

counterpart to internal colonialism, signifying the dominance of values from a specific national group within a cluster. However, as this article suggests, while Celtic cinema demonstrates a clear tendency to preserve these values, ethnocentrism within this context is not self-contained; rather, it actively engages with the international cinematic process.

SURVIVAL OR SELF-IDENTITY?

To counteract the threats of marginalization and Anglification faced by national minorities, the film industry requires a reliable economic foundation, making the search for financing sources a paramount objective for filmmakers. Contrary to alarmist proclamations regarding the imperative to “survive,” the Celtic triad effectively addresses this challenge to some extent, as it does perpetually elsewhere, presenting itself as an independent institution capable of competing both domestically and internationally.

To a significant extent, this endeavor was facilitated by the British Film Institute (BFI), a nonprofit organization prioritizing the support of independent cinematography, notably regional cinema. It was the BFI that produced the films of the Scottish filmmaker Peter Greenaway who then only started his career in full-feature cinematography, *The Draughtsman’s Contract* (1982) and *A Zed & Two Noughts* (1985), that brought him worldwide acclaim (Fig. 1).

In 2011–2022, BFI supported more than 5000 various projects related to production, distribution, film education, etc. BFI and other organizations support initiatives in national cinema, e.g. National Film and Television School in Glasgow, Scotland; its goal is to support the new generation of cinematographers. BFI acts under the auspices of the Department for Culture, Media and Sport (DCMS), although the largest source of financing working through the BFI is the National Lottery, financially based on the investments from the gambling industry. 25% of its profit goes to “good causes,” i.e. public support is of primary importance. The same path is taken by the non-governmental organizations of the Celtic agglomeration, Creative Scotland and Film Hub Wales (founded in 2013, it has supported over 250 film projects). The majority of financing of these organizations comes from private donations, including anonymous contributions).



Fig. 1. The landlady modeling for the artist Mr. Neville. Still from *The Draughtsman's Contract*. (1982). Directed by Peter Greenaway¹

When we speak about the activities of these agencies it is notable that they extend their support beyond products showcasing traditional Celtic identity. For instance, we mention the initiative launched in the early 20s of this century: foundation of The Mother Tongues Award for films made in native languages (not only Welsh, Gaelic and Irish, but in Spanish, Chinese, Yoruba, etc.), whose authors live in Britain. The project was financed by the independent companies Ardimages UK, Shudder Films, and some others. (The first winner of the award in 2023 was the Northern Irish film *Kneecap* about the eponymous rap group directed and produced by Rich Peppiatt in the Irish language). An important role belonged to the nonprofit Channel Four opened in 1982, whose tasks included incentivizing independent authors and introducing national artistic performances to spectators. (It received a government subsidy for the first five years, and then moved on to self-financing). At the same time, the Welsh TV channel Sianel 4 Cymru (S4C) started to operate. It subsidized and produced films in English and Welsh languages. In 1986, the channel released Stephen Bayly's comedy film *Coming Up Roses* (*Rhosyn a Rhith*), the first film in Welsh to be roll out nationwide. In 1995, S4C established a policy of releasing a minimum of two full-length feature films annually for theatrical distribution prior to television broadcast, thereby expanding opportunities for cinematographers. Notably, as early as 1992, the Welsh-language biographical drama *Hedd Wyn* directed by Paul Turner, depicting the life of the Welsh poet E.H. Evans who perished in the First World War, received

¹ See the image source: [https://whatson.bfi.org.uk/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=draughtsmanscontractintro&BOparam::WScontent::loadArticle::context_id=\(12.12.2023\)](https://whatson.bfi.org.uk/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=draughtsmanscontractintro&BOparam::WScontent::loadArticle::context_id=(12.12.2023)).

a nomination for Best Foreign Language Film. In 2000, the second film in Welsh, Paul Morrison's *Solomon and Gaenor*, the film was nominated for the same one. Even without the support of the state and the British distributor, the 1993 London Film Festival Audience Award went to another Welsh-language film, *Leaving Lenin*, by Endaf Emlyn.

In 1979, when the conservative government of Margaret Thatcher reneged its promise of a Welsh language TV channel Sianel Pedwar Cymru (Channel 4 Wales, S4C), there was a tide of civic protest. The President of the Welsh political party (party of Wales) Gwynfor Evans threatened a hunger strike unless the government resumed exclusive broadcasting in Welsh. The story was not forgotten; in 2023, the S4C produced the film by Lee Haven Jones, screenplay by Roger Williams *The Noise* (*Y Sŵn*) in the Welsh language following those fateful events (Fig. 2).



Fig. 2. Protest campaign to protect channel broadcasting in Welsh. Still from *Y Sŵn*. (2023). Directed by Lee Haven Jones²

Gwynford Richard Evans was the first President of the Welsh political party, Plaid Cymru, in the British Parliament. In 1979, he lost the elections, and it is exactly at this moment that the spectators see his portrayal by Rhodri Evan. He is thinking of suicide as an act of patriotic sacrifice that might vitalize the public protest. The fate of the TV channel, however, suggests him a different symbolic gesture, a hunger strike. Despite facing disapproval from his loved ones, Evans

² See the image source: <https://nation.cymru/culture/preview-y-swn-the-tale-of-intrigue-and-jeopardy-in-the-battle-for-welsh-language-television/> (12.12.2023).

is guided by imaginary voices of counsel—Mahatma Gandhi's and Martin Luther King's, with their declarations of nonviolent protest. The ordinary TV audience vote with their pound sterling, simply refusing to pay for English-language content, and win the day: on November 1, 1982, the broadcasting in Welsh starts again from Carmarthen all across Wales.

In 1998, S4C became the country's first regional TV channel with digital broadcasting available across Britain and in some channels in Western Europe. According to the web site Wales on line, within the period of 2020/21, as compared to the previous year, the channel audience grew by 27 per cent (Jones, 2022). Earlier, in 1990, the channel made a co-production with the Soviet Soyuzmultfilm in the making of *Conquest for Olwen* filmed by Valery Ugarov after the fairytale about Kilhwch and Olwen from the Celtic compiled folklore Mabinogion.

However, even the success of Welsh films worldwide does not lighten the complications of their financing: support needs to come not from one TV channel but from several sources. These include the Film Cymru Wales promoting agency, and the BAFTA Cymru, affiliate of the British Academy of Film and Television Arts that established its own award for Welsh films.

Enthusiasts from Scotland develop several measures for successful development. As early as in 1934, the national agency to promote Scottish films was established, the Scottish Film Council (SFC). If focused on filmmaking, education in cinematography, and preservation of cinematographic legacy. Its efforts resulted in the creation of the Scottish Central Film Library (SCFL), one of the largest in Europe. Assisted by the British Film Institute and the local authorities the Council initiated a program of opening movie theaters across Scotland, and, aided by the producers, created the Scottish Educational Cinema Association. In the words of Jamie McCoy, digital director of the Glasgow-based Pioneer film studio, thanks to this joint effort, "As of 2023, the Scottish film industry is experiencing a period of growth and transformation. In recent years, Scotland has become a hub for film production, and it is now an important destination for filmmakers looking to create high-quality films that can appeal to a global audience. One of the key factors behind the growth of the Scottish film industry is the availability of talented and skilled professionals" (McCoy, 2023).

A number of channels broadcasting in Irish is operating in Northern Ireland. As far as producing is concerned, the major agency is Northern Ireland Screen, founded in 1989, financially supported by the Arts Council of Northern Ireland using the funds received from the National Lottery, with the main source of financing being the Irish Language Broadcast Fund. Apart from being involved in production, Northern Ireland Screen supports national film festivals. In cooperation with Cine4 and Broadcasting Authority of Ireland (BAI), it developed a scheme

aimed at fostering films in the Irish language. According to the founders, their objective is to reach the same level as did the Welsh language TV channel, the S4C, whose subsidizing is twice their own. The agency is financed jointly by the Department of Culture, Arts and Leisure, the agency for economic development of Northern Ireland (Invest Northern Ireland) and the UK Film Council. Northern Ireland Screen is in charge of the Irish Language Broadcast Fund of one million pound sterling that focuses on expansion of broadcasting in the Irish language in the region.

In the recent years, Northern Ireland has expanded the venues for the fully technically equipped film production. First, it used the historical building of the picture gallery, The Paint Hall in Belfast, which is rented out to film studios and production units. For instance, this is where many scenes of the Game of Thrones TV series were filmed. Northern Ireland Screen invested ca. 20 million US dollars in six seasons of the Game of Thrones, and the provision of goods and services let the local economy earn approx. 195 million. At the moment, there is discussion of letting the territories of the Belfast Harbour Studios and Titanic studios, recently created in Belfast, free of charge, to the local producers.

Cine4 also extends efficient credits to Irish producers and supports them in every way. Among its beneficiaries is Colm Bairéad, the screenplay writer and director of *The Quiet Girl* (2021, *An Cailín Ciúin*), first film in the Irish language to make it to the short list of the Academy Awards as the best foreign language film, and Tomás Ó Súilleabháin, director of the drama about the Irish famine of 1845, *Monster (Arracht)*, which was short of making it to long-list of contenders to the Oscars in 2021. This confirmed the significance of potential non-material influence in the promotion of national cultures, the phenomenon dubbed with the term *soft power* in the second half of the 1980s by the American political analyst Joseph Nye: the ability to achieve what one wants on the basis of the voluntary participation of allies, and not through coercion or payments (Nye, 2004, p. 7). Having a good understanding of the cultural workings in the promotion of national pictures to the Academy Awards in the Best foreign language film nomination, the promoters elaborated the plan of targeting the votes using the help of representatives of the Department of Foreign Affairs in New York and Los Angeles, influence of such celebrities with Irish roots as the film star Pierce Brosnan, and publications in high-profile editions including *The Guardian*, *The Hollywood Reporter*, and *Variety*.

Scottish cinematographers also have “their men” overseas. The Academy Award winner Robert Redford, founder of the Sundance International Film Festival promoting independent cinema, said, that although he is seen as a surefire American, he cannot forget his Scottish ancestry, “I live in a castle and wear a

kiln all the time." Of course, Redford is active in promoting Scottish films. In 2023, the festival presented two films from Scotland: the debut of Adura Onashile, *Girl*, about a black mother with her teenage daughter having just settled in Glasgow, and Ella Glendining's documentary *Is There Anybody Out There?* telling the story of people with disabilities.

Following the statistics of the British Film Institute as of early 2023 (BFI, 2023) the leaders of the top twenty British independent films were subsidized by public foundations: *Phantom in the Open*, 2021, by the Welsh director Craig Roberts (BBC Film, BFI Film Fund), and the *Aftersun*, 2022 (produced by BBC Films and BFI), by the Scottish director Charlotte Wells. The first place is with *Belfast* by Kenneth Branagh (Northern Ireland Screen, TKBC).

The promotion of Adura Onashile's *Girl* and the allocation of The Mother Tongues Awards to the natives of Asian and African countries shows that Celtic cinematography transcends mere conceptualization and representation of its own national specifics or historical retrospection. In other words, it is not susceptible to fall into ethnocentrism, a hazard identified by Michael Hechter in his book.

The same is proven by the artistic characteristics of many films, most importantly, the two most significant films of the recent years, *Belfast* and *The Banshees of Inisherin*. It would be impossible to give a full and representative picture of the artistic product of the Celtic Triad within the scope of this article, so we shall focus on these two examples. It is to be noted, first of all, the both pictures were promoted in Britain and overseas by American companies, *Belfast* by Focus Features and Universal Pictures, and *The Banshees of Inisherin* by Searchlight Pictures. Of course, the distributors were not guided by altruistic love of art; their professionalism made them rely on a careful calculation: relevance and opportunity to play a long hand with auteur production. In that respect, one needs to note the Hollywood-like commitment to universalism, and the message of human values that should be understood worldwide. However, there is a specific point. In present-day America, there is a collocation "plastic Paddy" to refer to someone not born in Ireland and sometimes several generations away from their Irish ancestors, but still considering themselves Irish. There are about 36 million ethnic Irishmen in the USA now. There are numerous public figures of Irish descent in the history of the country, from Walt Disney and John Ford to James Bond/Pierce Brosnan and several Presidents, including John F. Kennedy and none other than Barack Obama. Usually, the American Irish are united by the emotions of retro-nostalgia that brighten up their imagination in a fantastic manner and keep up their interest to new artefacts, of course, including those on the screen.

REALITY AND MYTHOLOGY

To illustrate the artistic features of the national minority cinema and their significance we will now turn to the two films that made high profile in the context of the international film process of the early 2020s.

The plots of both pictures unravel in Ulster and Northern Ireland. At first sight, the films demonstrate a common feature: their directors make it a point to refrain from narrative clichés or to emphasize them, to make them play the role that meets their own life story and makes a private narrative universal showing how easily friendship and good neighborliness may be destroyed.

Kenneth Branagh was born in Ulster, his parents were English Protestants unlike the Irish Catholics (their shares in the regional population are more or less equal). Martin McDonagh was born in London, his parents were Irish, and he won the fame of an “Irish writer.” The personal experience enabled the directors to take the perspective of an unbiased observer, which removes the clichéd “ethnicity” from their films.

At first glance, *Belfast*, representing the view of the Anglo-Irish conflict through the eyes of the English, is an example of Anglification mentioned by Hechter, however, it seems that seeing the film as restoring the balance between the two sides would be more adequate. Absence of signs of radicalism in the behavior of protagonists indicates at the urge for a moderate “homogenization” in the sphere of national communities.

The protagonist of *Belfast*, nine-year-old Buddy from a Protestant working family, the alter ego of Branagh himself, is played by a native of Ulster, Jude Hill. Buddy sees the armed unrest in Ulster in August 1969 with the eyes of a child in love with cinema—and in love with his Catholic classmate—and the situation becomes an adventure making the whole film metaphorical in an estranged way (Fig. 3).

The film opens with a panorama of today’s peaceful Belfast in color, and then the viewer gets immersed in the black-and-white sequence that reconstructs chronicle of the period (cinematography by Haris Zambarloukos). It contrasts with fragments of well-known color movies that Buddy and the family are watching and that remind them of the past when they had been so friendly with their neighbors. At home, when Buddy is telling everyone about his girlfriend, no one cares that she is an Irish Catholic: the important thing is the way she is. However, the aggression from either side of the conflict between the Catholics struggling to reunite with Ireland, and the Protestants loyal to the Crown, termed “The Troubles” in the local historiography, was only growing. Soon the Army troops would arrive in Belfast and curfew would be introduced, but the children

know their rat-runs and can get anywhere. Buddy's family is thinking of leaving Belfast, the more so because his father's employers in London offer him promotion and free lodging. Buddy did move to England with his parents and elder brother, but his grandma and grandpa stayed in Belfast. It is to them—and to other “staying” (and those “who went away or went missing”)—that the film is dedicated, as the credits say. The director leads the audience to believe that the only—the best—way to solve problems of conflict is making peace on the basis of common human values, and the national identity cannot and must not impede self-fulfillment. An example to that is the life of Kenneth Branagh himself, President of the Royal Academy of Dramatic Art, one of today's most prominent directors of Shakespeare's plays on stage and on screen: *Henry V*, *Much Ado About Nothing*, and *Hamlet*. His starting point in the artistic career was the impressions he got in the troubled Belfast, watching a play adapted from Charles Dickens's *A Christmas Carol*, sitting next to his grandma (played by the Oscar winner Judi Dench) and grandpa (played by the Belfast-born Ciarán Hinds).



Fig. 3. Buddy, his parents, grandmother and brother in the movie theater. Still from *Belfast*. (2021). Directed by Kenneth Branagh³

Introduction of two allegoric tropes into the title of the film *The Banshees of Inisherin* carries us over in the myth-making part of the narrative: the banshee, the herald of death from ancient Celtic myths, and the imaginary island (meaning

³ See the image source: <https://www.vulture.com/article/movie-review-kenneth-branaghs-auto-biographical-belfast.html> (12.12.2023).

the “Isle of Ireland”). (The title of McDonagh’s film refers to Irish place-names in many of his plays, e.g. *The Cripple of Inishmaan* and *The Lieutenant of Inishmore*). It is important to note that the legendary spirits, banshees, come along not only the purely Irish families, but also those descending from the Vikings and Anglo-Normans, therefore, it is a transnational figure. Banshee’s protection or prophecy may refer to representatives of other nations, and the Isle of Ireland, as a stylistic device, may be referred to the now ironically used periphrasis of Albion/Great Britain.

The plot unravels in the spring of 1923, in the waning days of the Irish Civil War, yet the people of Inisherin care not for what is happening beyond the sea; the remote cannonade worries them not, and they are living in their self-contained world. An ill will might burst out in the community of fellow countrymen and die out, having harvested its bloody spoils. Folk musician Colm suddenly breaks up friendship with his long-time simpleton friend Padraic. (Both played by ethnic Irishmen, Brendan Gleeson and Colin Farrell). Padraic is no longer interesting to Colm, he wants to spend the remainder of his life composing music. Rejecting his friend’s attempts to make amends, Colm makes a threat: if Padraic tries to talk to him, he will cut off one of his own fingers with sheep shears. Colm finishes the melody of *The Banshee of Inisherin* and is almost ready to renew their friendship, but then a deception is revealed. Unable to tolerate it, Colm cuts off all the fingers on his left hand, and Padraic’s pet donkey dies after choking to death on them becoming an innocent peaceful victim of the feud. A series of senseless deaths ensues ending up in an obvious, although factitious, truce (Fig. 4).

McDonagh seems to submerge the audience in the conventional image of Ireland: the cloudy sky, wild scenery, peasant-like dwellers, and, of course, a pub. In the beginning of the film, we see Padraic shaving while looking in a cracked mirror: a reference to the first chapter of *Ulysses* by James Joyce, where Stephen Dedalus looks at himself in a similar cracked mirror with a bitter remark, “It is a symbol of Irish art. The cracked looking-glass of a servant” (Joyce, 2014, p. 20), renouncing the colonial view of Ireland and the Irishness. McDonagh pronounced a similar point of view to the American composer Carter Burwell before filming: he did not want an “Irish-based” score. An Oscar nominee for the music, Burwell recalls that Colin Farrell’s hero Padraic seemed to him childlike and Disneyish, especially around the pet donkeys, so the composer tried to create the respective soundscape for him. Since the action was not to be taken lightly, he replaced the Disney-like lightness with darker naturalism of Brothers Grimm, accentuated the scene with percussion, “divine” and ethereal sound of the celeste, and in the end, with Indonesian gamelan gongs creating the sense of anxiety and impending danger (Pond, 2022). The music simultaneously enhances the horror of what

is happening—with the comical plot twists—and emphasizes the difference between how the protagonists of the film see the world around them and the events in it. The deliberately transcendent soundscape causes no alienation; on the contrary, it rather makes the spectator's senses sharper, because music, in the words of the German composer Karl Maria von Weber, is the true total human language. Viewers' projection helps them share the feelings of Padraic that induces him follow the orders of the intrinsically irrational being, the banshee.



**Fig. 4. Padraic and Colm. Still from *The Banshees of Inisherin*. (2022).
Directed by Martin McDonagh⁴**

It should be added that the film was released soon after Great Britain had exited the European Union in 2020. The Brexit referendum in Northern Ireland showed that 56% of citizens were against the decision, but since the share of Northern Ireland in the country is rather small, their vote did not influence the final result. The political act itself was an illustration towards what is called island mentality, the desire for separation and self-isolation so characteristic of Britain. In a certain way, the film proves the tragic nature of such striving and puts the plot in the up-to-date political register.

⁴ See the image source: <https://thefederal.com/features/why-the-banshees-of-inisherin-deserves-to-be-the-best-film-of-the-year/> (12.12.2023).

CONCLUSION

Upon reviewing the modern history of Great Britain's national minority cinemas (Northern Irish, Welsh, and Scottish), it becomes evident that their significance lies not solely in the quantity of films produced but rather in their unique identity and peculiar contribution to the global cinematographic process. Despite the continued cultural interaction within Britain, these cultures possess distinct national specifics, and high importance lies in preserving their native languages through the production of films in which these languages are spoken—an endeavor greatly facilitated by television broadcasting in these languages. At the same time, these film traditions extend beyond their national identity and do not confine themselves to conceptualization and representation of their proper ethnic peculiarities or the retrospect of their historical past. In other words, they are not susceptible to ethnocentrism, which the proponent of the theory of internal colonialism, Michael Hechter, cautioned against. Instead, cinematographers embrace a broadened scope of artistic creation and engage in collaboration with both domestic and international partners. They rely primarily on soft power, actively fostering cultural interchange and cross-fertilization while employing innovative synergistic approaches in self-organization to achieve their goals.

ВВЕДЕНИЕ

Говоря о британском кино, мы чаще всего имеем в виду английское. Однако Великобритания включает в себя не только Англию, но также другие народы, прежде всего кельтские, населяющие Северную Ирландию, Шотландию, Уэльс, остров Мэн. При этом английские культурные традиции осваиваются художественной культурой национальных меньшинств, входящих в состав страны, наравне с собственными. Английский язык для сегодняшнего валлийца или шотландца — родной. Однако и общий культурный фонд страны немислим без старинных кельтских преданий, ирландского эпоса, баллад, валлийских повестей «Мабиноги», созданных в средневаллийский период, поэзии шотландцев Джеймса Макферсона, Роберта Бёрнса, без ирландских романов Джеймса Джойса, без прозы и поэзии валлийца Дилана Томаса и т.д. В сборнике эссе «У дракона два языка» валлийский писатель и историк литературы Глин Джонс, в частности, отметил, что подобно тому, как символ Уэльса — огненный дракон о двух языках, так двуязычна и культура Уэльса, а также и

других неанглийских регионов страны (Jones, 2001). Тем не менее, несмотря на длительное культурное взаимодействие, кельтские культуры несут на себе явственную национальную окраску, и важную роль здесь играет стремление сохранить свои языки — гэльский в Шотландии, валлийский в Уэльсе, ирландский гэльский в Северной Ирландии. То же самое можно сказать и о кинематографе, причем в мировом прокате фильмы национальных меньшинств маркируются как британские. А внутри страны сами эти территории официально называются региональными, что, якобы, наиболее соответствует политике мультикультурализма и помогает избежать риска разрушения «гомогенности» британской нации.

В 2022–2023 годах в рейтингах лучших мировых фильмов по отзывам как экспертного сообщества, так и зрителей верхние строчки заняли фильмы «Белфаст» Кеннета Браны и «Банши Инишерина» Мартина Макдоны, снятых по сценариям самих режиссеров. (Кеннет Брана получил «Оскар» за сценарий к «Белфасту», и всего фильм получил 7 номинаций; при бюджете 11,000,000 долларов картина собрала в мировом прокате 49,158,343 долларов, а бокс-офис «Банши Инишерина» составил 49,262,687 долларов, плюс получил 9 номинаций на «Оскар».) Обе картины в основном продюсировались независимыми компаниями — Northern Ireland Screen, ТКВС, а также Blueprint Pictures и Film4 Productions, которая является дочерней компанией телекорпорации Channel Four. Действие обеих картин разворачивается в Ольстере и Северной Ирландии, что отвечает целевым установкам указанных продюсерских компаний, видящих свою задачу в финансировании и продвижении регионального кино. Между тем, исследуя особенности британского кинематографа, американский киновед Джонатан Стаббс подчеркнул, что принципиально не рассматривает североирландское, уэльское и шотландское кино так называемого «кельтского пояса», потому что эти регионы принадлежат не Британии, а Соединенному королевству, и тем самым Стаббс их виртуально «деевропеизировал» (Stubbs, 2002, p. 8). А Хорхе Луис Борхес, не только знаменитый писатель, но и филолог, читавший лекции во многих университетах, в том числе в Гарварде, удостоенный Елизаветой II рыцарского звания, в эссе «По поводу классиков» заметил: «Кроме барьеров лингвистических, существуют барьеры политические или географические. Бёрнс — классик в Шотландии, а к югу от Твида им интересуются меньше, чем Данбаром или Стивенсоном» (Борхес, 1984, с. 223). Как бы то ни было, в мировом прокате фильмы кельтского производства маркируются именно как великобританские. Это, в свою очередь, наглядно эксплицирует два основных тренда существования национального кино — инклюзивность и суверенность. С позиции доминирующего этноса и его крупных производственных компаний инклюзивность в данном случае

предполагает вхождение в мейнстрим, а суверенность — приверженность национальным культурным особенностям. При этом, как пишет киновед Джон Хилл, в самих формулировках идеи «гомогенности» британского кино «недооцениваются возможности национальных кинематографий для выработки нового представления о нации или, точнее, о нациях внутри Британии, особенности национальных культур в силу презумпции “гомогенности” национальной идентичности» (Hill, 2019, p. 13). Здесь уместно вспомнить теорию «внутреннего колониализма» американского социолога Майкла Хектера, который в числе социо-политических и экономических факторов этого явления (прежде всего в Великобритании) указал на стратегию «маргинализации» культур национальных меньшинств со стороны доминирующего этноса и их «англизирование» (Hecter, 1998, p. 206). Следует заметить, что культуры меньшинств испытывают определенное давление и со стороны двух первых упомянутых факторов. В результате, как отмечает британский социолог Дункан Петри, главным вызовом для культурных институций является поддержка малых национальных кинематографий, которым буквально приходится бороться за выживание (Petrie, 2009, pp. 153–170).

В свете сказанного громкий успех двух упомянутых картин стимулирует подробное рассмотрение национальных кинематографий (получивших весомую значимость в конце 1960-х на волне активизации авторского кино и независимого кинопроизводства), стратегии их социо-политического и экономического выживания и особенностей художественных подходов к созданию фильмов, что обеспечивает их мировое признание. Следует заметить, что оборотной негативной стороной внутреннего колониализма М. Хектер называет этноцентризм, то есть превалирование ценностей определенной национальной группы внутри самого кластера. Однако, как констатируется в данной статье, при очевидной тенденции сохранения этих ценностей этноцентризм в кельтском кино не является самодовлеющим, и оно активно включается в мировой кинопроцесс.

ВЫЖИВАНИЕ ИЛИ САМОСТОЯНИЕ?

Для противодействия «маргинализации» и «англизированию» культур национальных меньшинств кинематограф как индустрия нуждается в достаточно надежной экономической базе, поэтому именно поиски источников финансирования являются первостепенной задачей создателей фильмов. И здесь надо сказать, что вопреки алармистским прокламациям о необходимости «выживания», Кельтская триада не только успешно справляется с этой проблемой (которая в определенной мере существует всегда и везде), но и заявляет о себе как самостоятельной институции, способной конкурировать не только внутри страны, но и за рубежом.

Этому в немалой степени содействует Британский киноинститут (BFI), некоммерческая организация, в число приоритетов которой входит поддержка независимого кинематографа, в том числе регионального. Можно вспомнить, что именно BFI продюсировал фильмы начинавшего свой творческий путь в полнометражном кино автора, шотландца Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (*The Draughtsman's Contract*, 1982) и «Зет и два нуля» (*A Zed & Two Noughts*, 1985), принесших ему мировую славу (Рис. 1).



**Рис. 1. Хозяйка именина как модель художника Нэвилла.
Кадр из фильма «Контракт рисовальщика», реж. Питер Гринуэй, 1982¹**

В 2011–2022 годах BFI оказал поддержку более 5000 различным проектам, связанным с производством, дистрибьюцией, кинообразова-

¹ Источник изображения: Заменить ссылку на: https://www.cinespeak.org/wp-content/uploads/2023/01/Draughtsmans_Contract_4K_08.jpg (12.12.2023).

нием и т.д. BFI и другие организации способствуют инициативам в национальных кинематографиях, как, например, National Film and Television School в шотландском Глазго, цель которого — поддерживать новое поколение кинематографистов. BFI действует под эгидой Британского Министерства по культуре, СМИ, цифровой индустрии и спорту (DCMS), однако самый крупный источник финансирования, действующий через BFI — Национальная лотерея, финансовую базу которой составляют инвестиции игровых индустрий. 25% от их доходов идет на «добрые дела», то есть речь идет прежде всего о поддержке со стороны общества. Этим же путем идут неправительственные организации кельтской агломерации Creative Scotland и Film Hub Wales (учрежденная в 2013 году и за это время поддержавшая более 250 кинопроектов). Большую долю финансирования этих организаций составляют пожертвования частных лиц (в т.ч. анонимов).

Говоря о деятельности этих агентств, следует сказать, что она не замыкается на поддержке продукции с традиционно кельтским колоритом. Можно, например, упомянуть инициативу начала 20-х годов нового века — учреждение денежной премии The Mother Tongues Award фильмам на родных языках (в том числе не только валлийском, гэльском, ирландском, но также и на таких, как испанский, китайский, йоруба и пр.), авторы которых проживают в Британии. Проект финансируют независимые компании Ardimages UK, Shudder Films и некоторые другие. Первым лауреатом премии стал в 2023 году североирландский фильм Кнеесар о рэп-группе под этим названием режиссера и продюсера Рича Пеппиата на ирландском языке. Важное место в этом процессе занимает открытый в 1982 году некоммерческий Четвертый канал телевидения, в задачу которого входит функция поощрения независимых авторов и приобщение зрителя к художественному зрелищу, созданному на национальной почве. (На первые пять лет ему была выдана государственная субсидия, после чего он перешел на принцип самоокупаемости.) Одновременно начал свою работу уэльский телеканал Sianel 4 Cymru (S4C), субсидирующий и продюсирующий фильмы на валлийском и английском языках. Уже в 1986 году канал выпустил кинокомедию Стивена Байли «Следующим номером — розы» (Rhosyn a Rhith) — первый фильм на валлийском, вышедший в общенациональный прокат. В 1995 году S4C сделал своим правилом ежегодно выпускать не менее двух полнометражных картин, которые до телепоказа должны демонстрироваться в кинотеатрах, что предоставило более широкие возможности для кинематографистов, хотя еще в 1992 году снятая на валлийском биографическая драма о поэте Э. Х. Эвансе, погибшем на Первой мировой войне, — «Хэдд Вин» Пола Тернера, — получила номинацию на «Оскар» за

лучший фильм на иностранном языке. А в 2000-м второй фильм на валлийском «Соломон и Гейнор» Пола Моррисона был выдвинут на ту же номинацию. Даже без участия государственной поддержки и британского дистрибьютера на Лондонском кинофестивале 1993 года комедия «Покидая Ленина» Эндальфа Эмлина на валлийском языке взяла приз зрительских симпатий.

В 1979 году, когда консервативное правительство Маргарет Тэтчер нарушило обязательство по учреждению телеканала Sianel Pedwar Cymru (Канал 4 Уэльс, S4C) на валлийском языке, это вызвало волну гражданского протеста. Лидер партии валлийских националистов (партии Уэльса) Гвинвор Эванс даже пригрозил объявить голодовку вплоть до смертельного исхода, если власти не вернут исключительное вещание на валлийском. Эта история не забылась; в 2023 году канал S4C продюсировал фильм Ли Хейвена Джонса по сценарию Роджера Уильямса «Шум» (*Y Swn*) на валлийском языке, в котором воспроизводятся те значимые события (Рис. 2).



**Рис. 2. Акция протеста в защиту вещания телеканала на валлийском языке.
Кадр из фильма «Шум», реж. Ли Хейвен Джонс, 2023²**

Ричард Гвинвор Эванс стал первым представителем национальной партии Уэльса (Plaid Cymru) в парламенте Великобритании, но в 1979 году проиграл выборы, и именно в этот момент зритель видит его на экране в

² Источник изображения: <https://nation.cymru/culture/preview-y-swn-the-tale-of-intrigue-and-jeopardy-in-the-battle-for-welsh-language-television/> (12.12.2023).

исполнении Родри Эвана. Он подумывает о самоубийстве как акте патриотической жертвенности, которая может активизировать протестные настроения. Однако судьба телеканала подсказывает ему другой символический жест — голодовку, хотя даже близкие люди этот выбор не одобряют. Зато у него есть другие, воображаемые советчики — Махатма Ганди и Мартин Лютер Кинг с их декларациями ненасильственного сопротивления. Простые телезрители проголосовали фунтом стерлингов — они просто отказались платить за англоязычный контент. И победа была одержана: 1 ноября 1982 года вещание на валлийском из Кармартена на всей территории Уэльса было возобновлено.

В 1998 году S4C стал первым в стране региональным телеканалом с полностью цифровым вещанием, доступным по всей Британии, а также на некоторых каналах западной Европы. По данным сайта Wales on line, за период 2020/21 годов по сравнению с предыдущим годом аудитория канала выросла на 27 процентов (Jones, 2022). А еще раньше, в 1990 году телеканал стал сопродюсером советской киностудии «Союзмультфильм» в постановке фильма «В поисках Олуэн», снятого режиссером Валерием Угаровым по мотивам сказки про Килуха и Олвен из собрания кельтского фольклора «Мабиногион».

Однако даже успехи уэльских фильмов в мире не снимают сложностей их финансирования, так что требуется поддержка не одного телеканала, а нескольких источников. В их числе — промотирующее агентство Film Cymru Wales, а также BAFTA Cymru, дочернее предприятие Британской академии кино- и телевизионных искусств, учредившее свою премию для фильмов Уэльса.

Шотландские энтузиасты разрабатывают целый комплекс мер для успешного развития. Еще в 1934 году был учрежден национальный орган продвижения шотландских фильмов — Шотландский совет по кинематографии (SFC), фокусирующийся на кинопроизводстве, образовании и сохранении фильмического наследия. Благодаря ему была создана Центральная Шотландская кинобиблиотека (SCFL), одна из крупнейших в Европе. С помощью Британского киноинститута и местных властей Совет инициировал программу создания кинотеатров по всей Шотландии, при содействии продюсеров создал Шотландский образовательный кинотрест. Благодаря этим комплексным усилиям, как отметил Джейми МакКой, цифровой директор киностудии Pioneer, базирующейся в Глазго: «В 2003 году Шотландская киноиндустрия продолжила свой путь роста и трансформации. В последние годы Шотландия стала хабом кинопроизводства, желанным местом для кинематографистов, стремящихся снимать высоко-

качественные фильмы, интересные для аудитории глобального масштаба. Одним из ключевых факторов прогресса киноиндустрии является значительный пул талантливых профессионалов, соответствующих самым высоким стандартам и привлекающим лучших мировых производителей кино» (McCoy, Feb. 2023).

Целый ряд телеканалов, вещающих на ирландском языке, работает в Северной Ирландии. А в области продюсирования главное место занимает агентство «Экран Северной Ирландии» (Northern Ireland Screen), основанное в 1989 году, финансовую поддержку которому Совет по искусству Северной Ирландии делегировал от средств, полученных от Национальной лотереи, но основной источник финансов — Фонд вещания на ирландском языке (Irish Language Broadcast Fund). Кроме участия в продюсировании, «Экран Северной Ирландии» помогает национальным кинофестивалям. В сотрудничестве с Cine4 и Broadcasting Authority of Ireland (BAI) им была разработана схема развития кино на ирландском языке. По словам учредителей, их задача — достижение того же уровня, какого достиг телеканал на валлийском языке S4C, субсидирование которого вдвое превышает их собственное. Агентство финансируется совместно Министерством культуры, искусства и отдыха, Агентством по экономическому развитию Северной Ирландии (Invest Northern Ireland) и Советом по кинематографии Великобритании. «Экран Северной Ирландии» отвечает за Фонд вещания на ирландском языке в размере 12 миллионов фунтов стерлингов, который фокусируется на увеличении вещания на ирландском языке в регионе.

В последние годы Северная Ирландия расширила пространство для полностью технически оснащенного кинопроизводства, воспользовавшись прежде всего историческим зданием картинной галереи The Paint Hall в Белфасте, которое сдается в аренду киностудиям и съемочным группам. Здесь, в частности, снимались многие сцены телесериала «Игра престолов». «Экран Северной Ирландии» вложил около 20 млн долларов в 6 сезонов «Игры престолов», а в итоге предоставление товаров и услуг принесли местной экономике около 195 миллионов. Ныне обсуждается вопрос о безвозмездном предоставлении местным кинематографистам территорий недавно созданных в Белфасте студий Belfast Harbour Studios и Titanic.

Cine4 также предоставляет ирландским производителям выгодные кредиты и всячески их поддерживает. В числе бенефициаров — сценарист и режиссер фильма «Тихоня» (2021, *An Cailín Ciúin*), первого фильма на ирландском языке, вошедшего в шорт-лист «Оскара» как лучший фильм на иностранном языке, а также Томас О'Салливан, режиссер драмы о голоде в Ирландии в 1845 году «Остров безумия» (*Arracht*), которому чуть-чуть не хватило

голосов для вхождения в лонглист претендентов на «Оскар» в 2021 году. Это, в свою очередь, подтвердило значимость потенциального нематериального влияния в продвижении национальных культур, того, что во второй половине 1980-х американский политолог Джозеф Най обозначил термином «мягкая сила»: «способность добиваться желаемого на основе добровольного участия союзников, а не с помощью принуждения или подачек» (Nye, 2004, p. 7). Понимая роль культурного закулисы в продвижении национальных фильмов на «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», промоутеры выработали план таргетирования голосов с помощью ирландских представителей министерства иностранных дел в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, а также таких знаменитостей с ирландскими корнями, как кинозвезда Пирс Броснан, и публикаций во влиятельных изданиях, в том числе «Гардиан», «Голливуд репортер» и «Вэрайти».

Свои люди есть за рубежом и у шотландских кинематографистов. Оскароносный Роберт Редфорд, основатель международного кинофестиваля «Санденс», продвигающего независимое кино, сказал, что хотя он видится стопроцентным американцем, но не может забыть своих шотландских корней — «Ношу килт и живу в замке!». И, конечно, Редфорд активно способствует продвижению шотландских фильмов. Так, в 2023 году на фестивале были представлены две картины из Шотландии — дебютная лента Адуры Онашил «Девочка» (*Girl*) о недавно поселившихся в Глазго чернокожей матери с дочерью-подростком и документальный фильм Эллы Глендининг «Есть там кто-нибудь?» (*Is There Anybody Out There?*) о людях с ограниченными физическими возможностями.

По статистическим данным Британского киноинститута, к началу 2023 года (BFI, 2023) лидирующие в двадцатке лучших независимых британских фильмов киноленты субсидировались общественными фондами: «Фантастический Флиткрофт» (*Phantom in the Open*, 2021) валлийца Крэйга Робертса (BBC Film, BFI Film Fund) и «Солнце мое» (*Aftersun*, 2022; производство BBC Films и BFI) шотландского режиссера Шарлотты Уэллс, а первое место занял «Белфаст» Кеннета Браны (Northern Ireland Screen, ТКВС).

Промомирование фильма Адуры Онашил «Девочка» из жизни иммигрантов, также как присуждение премий The Mother Tongues Award выходцам из азиатских и африканских стран, свидетельствует о том, что кельтские кинематографии не ограничиваются осмыслением и репрезентацией собственных национальных особенностей или возвращением к событиям из своего прошлого. Иначе говоря, им не свойственно сползание к этноцентризму, об опасности которого предупреждал в своей книге Майкл Хектер.

Об этом же свидетельствуют и художественные характеристики многих фильмов, прежде всего двух самых значимых в последние годы, «Белфаст» и «Банши Инишерина». В рамках данной статьи невозможно представить достаточно полную и репрезентативную картину художественной продукции кельтской триады, поэтому остановимся на рассмотрении двух этих примеров. Однако прежде надо заметить, что обе картины продвигались в самой Британии и в мире американскими компаниями; «Белфаст» — Focus Features и Universal Pictures, а «Банши Инишерина» — Searchlight Pictures. Разумеется, дистрибьютеры руководствовались не исключительно альтруистическими соображениями любви к искусству; профессионализм обязывает их опираться на продуманный расчет — актуальную востребованность и возможность проката авторской продукции вдолгую. В этом плане прежде всего следует отметить свойственную голливудизму ориентацию на универсальность, общечеловеческий посыл фильмов, которые должны быть понятны во всем мире. Есть и еще один специфический момент. В современной Америке бытует выражение «plastic Paddy», под которым подразумевается некто, не рожденный в Ирландии и иной раз отделенный от своих ирландских предков несколькими поколениями, но все же считающий себя ирландцем. Ныне в США насчитывается около 36 миллионов этнических ирландцев. А в истории страны можно назвать множество знаменитостей с ирландскими корнями, от Уолта Диснея и Джона Форда до «Джеймса Бонда» / Пирса Броснана, также целого ряда президентов страны, в том числе Джона Ф. Кеннеди и даже Барака Обамы. Американских ирландцев, как правило, объединяют эмоции ретроностальгии, фантазийно оживляющие воображение и питающие интерес к новым артефактам, в том числе, конечно, экранным.

РЕАЛЬНОСТЬ И МИФОЛОГИЯ

В качестве иллюстрации к художественным характеристикам кинематографа национальных меньшинств и их значимости обратимся к двум фильмам, которые, как отмечалось в начале данной статьи, оказались наиболее резонансными в контексте мирового кинопроцесса начала 2020-х.

Действие обеих картин разворачивается в Ольстере и Северной Ирландии. Самый общий взгляд на эти фильмы позволяет увидеть в

них общую особенность: их создатели намеренно отказываются от повествовательных клише, либо специально их акцентируют, выступая именно в той роли, которая соответствует их собственной жизненной истории и делает частную историю универсальной, показывая, как легко могут быть разрушены прежняя дружба и добрососедство.

Кеннет Брана родился в Ольстере, его родители — англичане-протестанты в отличие от ирландцев-католиков (доли которых в населении региона примерно равны). Мартин Макдона родился в Лондоне, его родители — ирландцы, а сам он снискал славу «ирландского писателя». Личный опыт позволил авторам занять позицию объективного наблюдателя, что лишает их фильмы клишированной «этничности».

На первый взгляд, «Белфаст», представляющий точку зрения на англо-ирландский конфликт с позиций англичан, служит примером «англизирования», упоминавшегося М. Хектером, однако более адекватной представляется оценка фильма как восстанавливающего баланс между двумя сторонами. Отсутствие признаков радикализма в поведении главных героев свидетельствует о стремлении к умеренной «гомогенизации» в сфере национальных сообществ. Героя «Белфаста», девятилетнего Бадди из протестантской рабочей семьи, альтерэго самого Браны, играет тоже уроженец Ольстера Джуд Хилл. Бадди видит вооруженные беспорядки в Ольстере в августе 1969 года глазами ребенка, влюбленного в кино, а еще и в свою одноклассницу-католичку, и все это превращается для него в приключение, что придает фильму остраненную метафоричность (Рис. 3).

Фильм открывается панорамными кадрами современного мирного Белфаста в цвете, затем зритель погружается в черно-белое изображение, как бы реконструирующее хронику тех дней (оператор Харис Замбарлуко), и оно контрастирует с фрагментами известных цветных кинолент, которые смотрят Бадди с семьей, и которые напоминают им о вчерашнем прошлом, когда они так дружелюбно жили с соседями. Когда Бадди рассказывает дома о своей подруге, никого не смущает, что она ирландка-католичка: главное — какова она сама. Однако агрессия с обеих сторон конфликта, получившего в местной историографии название «Смута», между католиками, стремившимися воссоединиться с Ирландией, и протестантами, лояльными короне, нарастает. Вскоре в Белфаст прибывают войска, вводится комендантский час, но ребятам известны лазейки, через которые можно проскользнуть куда угодно. Семья Бадди думает покинуть Белфаст, тем более что его отцу работодатели в Лондоне предлагают повышение по службе и бесплатное жилье. Переезд в Англию с родителями и старшим братом Бадди все же состоялся, но в Белфасте остались

дедушка и бабушка. Им, как и другим «оставшимся» (а также «тем, кто уехал, и кто пропал»), посвящается (как указано в титрах) этот фильм. Автор настраивает зрителя на вывод, что единственным и наилучшим способом решения проблем противостояния является примирение на общечеловеческой основе, и национальная принадлежность не может и не должна стать препятствием для самореализации человека, чему послужила примером творческая судьба самого Кеннета Браны, президента Королевской академии драматического искусства, ставшего одним из самых авторитетных сегодня постановщиком шекспировских пьес и экранизатором «Генриха V», «Много шума из ничего», «Гамлета». А отправной точкой в его артистической карьере стали те детские впечатления в «смутном» Белфасте, которые он получил на спектакле по святочному рассказу Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе», сидя рядом с бабушкой (в этой роли снималась оscarоносная Джуди Денч) и дедушкой (его сыграл уроженец Белфаста Киран Хайндс).



**Рис. 3. Бадди с родителями, бабушкой и братом в кинотеатре.
Кадр из фильма «Белфаст», реж. Кеннет Брана, 2021³**

Введение в название фильма «Банши Инишерина» двух аллегорических тропов — предвещающей смерть феи из древней кельтской мифологии и вымышленного острова (что означает «Остров Ирландия»), переводит нас в мифологизирующую область нарратива. (Заглавие фильма Макдоны соотносится с ирландскими топонимами в названиях многих его

³ Источник изображения: <https://www.vulture.com/article/movie-review-kenneth-branaghs-autobiographical-belfast.html> (12.12.2023).

пьес, в том числе «Калека с острова Инишмаан» и «Лейтенант с острова Инишмор».) Важно при этом отметить, что легендарные призраки-банши сопровождают не только истинно-ирландские семьи, но и происходящие от викингов и англо-норманнов, и, стало быть, это фигура транснациональная. Соответственно, покровительство или пророчество банши распространяются и на представителей других народов, а «остров Ирландия» как стилистическую фигуру можно соотнести с используемым ныне обычно в ироническом смысле перифразом Альбион/Великобритания.

Действие фильма разворачивается весной 1923 года, на исходе Ирландской гражданской войны, но обитателям Инишерина нет дела до того, что происходит за морем; отдаленные звуки выстрелов их не беспокоят, они живут в своем замкнутом мире. А внезапная вражда может вспыхнуть и в одноплеменном сообществе и угаснуть, собрав кровавую жатву. Фолк-музыкант Колм внезапно разрывает дружбу с давним приятелем, простаком Патриком. (Обоих играют этнические ирландцы Брендан Глисон и Колин Фаррел.) Патрик более неинтересен Колму, который собирается провести остаток жизни, сочиняя музыку. Отвергая попытки примирения, Колм угрожает, что если Патрик будет пытаться заговорить с ним, он будет отрезать себе ножницами для стрижки овец один из пальцев на руке, и дело доходит до того, что Колм заканчивает писать мелодию «Банши Инишерина» и как будто готов возобновить дружбу, но тут выясняется обман, которого Колм не может стерпеть, и он отрезает себе все пальцы левой руки, а любимая ослица Патрика погибла, подавившись ими, и стала невинной мирной жертвой распри. Далее следует череда бессмысленных смертей, однако все заканчивается видимым, хотя условным примирением (Рис. 4).

Макдона как будто погружает зрителя в привычный образ Ирландии — облачное небо, пустынный ландшафт, по-крестьянски одетые жители, конечно же, паб. Но в начале фильма мы видим, как Патрик бреется, глядя в расколотое зеркало, что отсылает к первой главе романа Джеймса Джойса «Улисс», где Стивен Дедал смотрит в такое же треснувшее зеркало и с горечью произносит: «Вот символ ирландского искусства. Треснувшее зеркало служанки» (Джойс, с. 20), отрешаясь от колониалистского взгляда на Ирландию и ирландскость. Свою аналогичную позицию перед началом съемок режиссер фильма изложил американскому композитору Картеру Бёруэллу, не желая, чтобы саундтрек напоминал «ирландское кино» Как вспоминает композитор, получивший за музыку к картине номинацию на «Оскар», герой Колина Фаррела Патрик показался ему ребячливым, «диснеевским», особенно рядом с любимцами-осликами, и он попытался создать вокруг него соответствующий саундскейп. Но поскольку действие развивается далеко нешуточно, он заменил диснеевскую легкость на мрачноватый натурализм сказок братьев Гримм и проиллюстрировал тему ударными инструментами, «божественными» звуками обращаемой

к трансцендентному челесты, а к финалу — индонезийскими металлическими гонгами, создавшими ощущение тревоги и предвещающими опасность (Pond, 2022). Музыка одновременно усиливает ужас разбавленного комическими сюжетными обертонами происходящего и подчеркивает различие между тем, как видят окружающий мир и происходящие события герои фильма. При этом намеренно остраненный саундскейп не вызывает отчуждения; напротив, он, скорее, активизирует зрительское вчувствование, ибо музыка, по слову немецкого композитора Карла Марии фон Вебера, есть истинный всеобщий человеческий язык. И вчувствование помогает разделить ощущение самого Патрика, погруженного в подсознание, которое заставляет его следовать велениям иррационального по определению мифического существа ведьмы-банши.



Рис. 4. Патрик и Колм. Кадр из фильма «Банши Инишерина», реж. Мартин Макдона, 2022⁴

Ко всему прочему следует добавить, что фильм появился вскоре после того, как в 2020 году Великобритания вышла из состава Евросоюза, причем на референдуме по Брекситу в Северной Ирландии 56% граждан проголосовали против этого решения, но поскольку ее доля в населении Соединенного Королевства крайне небольшая, то их голосование не повлияло на итоговый результат. Сам же политический акт явился своего рода иллюстрацией к тому, что называют «островным сознанием», при-

⁴ Источник изображения: <https://thefederal.com/features/why-the-banshees-of-inisherin-deserves-to-be-the-best-film-of-the-year/> (12.12.2023).

сущим Британии стремлению к обособлению и самоизоляции. И фильм в определенном смысле показывает трагизм такого рода стремления, выводя картину в актуальный политический регистр.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанного обзора новейшей истории кинематографий национальных меньшинств Великобритании, а именно североирландской, валлийской и шотландской, можно сделать вывод, что важнейшую роль в их бытовании играют не столько количественные масштабы этого явления, сколько фактор их самобытности, особого вклада в мировой кинопроцесс. Несмотря на длительное культурное взаимодействие в рамках Британии, эти культуры несут на себе явственную национальную окраску, и важную роль здесь играет стремление сохранить свои родные языки, снимать и выпускать в прокат фильмы на них, чему в значительной мере способствует телевидение на этих языках. Вместе с тем данные кинематографии не замыкаются в рамках своей национальной идентичности, не ограничиваются осмыслением и репрезентацией собственных этнических особенностей или настойчивым возвращением к своему историческому прошлому. Иначе говоря, им не свойственно исповедование этноцентризма, об опасности которого предупреждал автор теории «внутреннего колониализма» Майкл Хектер. Об этом характерно свидетельствует расширение рамок художественного творчества, а также сотрудничество как с внутренними, так и зарубежными партнерами, опирающееся прежде всего на «мягкую силу» и предполагающее активно развивающийся взаимообмен и взаимо-обогащение культур с фокусом на использовании новых синергетических подходов в самоорганизации и достижении своих целей.

REFERENCES

1. BFI. (2023, February 2). *Official 2022 statistics reveal a record £6.27 billion film and high-end television production spend in the UK*. Retrieved October 13, 2023, from <https://www.bfi.org.uk/news/official-2022-statistics>
2. Borges, J.L. (1984). Po povodu klassikov [On the classics] (E. Lysenko, Trans.). In I. Terteryan (Ed.), *Proza raznykh let* [Prose of various years] (pp. 222–224). Moscow: Raduga. (In Russ.)
3. Hechter, M. (1998). *Internal colonialism: The Celtic fringe in British national development*. Routledge.
4. Hill, J. (2019). British cinema as national cinema: Production, audience and representation. In R. Murphy (Ed.), *The British cinema book* (pp. 13–20). Bloomsbury.
5. Jones, B. (2022, January 20). Swinging cuts are inevitable: The future of S4C and BBC Radio Cymru as licence fee frozen. *WalesOnline*. Retrieved October 18, 2023, from <https://www.walesonline.co.uk/lifestyle/tv/swinging-cuts-inevitable-future-s4c-22786248>
6. Jones, G. (2001). *The dragon has two tongues: Essays on Anglo-Welsh writers and writing*. London: New York: Routledge.
7. Joyce, J. (2014). *Ulyss* [Ulysses] (V. Khinkis & S. Khoruzhy, Trans.). Moscow: Azbuka Attikus/Inostranka. (In Russ.)
8. McCoy, J. (Feb. 2023). *Looking ahead at the Scottish film industry*. Pioneers Film Studios. Retrieved March 13, 2024, from https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:https://pioneerfilmstudios.co.uk/scottish-industry/looking-ahead-at-the-scottish-film-industry-2023/&sca_esv=54f9445f3c681e70&strip=1&vwsrc=0
9. Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
10. Petrie, D.J. (2009). Screening Scotland. In J. Murray, F. Farley & R. Stoneman (Eds.), *Scottish cinema now* (pp. 153–170). Cambridge Scholars.
11. Pond, S. (2022, December 12). Composer Carter Burwell explains why he toned down the ‘Irishness’ for his ‘Banshees of Inisherin’ Score. *The Wrap*. Retrieved September 12, 2023, from <https://www.thewrap.com/composer-carter-burwell-banshees-of-inisherin/> (accessed 13.09.23).
12. Stubbs, J. (2002). *Sleeping with the hegemony: British cinema and Hollywood in the 1990s* [MA Thesis]. The University of British Columbia.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес, Х.Л. (1984). По поводу классиков: эссе (Е. Лысенко, пер.). Х.Л. Борхес, *Проза разных лет* (с. 222–224). Москва: Радуга.
2. Джойс, Дж. (2014). *Улисс* (В. Хинкис, С. Хоружий, пер). Москва: Азбука Аттикус/Иностранка.
3. BFI. (2023, 02 Feb.). Official 2022 statistics reveal a record £6.27 billion film and high-end television production spend in the UK. BFI site. Retrieved from <https://www.bfi.org.uk/news/official-2022-statistics> (13.10.23).
4. Jones, G. (2001). *The Dragon has two Tongues: Essays on Anglo-Welsh Writers and Writing*. London-New York: Routledge.
5. Jones, B. (2022, 20 Jan.). Swinging cuts are inevitable: The future of S4C and BBC Radio Cymru as licence fee frozen. *Wales online*. Retrieved from <https://www.walesonline.co.uk/lifestyle/tv/swinging-cuts-inevitable-future-s4c-22786248> (18.10.23).
6. Hechter, M. (1998). *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development*. London-New York: Routledge.
7. Hill, J. (2019). British Cinema as National Cinema. Production, Audience and Representation. In R. Murphy (ed.), *The British Cinema Book* (pp. 13-20). London: BFI.
8. McCoy, J. (Feb. 2023). *Looking Ahead at the Scottish Film Industry*. Pioneers Film Studios. https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:https://pioneerfilmstudios.co.uk/scottish-industry/looking-ahead-at-the-scottish-film-industry-2023/&sca_esv=54f9445f3c681e70&strip=1&vwsrc=0 (дата обращения: 13.03.24).
9. Nye, J.S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
10. Petrie, D. (2009). Screening Scotland. In J. Murray, F. Farley & R. Stoneman (Eds.), *Scottish Cinema Now* (pp. 153–170). Cambridge Scholars Pub.
11. Pond, S. (2022, 12 Dec.). Composer Carter Burwell Explains Why He Toned Down the ‘Irishness’ for His ‘Banshees of Inisherin’ Score. *The Wrap magazine*. Retrieved from <https://www.thewrap.com/composer-carter-burwell-banshees-of-inisherin/> (13.09.23).
12. Stubbs, J. (2002). *Sleeping with the hegemony: British cinema and Hollywood in the 1990s*. The University of British Columbia

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НИНА АЛЕКСАНДРОВНА ЦЫРКУН

доктор искусствоведения,

главный научный сотрудник

кафедры кино и современного искусства,

Российский государственный гуманитарный университет,

125047, Москва, Миусская площадь, д. 6

ResearcherID: AFT-2358-2022

ORCID: 0000-0002-6723-5870

e-mail: tsyrkun@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

NINA A. TSYRKUN

Dr.Sci. (Art History),

Chief Research Fellow

at the Department of Cinema and Contemporary Arts,

Russian State University for the Humanities,

6, Miusskaya Square, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: AFT-2358-2022

ORCID: 0000-0002-6723-5870

e-mail: tsyrkun@mail.ru