

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Российский университет дружбы народов
имени Патриса Лумумбы»

На правах рукописи

ГАВРИЛОВ Антон Сергеевич

**ОТРАЖЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ БРИТАНЦЕВ И
ФРАНЦУЗОВ О КОЛОНИАЛЬНОЙ АФРИКЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ
1930–1950-х гг.**

Специальность 5.6.2. Всеобщая история

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель –
кандидат исторических наук, доцент
Зуева Елена Геннадьевна

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗЫ АФРИКИ И АФРИКАНЦЕВ В БРИТАНСКОМ «ИМПЕРСКОМ» КИНЕМАТОГРАФЕ 1930–1950-х гг.....	27
1.1. Африка и африканский «другой» на британских киноэкранах в 1930-е гг. ..	27
1.2. Кризис империи и образ Африки в британском кинематографе 1940–1950-х гг.....	55
ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АФРИКИ И АФРИКАНЦЕВ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КОЛОНИАЛЬНОМ КИНО 1930–1950-х гг.	81
2.1. Французская колониальная империя на пике могущества и образы Африки в кинематографе 1930–х гг.	81
2.2. Деколонизация и образ Африки во французском кино 1940–1950-х гг.	104
ГЛАВА 3. АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ ОБ АФРИКЕ И АФРИКАНЦАХ НА ФРАНЦУЗСКИХ И БРИТАНСКИХ КИНОЭКРАНАХ 1930–1950-х гг.	128
3.1. Кинематограф США 1930–х гг. и европейские зрители: расовые стереотипы и образы Африки	128
3.2. Американское кино и распад колониальной системы: кинообраз Африки и африканцев в 1940–1950-е гг.....	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	172
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	181

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Культурные и социально-политические процессы, происходящие в обществе, находятся в сложном взаимодействии. Как продукт культуры, кино тесно связано с обществом, которое его производит, получает и потребляет. На киноэкране проецируются характерные черты эпохи, нормы, ценности, и представления аудитории об окружающем мире, впитанные и переработанные киноискусством.

В современном западном кинематографе всё более заметна тенденция, выражающаяся в стремлении к этническому разнообразию при подборе актёрского состава, перераспределении главных и второстепенных ролей, положительных и отрицательных образов в пользу цветных персонажей, внимательном отношении к вопросам репрезентации расовых меньшинств, их культуры и опыта на экране. Нормативные акты государственных кинематографических учреждений Великобритании и Франции поощряют кинопроизводителей демонстрировать приверженность политике инклюзивности, призывают к поиску «свежих перспектив и инновационных способов повествования, бросающих вызов стереотипам», новых подходов к изображению различных этнических и расовых групп¹.

Этот кинематографический сдвиг, по мнению некоторых исследователей, является отражением более широкой социальной, экономической и культурной трансформации западного общества, связанной, с иммиграционными процессами, глобализацией, кризисом европейской идентичности и другими проблемами, уходящими корнями в колониальную

¹ Standard A: On-screen representation, themes and narratives // BFI Diversity Standards for film. URL: <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards/bfi-diversity-standards-film/standard-screen-representation-themes-narratives> (Дата обращения: 21.07.2024); Stewart, M. 'Images of Diversity': Film Policy and the State Struggle for the Representation of Difference in French Cinema. // Cinema-monde: Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French. Ed. by M. Gott, T. Schilt. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2018. P. 283.

эпоху². Пропагандируя мультикультурализм, критикуя расовые предрассудки, современная западная культура, в частности кино, адаптируется к реалиям совместного проживания населения бывших метрополий и «других» – выходцев из некогда подчинённых территорий. Так она отвечает на рост межнациональной напряжённости и нетерпимости, вызванный в том числе кризисом идентичности и страхом её утраты.

Таким образом, обращение к истории колониализма, в частности, его культурным аспектам, а также рассмотрение вопросов, связанных с формированием и трансформацией представлений европейского общества о колонизированном «другом», их отражением в массовой культуре приобретает особую актуальность для понимания истоков современных явлений.

Степень научной разработанности темы. Изучение взаимодействия имперской политики и культуры, на сегодняшний день является развивающимся направлением как в зарубежной, так и в отечественной науке, хотя и далеко не новым. Современные исследования в данной области стремятся к более точному и комплексному пониманию феномена империи, отходу от европоцентризма при рассмотрении проблем взаимоотношений между метрополиями и колониями. Особое внимание уделяется изучению способов репрезентации и механизмов восприятия «другого» – народов и культур, включённых в состав империи.

Заметна тенденция к переосмыслению исторических нарративов с акцентом на голоса и перспективы колонизированных народов. Так, в настоящее время немало ученых разделяют тезис о том, что существующий в научной, художественной, мемуарной литературе и особенно в масс-медиа образ Африки далёк от реалий и содержит ряд ошибочных установок,

² Bancel, N., Blanchard, P., Thomas, D. (Eds.). *The Colonial Legacy in France: Fracture, Rupture, and Apartheid*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 500 p.; Majumdar, M. *Postcoloniality: The French Dimension*. New York: Berghahn Books. 2007. 310 p.

распространившихся в результате господства устаревших подходов к его изучению³.

Рассмотренную нами литературу можно объединить в несколько групп.

Во-первых, рассматриваемые в нашей работе вопросы предполагают необходимость обратиться к исследованиям, посвящённым проблемам имперской истории и культуры, в частности, британской и французской. В данную группу мы относим труды, рассматривающие широкий круг вопросов: имперская пропаганда, способы репрезентации расового и колонизированного «другого» в искусстве, влияние колониального опыта на формирование национальной идентичности в метрополиях и т.д.

Корпус литературы на эту тему представлен, главным образом, работами британских, французских и американских авторов. Одним из пионеров в исследовании британского культурного империализма стал профессор Ланкастерского университета Дж. Маккензи. Историк рассматривает вопросы имперской пропаганды, связи идеологии с массовой культурой и искусством. В 1980-х гг. группа британских учёных объединилась вокруг него, образовав своеобразную «школу» и положив начало серии книг «Исследования империализма», некоторые работы из которой затрагивают, в том числе, вопросы развития британского кинематографа⁴.

Дж. Маккензи и его сторонники указывали, что империализм как культурный феномен оказывал столь же значительное влияние на доминирующие общества, как и на подчинённые. Историки поддержали идею авторов постколониальных исследований о том, что «империализм может быть неявным, настолько плотно вплетённым в "саму ткань" жизни людей, что

³ Гавристова Т.М. Африканские исследования: хронотоп «перекрестка» // Ученые записки Института Африки РАН. 2024. № 3. С. 98.

⁴ MacKenzie, J. Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880–1960. Manchester: Manchester University Press. 1984. 277 p.; MacKenzie, J. Imperialism and Popular Culture. Manchester: Manchester University Press. 1986. 272 p.; Ward, S. British Culture and the End of Empire. Manchester: Manchester University Press. 2001. 256 p. и др.

ему не обязательно быть осознанным, чтобы иметь эффект»⁵. Разнообразные культурные формы (в т.ч. кинематограф), таким образом, могут рассматриваться как «выражение культурного империализма, необходимого для поддержки социальных, политических и военных целей, лежащих в основе имперской экспансии»⁶.

Во Франции изучению имперской культуры посвятил свои исследования видный историк, профессор Университета Париж I Пантеон-Сорбонна П. Бланшар. Вопросы колониальной культуры и пропаганды, места колониального прошлого в национальной памяти Франции, представлений колонизатора о колонизируемом были детально им рассмотрены в сотрудничестве с коллегами Н. Банкель, С. Лемер, Э. Коллиньон и другими авторами в труде «Колониальная культура: Франция, покорённая своей империей, 1871–1931» и двух его продолжениях⁷. Каждая часть этого большого исследования посвящена отдельным периодам имперской истории страны и представляет собой глубокий и многогранный анализ колониального дискурса и практик во Франции, способствовавших формированию французской национальной идентичности и до сих пор оказывающих влияние на общество. Историки вводят концепцию «культуры колонизации», которая включает в себя разные формы культуры, используемые для поддержания колониального господства: литературу, искусство, кино, образование и т.д. Ещё одним фундаментальным трудом тех же авторов является сборник «Колониальная культура во Франции от Революции», в котором границы

⁵ Thompson, A. (Ed.) *Writing Imperial Histories*. Manchester: Manchester University Press. 2013. P. 63.

⁶ MacKenzie, J. *A Cultural History of the British Empire*. London: Yale University Press. 2022. P. 316.

⁷ Blanchard, P., Lemaire, S., et al. *Culture coloniale: la France conquise par son empire, 1871–1931*. Paris: Autrement. 2002. 253 p.; Blanchard, P., Lemaire, S., et al. *Culture impériale: les colonies au coeur de la République, 1931-1961*. Paris: Autrement. 2004. 240 p.; Blanchard, P., Bancel, N., et al. *Culture post-coloniale. Traces et mémoires coloniales en France, 1961–2006*. Paris: Autrement. 2006. 288 p.

имперской культуры расширены, а истории колониального кинематографа посвящена отдельная глава⁸.

К этой же группе работ можно отнести исследования других, в том числе американских, учёных: Э. Эзры, М. Эванса, В. Вебстер, М. Томаса, К. Кумар и др.⁹ Они анализируют способы, которыми имперская идеология проникала в литературу, искусство и повседневную жизнь, формируя представления колонизатора о себе и о других народах.

Вышеперечисленные авторы рассматривают киноискусство лишь по касательной, предмет их исследования более широк. Однако в зарубежной историографии также существует множество *работ, посвящённых кинематографу, как элементу имперской культуры*. Их можно выделить в отдельную группу, поскольку для изучения британского и французского империализма здесь целенаправленно используются именно кинематографические источники.

В 1973 г. британский историк культуры, ныне профессор Ланкастерского университета Дж. Ричардс, выпустил свою первую книгу «Видения вчерашнего дня», в которой дал определение «имперского» кинематографа как «описывающего взгляды, идеалы и мифы британского империализма»¹⁰. Чуть позже это определение им было расширено, чтобы включить национальное кино других империй, в том числе и Соединенных Штатов. В последующих работах Дж. Ричардс более детально рассмотрел контекст возникновения англоязычных фильмов о колониях, викторианские истоки их идеологии. По его мнению, заморские владения были идеальной

⁸ Blanchard, P., Lemaire, S., Bancel, N., et al. Colonial Culture in France since the Revolution. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 633 p.

⁹ Ezra, E. The Colonial Unconscious: Race and Culture in Interwar France. New York: Cornell University Press, 2000. 173 p.; Evans, M. Empire and Culture: The French Experience, 1830–1940. New York: Palgrave Macmillan. 2004. 223 p.; Webster, W. Englishness and Empire 1939–1965. Oxford: Oxford University Press. 2007. 264 p.; Thomas, M. The French Colonial Mind, Volume 1&2: Lincoln; London: University of Nebraska Press. 2012. 424 & 440 p.; Kumar, K. Visions of Empire: How Five Imperial Regimes Shaped the World. New Jersey: Princeton University Press. 2017. 600 p. и др.

¹⁰ Richards, J. Visions of Yesterday. London: Routledge & K. Paul Collection. 1973. P. 2.

декорацией для приключенческих картин, дававших возможность морально оправдать и разрекламировать империю, как благотворную для подданных. Дж. Ричардс почти не останавливается на вопросах о способах видения «другого», рассматривая развитие «имперского» кино с точки зрения экономических и политических причин, а посещение кинотеатров как социальное явление. Его многочисленные работы охватывают широкий спектр кинопродукции, акцентируют внимание на визуальных и повествовательных стратегиях, используемых кинематографистами для создания определённых образов и идеологических посылов¹¹.

В числе других важных работ этой группы, рассматривающих вопросы взаимосвязи кинематографа и империализма можно назвать вышедшие под эгидой Британского института кино два коллективных труда под редакцией Л. Гривсона и К. Маккейба, в которых британские и американские историки и искусствоведы исследуют, каким образом фильмы отражали и формировали социальный и политический ландшафт Британской империи с начала XX в. и до 1960-х гг.¹² Также стоит упомянуть книгу британского историка Дж. Чапмена и его американского коллеги Н. Колла «Проецируя империю: империализм и популярное кино», в которой авторы на многочисленных кинематографических примерах рассматривают основные тенденции в развитии британского и американского кино, так или иначе заключающие в себе имперскую идеологию и затрагивающие вопросы расы и национальной идентичности и проводят их сравнительный анализ¹³. Наиболее глубоким исследованием английского кинематографа в период деколонизации является работа американского историка Дж. Коуэнса «Имперское кино и кризис

¹¹ Richards, J., Aldgate, A. *Best of British: cinema and society, 1930-1970*. Oxford: B. Blackwell. 1983. 170 p.; Richards, J. *Films and British National Identity: from Dickens to Dad's army*. Manchester: Manchester University Press. 1997. 387 p.; и др.

¹² Grievson, L. MacCabe, C. (Eds.) *Film and the End of Empire (Cultural Histories of Cinema)*. New York: Palgrave Macmillan. 2011. 302 p.; Grievson, L. MacCabe, C. (Eds.) *Empire and Film*. London: British Film Institute. 2011. 304 p.

¹³ Chapman, J., Cull, N.J. *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*. London; New York: I.B. Tauris. 2009. 256 p.

колониализма, 1946–1959»¹⁴. На огромном количестве кинематографических примеров, в которых изображено взаимодействие колонизатора и колонизированного, автор наглядно показывает изменение дискурса об империи и расе в послевоенные годы, а также с помощью данных о кассовых сборах и газетных отзывов демонстрирует отношение британского общества к утрате заморских владений. Также английскому «имперскому» кинематографу посвящены работы других авторов: М. Лэнди, Т. Райса, Дж. Бёрнса и т.д.¹⁵

В ту же группу можно отнести труды, посвящённые французскому кинематографу. К изучению идеологического содержания кино Третьей и Четвёртой республики, как инструмента колониальной политики, а также исследованию образов колонизированного «другого» в нём, обратились французские историки П. Буланже и А. Бенали, в своих работах наглядно продемонстрировавшие, что изображение на экране Северной Африки было прерогативой исключительно западных кинематографистов, а потому такое кино являлось колониальным по своей сути и давало зрителям предвзятые представления о регионе и его обитателях¹⁶.

Однако, наибольший вклад в исследование этого вопроса внесли американские авторы. Отдельного упоминания заслуживает сборник эссе «Кино, колониализм, постколониализм» под редакцией профессора Техасского университета Д. Шерцер, который стал первым крупным исследованием франкоязычного кинематографа на предмет отражения в нём колониального дискурса в прошлом и настоящем¹⁷. Наиболее глубокой

¹⁴ Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. 437 p.

¹⁵ Landy, M. *British Genres: Cinema and Society, 1930–1960*. New Jersey: Princeton University Press, 1991. 553 p.; Rice T. *Films for the Colonies: Cinema and the Preservation of the British Empire*. Oakland: University of California Press, 2019. 360 p.; Burns. J. *Cinema and Society in the British Empire, 1895–1940*. London; New York: Palgrave Macmillan. 2013. 250 p.

¹⁶ Boulanger, P. *Le Cinéma colonial: de «L'Atlantide» à «Lawrence d'Arabie»*. Paris: Seghers. 1975. 291 p.; Benali, A. *Stora, B. Le Cinéma colonial au Maghreb: L'imaginaire en trompe-l'oeil*. Paris: Editions du Cerf. 1998. 371 p.

¹⁷ Sherzer, D. (Ed.) *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*. Austin: University of Texas Press. 1996. 257 p.

работой о французском колониальном кино в период его расцвета (между двумя мировыми войнами) и его значении в имперской и колониальной культуре Франции, на наш взгляд, является книга Д. Славина «Колониальное кино и имперская Франция, 1919–1939»¹⁸. Автор анализирует внушительный корпус кинофильмов, уделяя большое внимание историческим событиям и другим обстоятельствам, которые могли влиять на повествовательную структуру фильмов и их социальное воздействие.

К той же группе исследований можно отнести и несколько работ российских авторов. В отечественной историографии изучение вопросов, связанных с культурным империализмом, представлениями о колониальном «другом» и т.д. являются перспективным направлением, увлекающим всё большее число исследователей. Однако крупных работ, посвящённых образу колоний в «имперском» кинематографе, немного. В 2004 г. была защищена кандидатская диссертация О.С. Трофимовой «Тема личности и империи в английском кинематографе», а в 2017 г. кандидатская диссертация Е. Е. Ибраева «Образы Британской империи XIX–XX вв. в английском художественном кинематографе (1920–1990-е гг.)», косвенно рассматривающие эти вопросы¹⁹. Авторами было проанализировано идеологическое содержание множества британских картин в колониальный и постколониальный период, затронуты вопросы имперской пропаганды, представлений британцев об империи, однако акцент делался всё же на трансформации образов самих англичан, а не колонизированного «другого». Исследованию взаимосвязи французского колониального кино и имперской политики посвящена статья доктора исторических наук В.С. Мирзеханова «Роль кинематографа в формировании колониального мифа и колониальной

¹⁸ *Slavin, D.H.* Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001. 300 p.

¹⁹ *Трофимова О.С.* Тема личности и империи в английском кинематографе 1930–80-х гг. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2004. 161 с.; *Ибраев. Е. Е.* Образы Британской империи XIX–XX веков в английском художественном кинематографе: 1920–1990-е гг. Челябинск. Челябинский государственный университет. 2017. 237 с.

культуры во Франции XX в.», в которой автор приводит внушительный список кинофильмов, в основном 1930-х гг., и, насколько позволяет объём работы, анализирует основные мифы и стереотипы, содержащиеся в них. Автор делает вывод о том, что колониальное кино, будучи «простым и понятным» искусством, превратилось в «привычный элемент общественного сознания» французов и сыграло важную роль не только в легитимации власти колонизаторов, но и в «укреплении национальной идентичности за счет “другого”, к активному сближению национального и колониального»²⁰. Других значительных и более полных исследований французского колониального кино российскими авторами нами не было выявлено.

В отдельную, третью группу, могут быть выделены работы с наиболее узким предметом исследования: британский и французский имперский кинематограф на африканскую тему.

В числе работ зарубежных учёных исследователей этой группы, можно назвать статью К. Данна «Свет...Камера...Африка: образы Африки и африканцев в популярных западных фильмах 1930-х гг.», книги «Африка в кино: миф и реальность» под редакцией Р. Мейнарда, «Африка в кино: между чёрным и белым» К. Кэмерона и некоторые другие²¹. В отечественной историографии данная проблема исследуется в публикациях А.Б. Летнева, С.Е. Голубкиной и В.В. Усачевой²². Количество и формат работ третьей группы показывает, что тема далеко не исчерпана.

²⁰ Мирзеханов В. С. Роль кинематографа в формировании колониального мифа и колониальной культуры во Франции XX в. // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2021. Т.12. № 3 (101). URL: <https://history.jes.su/s207987840014607-6-1/>. (Дата обращения: 02.02.2023).

²¹ Dunn, K. Lights... Camera... Africa: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review. 1996. Vol. 39, No. 1. P. 149–175.; Maynard, R. (Ed.). Africa on Film: Myth and Reality. Rochell Park, New Jersey: Hayden Book Company Inc. 1974. 84 p.; Cameron, K.M. Africa on Film: Beyond Black and White. New York: Continuum. 1994. 240 p.

²² Летнев А. Б. Чёрный континент в кадре и за кадром (из кинолетописи Второй мировой войны) // Азия и Африка сегодня. 2006. №7(588). С. 52–58.; Голубкина С.Е. Образы "черной" Африки и колониального администратора в фильмах по мотивам рассказов Э. Уоллеса "Сандерс с реки" // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 3 (1). С. 271–278.; Усачева В. В. Расовый дискурс и образ Африки // Азия и Африка сегодня. 2012. № 8(661). С. 31–37.

Проблема репрезентации Африки и африканского «другого» в западном кинематографе и его восприятия европейской аудиторией довольно часто затрагивается авторами фрагментарно: в виде глав в трудах, посвящённых более обширным вопросам или имеющих схожий предмет исследования, в виде публикаций с анализом конкретных фильмов и т.д. Нередко учёные ограничивают себя слишком узкими временными рамками (рассматривают лишь небольшой период)²³, либо, напротив, расставляют их довольно широко (работа может охватывать целый век)²⁴. В обоих случаях остаются лакуны. Так, например, по нашему мнению, недостаточно исследованным как в зарубежной, так и в отечественной историографии остаётся французское колониальное кино 1945–1960-х гг., некоторые западные фильмы упоминаются вскользь и почти не анализируются и т.д. Часто образы Африки и африканцев в британском и французском кинематографе изучаются в отрыве друг от друга. Лишь в немногих работах также затрагивается вопрос о влиянии американского кино на формирование представлений европейцев об африканских «других». Интересным также представляется изучение кинематографических образов «другого» в динамике, их трансформация в историческом контексте. Так, например, является бесспорным, что «взаимообратные процессы колонизации и деколонизации не ограничились утратой/обретением политического суверенитета и оказали влияние на экономику и культуру колонизаторов и

²³ *Richards, J.* The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929-1939. New York: I. B. Tauris. 1998. 276 p.; *O'Brien, C.* The "Cinema Colonial" of 1930s France: Film Narration as Spatial Practice // *Visions of the East: orientalism in film*. Ed. by Berstein, M. Studlar, G. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 1997. P. 207–232.; *Delmeulle, F.* Le Cinema Francais et l'Empire Colonial, de Dien Bien Phu a la Nouvelle Vague: 1954-1958 // *Du réel au simulacre: cinéma, photographie et histoire*. Ed. by Delmeulle, F., Dubreil, S., Lefebvre, T., et al. Paris: L'Harmattan, 1993. P. 71–109.

²⁴ *Sherzer, D. (Ed.)* Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World. Austin: University of Texas Press. 1996. 257 p.; *Chapman, J., Cull, N.J.* Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema. London; New York: I.B. Tauris. 2009. 256 p.; *Grievson, L. MacCabe, C. (Eds.)* Empire and Film. London: British Film Institute. 2011. 304 p.

колонизированных»²⁵. Но как конкретно это отразилось в кинематографе, как повлияло на идеологическое содержание фильмов, на кинообраз колонизированного «другого»? Этим вопросам также посвящено лишь небольшое число вышеперечисленных работ, а, следовательно, исследователям, особенно отечественным, по-прежнему открыто широкое поле для изучения истории империализма, властных отношений между колонизатором и колонизированным через рассмотрение способов репрезентации «другого» в западном кинематографе.

Объектом исследования являются представления британского и французского общества о колониальной Африке и африканском «другом».

Предметом исследования – британский, французский и американский кинематограф 1930–1950-х гг., посвящённый Африке, визуальные образы африканских территорий и их населения, представленные в нём.

Целью исследования является выявление доминирующих представлений британского и французского кинозрителя о колониальной Африке и их эволюция в процессе политической деколонизации.

Для этого нам необходимо решить следующие **задачи**:

- Рассмотреть основные направления имперской политики и пропаганды Британии и Франции в указанный период, проследить их эволюцию.
- Выявить основные тенденции в западном «имперском» кинематографе в указанный период, а также способы и приёмы изображения колониального «другого» в нём.
- Проанализировать сюжеты британских и французских кинофильмов, посвящённых колониальной Африке и выделить главные визуальные образы и стереотипы о колониальном «другом», содержащиеся в кинофильмах, действие которых разворачивается в Африке.

²⁵ Гавристова Т. М., Хохолькова Н. Е. Постколониальная эпистемология: африканские «регистры» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Международные отношения. 2022. Т. 22, № 4. С. 691.

- Проследить их трансформацию во взаимосвязи с историческим и культурным контекстом, что позволит выяснить, повлиял ли процесс политической деколонизации стран Африки на идеологическое содержание фильмов об империи и образы «другого» в нём.
- Проанализировать реакцию публики, выраженную в отзывах и прокатном успехе фильмов, посвящённых Африке.
- Для получения дополнительных сведений разобрать американские картины об Африке, попадавшие на британские и французские киноэкраны. Выяснить, повлияли ли они на представления европейской публики о колониальной Африке.
- Определить, какие представления об Африке и африканцах доминировали в культурном дискурсе, и что кино способно рассказать об отношении британского и французского общества к происходившим изменениям.

Хронологические рамки работы охватывают период 1930–1950-е гг. Нижняя граница обусловлена тем, что на это десятилетие приходится пик имперской пропаганды в Британии и Франции, а также расцвет кино, посвящённого колониям и Африке, в частности. Верхняя граница обусловлена тем, что к концу 1950-х гг. метрополии уже утратили контроль над значительной частью своих заморских владений, уже пережили или переживали потрясения, связанные с деколонизацией. Рубежной датой в этом процессе является 1960 год – Год Африки.

Источниковая база исследования. Исследование опирается, главным образом, на аудиовизуальные источники и материалы периодических изданий.

В качестве *аудиовизуальных источников* в работе выступают кинематографические материалы.

Всего нами рассмотрено 92 британских, французских и американских кинокартины, так или иначе затрагивающих африканскую тему. Из них 13

фильмов – документальные²⁶. Остальные 79 – это игровые картины, выпущенные в указанный исторический период и представляющие для нас наибольший интерес. Важным фактором, воздействующим на идеи игрового фильма, является господствующая идеология государства и общества, в котором или для которого предназначено кинопроизведение. Постановочная же природа художественного фильма позволяет проследить процесс конструирования и презентации этой идеологии создателями кинокартин. К тому же художественные фильмы привлекают широкую аудиторию, поэтому больше могут рассказать о предпочтениях публики и её представлениях, чем документальные.

Из общего числа использованных в работе фильмов 28 было выпущено в 1930–е гг., 15 – в период 1940–1945 гг., 49 – в 1946–1960 гг.

Таблица: Аудиовизуальные источники (число рассматриваемых фильмов по десятилетиям)

Страна производства	1930– 1939 гг.	1940– 1945 гг.	1946– 1960 гг.	Всего фильмов	Из них д/ф
Великобритания	8	6	11	25	7
Франция	10	2	19	31	6
США	9	8	19	36	-
Итого	28	15	49	92	13

²⁶ Д/ф «Алжир в огне» («L'Algérie en Flammes». Франция. Реж. Р. Вотье, 1958 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=C4M8MaKw_DQ (Дата обращения: 25.03.2023); Д/ф «Бойцы Африки» («Africa's Fighting Men». Великобритания. Производство CFU. 1943 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XdZdwlAWddQ> (Дата обращения: 13.03.2023); Д/ф «Империя на марше» («The Empire Marches». Великобритания. По заказу Министерства информации. 1941 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bGvGp7c5K90> (Дата обращения: 15.03.2023) и др.

При анализе мы сосредоточились, главным образом, на кинематографе Британии и Франции (25 и 31 картина соответственно) не только потому, что это были крупнейшие в новейшей истории колониальные империи, но и потому, что в своём развитии в 1930–1950-е гг. они прошли похожий и в то же время различный путь: каждая по-своему выстраивала свои отношения с колониями, когда была ещё сильна, и каждая по-своему двигалась в направлении к распаду. Однако, исследование эволюции представлений кинозрителей этих двух метрополий о своих колониях было бы неполным без анализа голливудских картин, выходивших на британские и французские киноэкраны в тот же период (36 фильмов), поскольку именно американский кинематограф внёс особенный вклад в создание образа африканца на экране и стал «тем средством массовой информации, с помощью которого расово окрашенные образы начали широко распространяться как внутри США, так и в мире в целом»²⁷.

Количество кинолент, лежащих в основе работы и заслуживающих рассмотрения, больше, чем объём работы позволяет подробно проанализировать. Поэтому в тексте наиболее тщательно мы подходим к разбору наиболее показательных кинофильмов, которые больше всего могут рассказать об имперской истории, о властных отношениях между колонизатором и колонизированным (около 40 фильмов из общего числа). Сюда мы относим картины разнообразных жанров (приключения, военные, драмы, комедии, биографии и др.), посвящённые Африке и африканцам, и затрагивающие вопросы колониальных захватов, войн и конфликтов²⁸,

²⁷ Усачева В.В. Расовый дискурс и образ Африки // Азия и Африка сегодня. 2012. № 8(661). С. 32.

²⁸ Х/ф «Батальон иностранного легиона» («La Bandera». Франция. Реж. Ж. Дювивье, 1935 г.). URL: <https://my.mail.ru/mail/alexart.68/video/196/18053.html> (Дата обращения: 11.10.2022); Х/ф «Симба» («Simba». Великобритания. Реж. Б.Д. Хёрст. 1955 г.). URL: <https://youtu.be/0hfNG0o6k4s> (Дата обращения: 28.11.2022); Х/ф «Нечто ценное» («Something of Value». США. Реж. Р. Брукс, 1957 г.). URL: <https://ok.ru/video/2762161850907> (Дата обращения: 27.04.2023) и др.

управления зависимыми территориями²⁹, цивилизаторской миссии³⁰, прославляющие героев империи³¹ и т.д. Но, кроме того, мы также обращаем внимание на кинофильмы, не касающиеся темы колониализма напрямую, т.к., созданные в колониальную эпоху, они также отражают взгляд европейцев на колонизированного «другого», представления западного общества о местной культуре и обычаях³².

Кинематограф, как зеркало общества и инструмент воздействия на сознание, требует комплексного изучения, поэтому исследование не может быть ограничено лишь непосредственно кинематографическими источниками. Важную роль также играют материалы, публиковавшиеся в периодической печати: репортажи, обзоры, интервью, рецензии, статистические данные и т.д. Они позволяют получить сведения о том, как зрители реагировали на фильмы, которые, в свою очередь, с оговорками, но всё же могут дать некоторое представление о культурных ценностях и психологических установках аудитории в данный конкретный период. Конечно, в успехе фильма важную роль играет качество съёмки, интересный сюжет, присутствие на экране любимых актёров и т.д. Но, как отметил Дж.

²⁹ Х/ф «Сандерс с реки» («Sanders of the River». Великобритания. Реж. З. Корда, А. Хичкок, 1935 г.). URL: <https://ok.ru/video/3839167629913> (Дата обращения: 13.06.2022).

³⁰ Х/ф «Люди двух миров» («Men of Two Worlds». Великобритания. Реж. Т. Дикинсон. 1946 г.). URL: <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-men-of-two-worlds-1946-online> (Дата обращения: 16.04.2023); Х/ф «Человек из Нигера» («L'Homme du Niger». Франция. Реж. Ж. де Баронселли. 1939 г.). URL: <https://ok.ru/video/3055901411928> (Дата обращения: 19.11.2022) и др.

³¹ Х/ф «Родс из Африки» («Rhodes of Africa». Великобритания. Реж. Б. Виртел, Дж. Баркас, 1936 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MxtzaeDMTrE> (Дата обращения: 14.06.2022); Х/ф «Бразза, или эпос о Конго» («Brazza ou l'épopée du Congo». Франция. Реж. Л. Пурье, 1940 г.). URL: <https://ok.ru/video/4031445273098> (Дата обращения: 22.11.2022); Х/ф «Полночь, доктор Швейцер» («Il est minuit, docteur Schweitzer». Франция. Реж. А. Аге, 1952 г.). URL: <https://ok.ru/video/96993544942> (Дата обращения 03.03.2023) и др.

³² Х/ф «Пепе ле Моко» («Pépé le Moko». Франция. Реж. Ж. Дювивье, 1937 г.). URL: https://vk.com/video-173126505_456239038 (Дата обращения: 11.10.2022); Х/ф «Копи царя Соломона» («King Solomon's Mines». Великобритания. Реж. Р. Стивенсон, 1937 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HJbPs2zCGnc> (Дата обращения: 22.06.2022); Х/ф «Тарзан: Человек-обезьяна» («Tarzan the Ape Man». США. Реж. В.С. Ван Дайк, 1932 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/titov49-nvk/video/_myvideo/133.html (Дата обращения: 02.04.2023). и др.

Ричардс, если бы идеалы, ценности и образы, заключённые в фильме, прямо противоречили мировоззрению аудитории, она бы его проигнорировала³³. Существует закономерность: чем больше коммерческий успех фильма, тем больше вероятность того, что фильм способен поведать нам о взглядах людей, которые его смотрели.

Среди указанных материалов, в первую очередь, мы выделили *рецензии критиков о фильмах и отзывы зрителей* в британских и французских специализированных журналах о кинематографе, таких как «Кинематограф Уикли», «Пикчергоер», «Ля синематографи франсэз», «Сине-Журналь» и др.³⁴ Они показывают не только реакцию профессионального сообщества и аудитории на ту или иную кинокартину, но и позволяют лучше понять динамику изменений в восприятии темы колониализма и имперских отношений среди британской и французской общественности.

Получить дополнительные сведения о настроении публики на сеансах, раскрыть исторический и социальный контекст создания фильмов, замыслы и особенности их производства помогают *репортажи о выходе новых кинолент, обзоры, интервью со кинорежиссёрами и зрителями*, опубликованные в британских и французских новостных газетах³⁵. Проанализировав указанные источники, мы можем более полно интерпретировать кинематографические образы и их эволюцию, реакцию разнообразной аудитории на тот или иной

³³ Richards, J., Aldgate, A. Best of British: cinema and society, 1930-1970. Oxford: B. Blackwell. 1983. P. 26.

³⁴ Kinematograph Weekly. The British Newspaper Archive. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/kinematograph-weekly> (Дата обращения: 05.03.2023); Picturegoer. The British Newspaper Archive. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/picturegoer> (Дата обращения: 05.03.2023); La Cinématographie française. Internet Archive. URL: <https://archive.org/search?query=La+Cinématographie+Française> (Дата обращения: 05.03.2023); Cine-Journal. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32742299m> (Дата обращения: 05.03.2023); и др.

³⁵ South Western Star. The British Newspaper Archive. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/BK/south-western-star/> (Дата обращения: 03.03.2023); Daily Mirror. The British Newspaper Archive. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/daily-mirror> (Дата обращения: 03.03.2023); La Croix du Nord. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32753198f> (Дата обращения: 11.09.2023); и др.

фильм и уточнить, насколько вложенные в картину идеологические установки соответствовали представлениям зрителя о себе и об окружающем мире.

Из вышеуказанных источников (рецензий, репортажей, обзоров), а также из тематической литературы, книг об истории кино вышеупомянутых авторов мы также получаем ценные статистические сведения: данные о кассовых сборах и посещаемости кинозалов. В числе важных для исследования работ стоит выделить статьи В. Портера, Дж. Седжвика и М. Покорного, посвящённые обстановке в британском и голливудском кинобизнесе, в которых приводятся данные о кассовом успехе многих анализируемых нами кинофильмов³⁶. Подобную информацию содержат также разнообразные *электронные каталоги художественных фильмов*, что облегчает поиск и анализ релевантных данных. Статистические сведения показывают популярность конкретных тем и сюжетов, характеризуют тенденции изменения зрительских предпочтений и общественных настроений относительно темы империи и колониальной политики.

К *нормативно-правовым источникам* отнесены Стандарты разнообразия для киноиндустрии, утверждённые Британским институтом кино в 2016 г. (набор рекомендаций, призванных обеспечить равные возможности меньшинств при создании фильмов, обязательный для получения финансирования кинопроектов), использующийся в обосновании актуальности темы³⁷.

Таким образом, количество представленного в работе визуального материала, а также данных о кассовых сборах и реакции аудитории, позволяют сделать вывод о высокой репрезентативности источниковой базы.

³⁶ Porter, V. The Robert Clark Account: Films released in Britain by Associated British Pictures, British Lion, MGM, and Warner Bros., 1946–1957. // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2000. Vol. 20. No. 4. P. 469–511.; Sedgwick, J., Pokorny, M. Hollywood's foreign earnings during the 1930s. // *Transnational Cinemas*. 2010. №1(1). P. 83–97.; Sedgwick, J., Pokorny, M. The Film Business in the United States and Britain During the 1930s // *Economic History Review*. 2005. 58 (1). P. 79–112.

³⁷ BFI Diversity Standards for film. URL: <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards/bfi-diversity-standards-film> (Дата обращения: 21.07.2024).

Методологическую основу исследования составляют принципы научности, объективности и историзма.

Историко-культурный подход к изучению фильмов позволяет рассмотреть их во взаимосвязи с общественными, политическими и культурными процессами, как отражение исторического контекста.

Также в основе исследования лежат положения, постулируемые постколониальной теорией и культурной историей империализма, использующиеся для определения ряда концептов и понятий³⁸. В нашей работе мы рассматриваем западный кинематограф в ракурсе постколониальной теории, т.е. как элемент дискурса, подчёркивающего разницу между колонизируемыми и колонизаторами и превосходство последних, а также как инструмент пропаганды определённых идеалов и ценностей, средство формирования представлений о национальных и культурных идентичностях, способствующее укреплению и поддержанию колониальной власти.

Для обозначения кинофильмов, описывающих взгляды, идеалы и мифы империализма, а также картин, место действия которых разворачивается в колониях и снятых в колониальный период, мы, следуя терминологии историков имперской культуры и киноведов, используем термины «имперское кино» (чаще для британских картин) и «колониальное кино» (чаще для французских). Применительно к лентам, в которых нет чёткого указания на конкретные колонии (чаще американским), но в которых определённно узнаваем африканский континент и населяющие его «другие», мы используем понятия «фильмы о джунглях», «фильмы об Африке» и т.п.

По идеологическому содержанию мы предлагаем условно поделить рассматриваемые кинофильмы на «консервативные» (открыто поддерживающие идею империи, существующий колониальный порядок, расовую иерархию), «либеральные» (выступающие за «партнёрские»

³⁸ *Shohat, E., Stam, R. Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. London; New York: Routledge. 1994. 405 p.; Hall, S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications. 1997. 400 p.; Loomba, A. Colonialism/postcolonialism. New York: Routledge. 2005. 272 p.; и др.*

отношения между метрополией и колонией, выражающие идею о расовом равенстве, сосуществовании и т.д.) и «антиимперские»/«антиколониальные» (закрывающие в себе антиколониальные послания, т.е. высказывания, отражающие сопротивление в различных формах политическим, экономическим и культурным практикам колониализма).

Методы исследования. В работе использованы общенаучные и специально-исторические методы.

Из числа общенаучных методов исследования нами применены методы системного и историко-культурного анализа. Системный анализ даёт возможность понять, как кино, будучи частью более широкой системы культуры и социальных отношений, влияет на общество.

В работе также задействованы историко-генетический и историко-сравнительный методы. В первую очередь, нас интересует развитие представлений британцев и французов об Африке и её населении во времени, причины их изменений, происхождение и эволюция способов репрезентации африканского «другого». Однако, по ходу исследования мы так или иначе сопоставляем образы колоний в британском, французском и американском кинематографе, восприятие этих образов зрителем в разные десятилетия и, таким образом, прослеживаем их трансформацию.

Применения различных методов требует анализ кинофильмов. Приоритетным для нас будет приём, предложенный отечественными авторами Е.В. Волковым и Е.В. Пономарёвой, предполагающий: 1) рассмотрение докинематографической истории картины (замысел, цель и процесс создания), 2) исследование на кинематографическом уровне (трактовка кинообразов, культурного текста фильма), 3) посткинематографический анализ (реакция на фильм)³⁹.

³⁹ Волков Е. В., Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. №10 (269). С. 23.

Для рассмотрения способов репрезентации расового «другого» в фильмах, мы также пользуемся некоторыми рекомендациями американского теоретика кино Р. Стэма, предлагающего обращать внимание на повествовательную структуру картины, жанровые условности, стиль, и, главное, «задавать вопросы изображению». Например, как часто «другие» появляются на экране по сравнению с персонажами-европейцами? Являются ли их роли активными или же просто декоративными? Как расположение героев, язык тела, выражение лиц отражают социальную дистанцию и различия в статусе? Существует ли эстетическая сегрегация, при которой одна группа представляет «добро», а другая – «зло»? И т.д.⁴⁰ Также автор указывает на важность освещения, мизансцены, звука, постановки кадра для формирования образа и передачи дискурса.

Хотя мы вполне осознаём необходимость рассмотрения также технических и художественных средств (кадр, свет, звуковое сопровождение, декорации и т.д.), при помощи которых формируется визуальный образ, в нашем исследовании мы делаем главный акцент на идеологическом анализе (выявлении идеологического содержания картин, дискурсивном анализе сценария, в контексте которых существуют на экране африканские персонажи) и социологическом анализе (выяснении, как в кино отражаются отдельные социальные процессы, явления и проблемы, такие как, например, расовые отношения, политическая деколонизация и т.д.).

Научная новизна исследования состоит в следующем:

- Используя междисциплинарный подход, мы рассматриваем трансформацию британского и французского взгляда на Африку и африканцев во времени в связи с историческим контекстом, основываясь на аудиовизуальных источниках. Это первое исследование, предлагающее детальное и комплексное рассмотрение проблем эволюции представлений жителей европейских метрополий об африканских колониях в течение 1930–

⁴⁰ *Stam, R. Film Theory: An Introduction. Malden, MA: Blackwell. 2000. P. 277–278.*

1950-х гг. через призму кинематографа, с учётом изменения в политической, социальной и культурной сферах.

- Собран и обработан большой корпус фильмов, посвящённых теме колониальной Африки. Вместе с этим работа предлагает тщательный анализ как ранее не рассмотренных подробно в тематической литературе кинокартин, так и новый авторский взгляд на уже известные исследователям киноленты. Наглядно показано как визуальные приёмы и способы репрезентации персонажей, сценарий, повествовательная структура кинофильмов и т.д. отражают имперские идеологические установки и расовые предрассудки.

- В результате анализа выявлены и систематизированы ключевые типы персонажей, стереотипы и мифологемы, используемые для конструирования образа Африки и африканского «другого», показано как под влиянием политических и социально-экономических изменений в указанный период этот образ трансформировался, становился более сложным и неоднозначным, отражая динамику взаимоотношений между метрополиями и колониями.

- С учётом своеобразия исторического пути западных стран сопоставлены подходы британского и французского кино в репрезентации имперских отношений, колониализма и колонизированного «другого», что дало возможность определить уникальные характеристики каждой национальной кинотрадиции в этом аспекте.

- Впервые для исследования представлений британской и французской аудитории о колониальной Африке и её жителях рассмотрена американская фильмография. Проанализировано влияние кинематографа США на восприятие Африки европейской аудиторией, выявлены общие тенденции и различия в репрезентациях континента в сравнении с британским и французским кино.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что оно открывает широкий простор для дальнейших отечественных исследований имперских отношений, вопросов репрезентации и восприятия инаковости в

массовой культуре, способов видения «другого». Работа вводит в оборот отечественной науки новый пласт тематической литературы и аудиовизуальных источников.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его материалов и выводов в учебных целях в рамках изучения европейской истории и культуры XX в.

Положения, выносимые на защиту:

1. Отношения Британии и Франции с колониями в 1930–1950-е гг. не были статичными. Несмотря на разные пути, обе империи переживали схожий процесс деколонизации. Отсюда, в значительной степени синхронно, происходили изменения в идеологических установках обеих держав.

2. Оба государства были глубоко проникнуты колониальной идеологией. Это проявлялось в различных аспектах общественной жизни и культуры. Кинематограф к 1930-м гг. стал одним из важнейших инструментов распространения имперских идей и представлений, формирования общественного мнения.

3. Имперская идеология Великобритании и Франции в период 1930–1950-х гг. претерпела заметную трансформацию, становясь менее национально-патриотической и более либеральной. Изменения особенно становятся заметны после Второй мировой войны, давшей импульс к политической деколонизации зависимых территорий.

4. В контексте вышесказанного на протяжении 1930–1950-х гг. менялось идеологическое содержание британского и французского кино о колониях, в частности об Африке. По-прежнему обращаясь к традициям картин довоенного времени, ностальгически повествуя о величии империй и дикости зависимых территорий, послевоенное кино вырабатывало новый, более осторожный подход к изображению связей между метрополией и африканскими колониями, «подстраиваясь» под окружающую действительность. Патриотический пафос популярного «имперского» кино сменялся сдержанным тоном фильмов о «партнёрстве», и, более того,

появлялись фильмы, содержавшие в себе открытое антиколониальное послание.

5. Вместе с этим трансформировались способы репрезентации колонизированного «другого» на киноэкране. Началось движение в направлении разрушения устойчивых расовых и культурных стереотипов об африканцах, чаще всего уничижительных. В указанный период спектр образов расширился, появились нетипичные персонажи.

6. Представления британцев и французов об Африке и африканском «другом», соответственно, становились всё более неоднозначными и сложными. Происходило это в обеих державах параллельно друг другу, по схожим направлениям.

7. Аналогичные закономерности прослеживались и в американских фильмах доступных британским и французским зрителям в тот же период. В 1930–1950-х гг. идеологический посыл американского кинематографа, затрагивающий колониальную тематику, в целом, соответствовал европейскому. В 1930–1950-х гг. идеологический посыл и образы африканского «другого» в кинематографе США, в целом, не противоречили европейскому, что подкрепляет собой положение, высказанное выше.

Достоверность и обоснованность научных результатов обеспечивается посредством обращения к широкому кругу репрезентативных аудиовизуальных источников, обращения к материалам печати и статистическим данным, а также использования широкой историографии на русском, английском и французском языках, а также комплексному применению научных принципов и методов исследования, включающих в себя актуальные приёмы анализа кинопроизведений.

Апробация работы. Основные положения и выводы диссертационной работы нашли свое отражение в четырех научных публикациях автора, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, включённых в Перечень РУДН и Перечень ВАК, одна из которых также входит в МБЦ Scopus, а одна – в базу данных RSCI.

Результаты проведенного исследования также нашли отражение в выступлениях автора на конференциях и иных мероприятиях. Некоторые положения работы были опубликованы в сборнике международной конференции «Проблемы современных интеграционных процессов. Пути реализации инновационных решений». Ряд аспектов исследования был представлен в докладе на всероссийской научной конференции «Британская колониальная империя: от становления до распада» Института Всеобщей истории РАН в 2023 г., а также всероссийской научной конференции «"Жёсткая" и "мягкая сила" в стратегии и тактике колониальных и постколониальных держав» Института Всеобщей истории РАН в 2024 г.

Структура исследования выстроена в соответствии с его целями и задачами и включает в себя введение, три главы, разбитых на параграфы, заключение, а также список источников и литературы.

ГЛАВА 1. ОБРАЗЫ АФРИКИ И АФРИКАНЦЕВ В БРИТАНСКОМ «ИМПЕРСКОМ» КИНЕМАТОГРАФЕ 1930–1950-х гг.

1.1. Африка и африканский «другой» на британских киноэкранах в 1930-е гг.

На рубеже XIX–XX вв. на фоне расширяющейся колониальной экспансии европейских держав господствующей идеологией британского общества стала имперская идеология, занявшая важное место в общественном сознании и ставшая неотъемлемой частью британской культуры⁴¹.

Английские учёные и интеллектуалы рассуждали о важности новых территориальных захватов, видные представители правящих кругов в своих выступлениях высказывались об империи, как о залоге благополучия подданных королевства, видя в экономической эксплуатации колоний и в переселении части населения метрополии на новые территории возможность решения внутренних социальных проблем. Имперская риторика строилась на шовинизме и положениях социал-дарвинизма о «выживании сильнейшего». Колониализм обосновывался расовым превосходством британцев над другими европейцами и жителями покорённых стран, а также «бременем белого человека» – особой миссией приобщить дикарей к достижениям европейской цивилизации. Считалось, что варварские народы по природе неспособны к труду и самостоятельному развитию без патерналистского принуждения, а потому недостойны владеть землёй, на которой проживают. Так захват новых колоний и управление ими становились как бы «естественным правом» колонизаторов. Сторонники британского империализма заявляли, что для отсталых народов присоединение к более высокоразвитой цивилизации – бесспорное благо, поскольку она несёт дикарям мир, порядок и безопасность. Многочисленные общественные организации, церковь, школа и пресса

⁴¹ Глеб М.В. Имперская идея в Великобритании (вторая половина XIX в.). Минск: Белорус. наука, 2007. С. 148.

пропагандировали идею о необходимости колониальных приобретений. Жителям метрополии старались представить империю залогом блестящего и будущего, прививали гордость за неё, воспитывая патриотическое сознание и создавая благоприятное общественное мнение для реализации колониальной политики.

Литература, театр, выставки, музыка и т.д. – всё это также помогало сформировать колониальную культуру, целостный дискурс. Популяризации имперской идеи в массах способствовало распространение травелогов и приключенческих романов, рассказывающих о далёких землях, где ранее не ступала нога белого человека. Произведения Р. Кипплинга, Г. Р. Хаггарда, Г. Хенти и др., конструировали образ героя империи – предприимчивого и отважного британца, действующего в экзотической колониальной обстановке. Нередко в качестве фона для своих историй писатели выбирали Африку: малознакомую читателям, труднодоступную, таинственную и совсем «другую». Описания континента как негостеприимного места, где могли выжить лишь избранные, а также утверждения о том, что до прихода европейцев у африканцев не было ни истории, ни традиций, ни письменности, ни социальной организации, поддерживали дух завоевания и колонизации⁴². Так «для Европы и Америки Африка стала более близкой и досягаемой, однако, одновременно было заложено немало стереотипов»⁴³.

С апогеем развития имперской идеи в Британии на рубеже XIX–XX вв. совпало и возникновение кинематографа. Создатели т.н. «имперских» фильмов зачастую искали вдохновение в той же приключенческой литературе: на киноэкраны распространились романтические и патриотические сюжеты о бравых военных, миссионерах, путешественниках и т.д., о цивилизаторской миссии белого человека в колониях.

⁴² Андреева Е.Д. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда. Оренбург: Оренбургский государственный университет. 2013. С. 57–58.

⁴³ Гавристова, Т. М., Хохолькова Н. Е. Африканские травелоги: вопреки стереотипам // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 6. С. 382.

Заметный рост популярности «имперского» кино в Британии пришёлся на межвоенный период, особенно на десятилетие перед Второй мировой войной. Произошло это по нескольким внутри- и внешнеполитическим причинам.

В 1930-е гг. империя столкнулась с серьёзными проблемами, связанными с мировым экономическим кризисом, который привел к социальной нестабильности в метрополии: росту безработицы, стачкам и демонстрациям, «голодным походам» и т.д. Способность Британии контролировать события на зависимых территориях была подорвана. В колониях же было неспокойно: набирало обороты движение за суверенитет в Индии, происходили стихийные протесты в Африке, вызванные местными этническими конфликтами и экономическими трудностями. В этих условиях, как отмечает Дж. Ричардс, в настроении британцев стал ярко проявляться парадокс: «одновременное доминирование двух эмоций – уверенности и страха. Уверенности в правильности присутствия в далёких странах и страха, что британское правление будет насильственно свергнуто»⁴⁴. Кроме того, беспокойство в правящих кругах вызывало наступление фашизма в Европе и медленное, но неизбежное движение Британии к войне. Вышеперечисленные проблемы вызвали необходимость поддержать имперскую идеологию и колониальный дискурс, укрепить в населении метрополии и колоний дух патриотизма и солидарности. Как и в начале века всеми возможными средствами населению втолковывалась мысль о важности укрепления имперских экономических и культурных связей, что принесёт пользу не только жителям колоний, но и возродит саму Британию. Были привлечены также и средства визуальной пропаганды, самым влиятельным из которых к 1930-м гг. стал кинематограф.

«Имперская» кинопродукция Британии была весьма разнообразной: травелоги, кинохроника, рекламные и документальные картины,

⁴⁴ *Richards, J., Aldgate, A. Best of British: cinema and society, 1930-1970. Oxford: B. Blackwell. 1983. P.18.*

художественные ленты. В 1920–1930-е гг. по инициативе частных компаний, общественных организаций, миссионеров и энтузиастов кино при содействии властей было осуществлено множество отдельных экспериментальных кинопроектов, призванных способствовать решению актуальных задач, а именно обеспечению политических и экономических интересов империи.

В 1919 г. была создана кинокомпания «Британские обучающие фильмы» (British Instructional Films, BIF), ставшая одним из ведущих производителей географических и научных документальных фильмов. Её задачей стало стимулирование развития внутриимперской торговли, а также пропаганда положительного образа империи как в самой Англии, так и за рубежом⁴⁵.

Фильмы BIF стали предшественниками документального кино «Имперского маркетингового совета» (Empire Marketing Board, EMB), основанного в 1926 г. с теми же целями. Например, д/ф «Одна семья»⁴⁶ (1930 г.) рассказывал о мальчике, который мечтает посетить разные уголки империи, чтобы собрать ингредиенты для королевского рождественского пудинга. Картина была не только тщательно продуманной рекламой колониальных товаров, но и демонстрацией богатства империи, экономического сотрудничества народов, её населяющих. Совместно с Имперским институтом маркетинговый совет показывал свои ролики на различных выставках, в общественных местах, и распространял их, в том числе, на детскую аудиторию: школам было рекомендовано посещать кинотеатры, демонстрирующие фильмы EMB.

Большое количество документальных фильмов, пропагандирующих величие империи, было снято и другими компаниями, например, Подразделением кино Главного почтового управления (GPO Film Unit), Подразделением колониального кино (Colonial Film Unit, CFU) и др.

⁴⁵ Rice, T. Exhibiting Africa: British Instructional Films and the Empire Series (1925–8) // *Empire and Film* by Greevson, L. MacCabe, C. 2011. P. 115.

⁴⁶ Д/ф «Одна семья» («One Family»). Великобритания. Реж. У. Крейтон, 1930 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/40> (Дата обращения: 03.02.2023).

Однако важнейшим источником представлений британцев об империи было художественное кино, влиявшее на массовую аудиторию главным образом. Сюжеты о жизни в колониях увлекали зрителя экзотикой, романтикой приключений, давали ощутить причастность к величию своей страны, поощряли тягу к эскапизму, а потому, как и прежде, были популярны и могли принести киностудиям хорошие деньги. Распространение звука и цвета давало режиссёрам и продюсерам дополнительные возможности для более захватывающего погружения посетителей кинозалов в необычную атмосферу далёких стран. Нередко местом действия такого «киноаттракциона» становилась британская Африка.

«Имперские» фильмы 1930–х гг. на африканскую тему отражали и поддерживали властные отношения между колонизатором и колонизируемым, продвигали присущие современному колониальному дискурсу образы «чёрного континента» и его жителей. Главными действующими лицами британских картин об империи традиционно были колониальные администраторы и окружные офицеры, врачи и миссионеры, искатели приключений и богатств, неизменно игравшие ключевую роль в судьбе экзотических стран. В то же время, сама Африка и её жители воспринимались западными кинематографистами и зрителями, как объекты зрелища, как фон, на котором можно развернуть остросюжетную историю о «бремени белого человека». Американский профессор, историк кино, М. Лэнди видит в фильмах о колониях аналог вестерна, указывая на схожую модель повествования, где неизведанные территории выступают «фронтиром», требующим освоения⁴⁷.

Исследуя фильмы об Африке 1930–х гг., историк К. Данн сформулировал несколько основных стереотипов т.е. стандартных, устойчивых представлений, переходящих из фильма в фильм⁴⁸. По мнению

⁴⁷ *Landy, M. British Genres: Cinema and Society, 1930–1960. New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 98.*

⁴⁸ *Dunn K. Lights... Camera... Africa: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review. 1996. Vol. 39, No. 1. P. 149–175.*

исследователя, Африка представала перед зрителем как дикая местность, забытая временем. Красивая и манящая для наивных людей, в глазах опытного и образованного человека она выглядела ужасающей и опасной. «Чёрный континент» хранил тайну или бесценное сокровище, но был негостеприимным местом для белого человека. Сюжеты многих «имперских» картин включали в себя столкновение главных героев с природными катаклизмами, тропическими болезнями, дикими зверями и неприветливыми аборигенами. Яркие панорамные кадры, изображающие африканские просторы, причудливую флору и фауну континента, были призваны подчеркнуть инаковость места действия и его обитателей. Непохожесть «другого», основанная на расовой принадлежности, узаконивала властную позицию европейцев, поддерживала идеологический фундамент для насилия и эксплуатации.

Жители Чёрной Африки часто появлялись на экране в качестве антагонистов, в образе суеверных злобных дикарей, источника угрозы для героев. По сюжету это были «плохие» аборигены, с криками бросающиеся в бой по команде карикатурного полубезумного вождя или колдуна. Их поведение зачастую объяснялось природной «простотой» и жестокостью нравов, а не конкретными причинами. Сцены кровавых жертвоприношений, крупные планы раскрашенных лиц, скорчившихся в исступлении, подчёркивали опасность, исходящую от них, а звуковое сопровождение – нарастающее дикое улюлюканье под барабанные ритмы – подсказывало зрителю, что «плохие» неподалёку.

О представителях коренных народов Африки «имперские» фильмы судили по тому, как они относятся к британскому правлению. «Хорошие» африканцы выступали в роли послушных слуг, безмолвно исполняющих распоряжения главных действующих лиц, появлялись в качестве плутоватых несмышленных союзников храброго, по-отцовски заботливого, колониального администратора, военного или миссионера. Верные местные вожди на экране олицетворяли собой британскую политику ассоциации и косвенного

управления. Такие персонажи стали отражением консервативного восприятия африканских территорий как принципиально неспособных воспринять политические и культурные ценности европейцев, а потому требующих продолжительной опеки и воспитания с целью создания условий для дальнейшего самостоятельного политического развития.

Стереотипное изображение жителей Северной Африки несколько отличалось по форме, но не по содержанию: «в приключенческих мелодрамах и лёгких комедиях неисчислимые орды арабов ассоциировались с насилием, воровством, драками, убийствами и антизападными настроениями»⁴⁹.

Инаковость африканских «других» подчеркивалась костюмами: темнокожие аборигены, как правило, предстают на экране облаченными в перья и звериные шкуры, арабы – в цветастые халаты и чалму. Нагота дикарей, контрастирующая с безупречной формой персонажей-британцев, украшения из костей и перьев, предметы окружающей обстановки и т.д. были призваны указать на их примитивность.

Экзотичности добавляли яркие изображения ритуальных танцев, причудливых религиозных обрядов и магических практик, встречающиеся практически в любом «имперском» фильме десятилетия. Колдуны и знахари обычно выступали главными противниками героев-европейцев в деле приобщения населения африканских колоний к цивилизации.

Основная масса аборигенов не имела реплик, представляя собой безликую толпу, задний план, декорацию. Всё это превращало африканцев в своеобразный «музейный экспонат», удовлетворяющий интерес западной публики к необычному.

Сюжеты, чаще всего, строились вокруг вышеперечисленных образов, диалоги персонажей подчёркивали их. Цензура не допускала попыток разрушить стереотипы. Любые сцены, способные каким-либо образом посеять у народов сомнения в правильности колониального господства являлись

⁴⁹ Michalak, L. Cruel and Unusual: Negative Images of Arabs in American Popular Culture. Washington, D.C.: ADC Research Institute, 1988. P. 17.

нежелательными. Чаще всего удалению подлежали моменты, в которых европейцы изображались в негативном свете, высмеивался британский образ жизни, демонстрировалось расовое смешение и т.д. Некоторые картины, в частности американские, запрещались к показу целиком.

Рассмотрим на предмет проявления имперских идеологических установок некоторые британские художественные фильмы 1930–х гг. и на конкретных примерах исследуем подход к репрезентации Африки и африканского «другого» в них.

Самым известным и знаменитым творцом «имперского» кино стал Александр Корда и его студия «Лондон Филмс» (“London Films”). Вместе с братом-режиссёром Золтаном в 1930-е гг. они сняли несколько крупных фильмов об империи, два из которых посвящены Африке. Работы А. Корды, наполненные духом патриотизма, отражают официальную точку зрения на имперскую политику Британии, о чём могут свидетельствовать как благодарности правительственным чиновникам в титрах за «ценную помощь при создании», так и то, что для натурных съёмок он получал разрешения в Министерстве по делам колоний⁵⁰. Взгляды самого автора также наложили отпечаток на идеологическое содержание его картин. Биограф режиссёра К. Кулик отмечал, что А. Корда был настоящим англофилом, видевшим в строителях империи воплощение всех самых благородных черт английского характера и духа, имел тесные связи с Консервативной партией, которую консультировал по вопросам кинопропаганды⁵¹. Будучи к тому же ещё и бизнесменом он видел, какую прибыль можно получить, снимая «имперские» картины именно в Великобритании, где рынок был не так насыщен, как в США, и где цензурные органы настороженно относились к фильмам американского производства.

⁵⁰ *Chapman, J. Cull, N.J.* Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema. London; New York: I.B. Tauris. 2009. P. 19–20.

⁵¹ *Kulik, K.* Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles. London: Virgin Books. 1990. P. 135.

Х/ф «Сандерс с реки»⁵² (1935 г.) братьев Корда является классическим примером британского патриотического кино о колониях 1930–х гг. Снятый по одноименному произведению популярного писателя Э. Уоллеса, он рассказывает о британском окружном офицере в Нигерии. В то время как в литературном первоисточнике Сандерс порет и вешает африканцев, в фильме эти сцены опущены. Комиссар управляет своей территорией строго, но справедливо, препятствует торговле рабами, оружием и джином на вверенной ему земле. Сандерс контролирует её, опираясь на местных вождей, что демонстрирует зрителю, как работает британское косвенное управление. По сюжету, в самом начале фильма к Сандерсу приходит африканец Босамбо в исполнении актёра П. Робсона – беглый воришка, скрывающийся от правосудия и назначивший сам себя вождём племени очори. Комиссар недоволен, т.к. всех вождей должен утверждать именно он. Сандерс отчитывает обманщика и самозванца, но всё же признаёт заслуги Босамбо, который сумел вывести очори из-под влияния мятежного «старого короля» Мофалабы, нападающего на соседей и занимающегося работорговлей. Офицер утверждает Босамбо в качестве вождя при условии, что тот будет верен английской короне. В течение пяти лет аборигены наслаждаются миром и порядком под присмотром Сандерса, но, когда комиссар уезжает в отпуск, чтобы жениться, Мофалаба поднимает восстание. Босамбо же остаётся верен «лорду Сэнди». Комиссар Фергюсон, заменяющий Сандерса, в одиночку отправляется в страну «старого короля», попадает в плен к туземцам и погибает. Мофалаба сразу же решается на опустошительный набег, и захватывает в заложники жену Босамбо. Но Сандерс возвращается, чтобы принять строгие меры. Мофалаба убит, а на его место назначен Босамбо. Мир и порядок восстановлены.

Создатели фильма используют «чёрный континент» в качестве экзотического фона и намеренно делают упор на инаковости места

⁵² Х/ф «Сандерс с реки» («Sanders of the River». Великобритания. Реж. З. Корда, А. Хичкок, 1935 г.). URL: <https://ok.ru/video/3839167629913> (Дата обращения: 13.06.2022).

разворачивающегося действия. Этой цели служит обилие документальных кадров, красочно описывающих удивительную африканскую природу с её просторами и дикими животными. Местное население выступает как часть этой природы: интересен кадр, когда посреди сменяющихся изображений флоры и фауны проскакивает изображение африканца, залезающего на дерево. Что такое Африка, по мнению авторов картины, и как нужно воспринимать все происходящее на экране, зрителю подсказывают начальные титры: «Африка – десятки миллионов туземцев, зачарованное племя под руководством своего вождя, охраняемое и защищаемое горсткой белых людей, чья работа – невоспетая сага о мужестве и эффективности». На протяжении фильма создатели рисуют на экране два образа Африки и противопоставляют их друг другу: одна находится под британским правлением и ассоциируется с миром, порядком, безопасностью и цивилизацией, другая – в «естественном» состоянии, что означает войну, дикость, насилие. Так зрителю дают понять, что ждёт Африку без британского вмешательства. Фильм изображает континент опасным и негостеприимным местом для белого человека, что делает усилия Сандерса ещё более героическими.

Африканцы в фильме также представлены в двух образах: «хороших» и «плохих». К первой категории относятся солдаты на службе британской администрации. Одеты по форме, визуально отличающиеся от всех остальных, в цивилизационном отношении они кажутся ближе к британцам, чем к аборигенам, но существуют в картине будто лишь для того, чтобы при необходимости «взять под козырёк» и пойти исполнять мелкие поручения. К «хорошим» африканцам также относятся аборигены, готовые к сотрудничеству и послушанию, такие как Босамбо. Этот привлекательный дикарь носит шкуры и украшения и внешне не отличается от других туземцев, но всегда выступает на стороне «лорда Сэнди», поёт о нём хвалебные гимны и, в целом, не представляет для британцев угрозы. Герой П. Робсона – пример классического для фильмов о колониях штампа, изображающего африканцев «детьми», которым по натуре свойственны шалости простака и склонность к

обману. Босамбо сотрудничает с белыми потому, что это выгодно. Он не стесняется врать Сандерсу, затем, пойманный на лжи, слушать нравоучения «опекуна», чтобы потом ещё раз обмануть. Освещая их взаимодействие, Дж. Ричардс метко приводит в пример отношения ученика и директора, в которых первый шалит, а второй журит⁵³. И вот, в самом начале фильма, будто в кабинете директора, Босамбо стоит, стыдливо опустив голову, пока лорд Сэнди сидит и отчитывает прохвоста. Позы и жесты в этой сцене наглядно демонстрируют социальную и расовую иерархию героев. Вместе с тем этот «хороший» африканец – незаменимый посредник, гарантирующий успех колониального проекта. Такие персонажи в британских «имперских» фильмах иногда имеют право на проработанный характер, любовную линию, личные переживания и драму. Создатели уделяют значительное экранное время ему и его семье. Лишая Босамбо жены, захваченной в плен «старым королём», и отправляя его на спасение возлюбленной, авторы делают возможным сопереживание герою. Однако, «активным» этого персонажа можно назвать условно: на ключевые события фильма он почти не влияет. Даже его попытка спасти жену заканчивается плохо: их обоих связывают и хотят казнить, пока не появляется «лорд Сэнди», чтобы спасти всех.

«Плохие» африканцы представлены в картине королем Мофалабой и его народом. Чтобы подчеркнуть их дикость, авторы неоднократно акцентируют внимание зрителя на их внешнем облике и быте. Аборигены облачены в шкуры, обмотаны костяными украшениями и перьями. Заняты они, в основном, исполнением религиозных обрядов и военными танцами. Они вероломны, жестоки и опасны. С боевым раскрасом на лице, вооруженные копьями и луками, они под барабанный гул готовы тотчас броситься на противника по приказу своего вождя. Свержение британцев и власть Мофалабе нужны, чтобы заниматься работоторговлей (право на это он объясняет вековым обычаем) и править, как деспот, держа свой народ в страхе.

⁵³ *Richards, J. Films and British National Identity: from Dickens to Dad's army. Manchester: Manchester University Press. 1997. P. 35.*

Мотивация антагониста естественным образом вызывает у зрителя неприятие, и, в то же время, не раскрывает реальные причины возможного недовольства африканцев британскими властями. Восстание Мофалабы изображается как следствие примитивизма и жизни в «естественном состоянии» без христианской морали. Кроме того, «старый король», не признавая авторитета Сандерса, бросает вызов представлениям британцев о колониальном статус-кво. В результате, образы африканцев в колониальном дискурсе оказываются как бы «вывернуты наизнанку»: традиционный африканский вождь, пусть эгоистичный и властолюбивый, но выступающий против присутствия Британской империи, оказывается «плохим», а условный «коллорабационист» Босамбо – «хорошим».

Другим не менее известным «имперским» фильмом братьев Корда является х/ф «Четыре пера»⁵⁴ (1939 г.). Основанная на популярном романе А. Мейсона картина рассказывает о героизме молодого британского офицера – Г. Февершема. Историческим фоном для действия картины является восстание махдистов, а точнее подготовка к битве при Омдурмане в 1898 г. и повторное завоевание Судана лордом Г. Китченером.

По сюжету главный персонаж отказывается от участия в англо-суданской войне и покидает службу. Трое сослуживцев и невеста вручают ему карточки с вложенным пером – символ трусости в британской армии. Февершем признаёт, что испугался, и решает искупить вину, восстановить репутацию. Он тайно покидает Англию и через Египет отправляется в Судан, где, выдавая себя за немого бедуина, пытается разыскать британский отряд. В конце концов, в тылу врага Февершем спасает жизни своих товарищей, возвращает перья и становится героем.

Несмотря на то, что, в отличие от х/ф «Сандерс с реки», действие фильма разворачивается в Северной Африке, населённой преимущественно арабами, клише и стереотипы в визуальной репрезентации «другого»

⁵⁴ Х/ф «Четыре пера» («The Four Feathers»). Великобритания. Реж. З. Корда, 1939 г.). URL: https://vk.com/video-193302300_456242584 (Дата обращения: 14.06.2022).

оказываются схожи. Инаковость и экзотичность Египта, куда прибывает Февершем в первой четверти фильма, подчёркивается «восточным» музыкальным сопровождением, а также переброской повествования из Англии так, что тихие поместья аристократов резко контрастируют с шумными улицами Суакима или бурными порогами Нила. Суданская же земля, подконтрольная махдистам – опасное место. Северная Африка несёт угрозу болезней, которые, если не убивают белого человека, то, по крайней мере, ломают его дух. Лучше всего это демонстрирует сцена, в которой британский разведчик – один из коллег-офицеров Февершема – теряет свой шлем, и, лишённый как бы «европейской» защиты, получает тяжёлый солнечный удар, теряет зрение и психическое здоровье. Герой, разыскав этого разведчика, ведет его к британскому лагерю через знойную пустыню, с высохшими озёрами, и оба оказываются на краю гибели от обезвоживания.

Но главной напастью для персонажей, безусловно, являются дервиши – «плохие» африканцы, далёкие от цивилизации. Зрителя должны устрашать кадры, изображающие орду махдистов, убивающую британского губернатора и обращающую в рабство других туземцев. Вывод зритель делает быстро: Судан оккупирован враждебными силами, а значит, ситуация созрела для британского вмешательства. Так, фильм, не упоминая реальные экономические интересы империи в регионе, пропагандирует известное представление о том, что британцы наводят порядок и помогают воюющим племенам обрести мир. Особое удовольствие дервишам приносят пытки военнопленных. Служат мятежники сумасшедшему Халифу. Когда по сюжету к нему приводят Февершема, тот приказывает высечь британца, и в этот момент камера совершает наезд, чтобы зритель смог рассмотреть ужасную гримасу, в которую искривляется лицо Халифа, заглянуть в его безумные глаза.

В то же время, в фильме есть и «хорошие» африканцы, которые, напротив, выглядят привлекательно. Так, пробритански настроенный вождь

Карага-паша, заключённый дервишами в тюрьму, помогает Февершему и его товарищам в Хартуме перебить охрану и захватить город.

Похожие идеи и образы африканского «другого» транслируют фильмы продюсера М. Балкона, работавшего с «Гомон Бритиш». Убеждённый патриот, как и А. Корда, в 1930-е гг., стремясь развивать национальный британский кинематограф, он поставил для студии несколько «имперских» картин. «Чёрный континент» являлся местом действия х/ф «Родс из Африки»⁵⁵ (1936 г.) и х/ф «Копи царя Соломона»⁵⁶ (1937 г.).

Действие первого разворачивается в Южной Африке. Это биографический фильм, в комплиментарном ключе рассказывающий о жизни и деятельности С. Родса. Вступительные титры с благодарностями правительственным чиновникам Южной Родезии указывают на то, что проект получил полную поддержку властей. Премьер-министр Г. Хаггинс поручил оказать режиссёрам всяческую помощь для натурных съёмок, включая обеспечение телефонной связью и набор массовки⁵⁷. Авторы киноленты стремились рассказать об этой довольно спорной исторической личности так, чтобы, с одной стороны, превознести её, а с другой – не вызвать враждебности южноафриканской аудитории. Поэтому, конструируя образ Родса как положительного персонажа, они опустили некоторые подробности его биографии, а колониальные разногласия конца XIX в. и начало англо-бурской войны списали на череду случайностей и недопонимание сторон. Но в целом завоевание Родезии, следуя официальному дискурсу и повторяя клише «имперского» кино, было представлено в картине идеалистически: как благородный акт, направленный на приобщение местных жителей к

⁵⁵ Х/ф «Родс из Африки» («Rhodes of Africa»). Великобритания. Реж. Б. Виртел, Дж. Баркас, 1936 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MxtzaeDMTrE> (Дата обращения: 14.06.2022).

⁵⁶ Х/ф «Копи царя Соломона» («King Solomon's Mines»). Великобритания. Реж. Р. Стивенсон, 1937 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HJbPs2zCGnc> (Дата обращения: 22.06.2022).

⁵⁷ Burns, J. Biopics and Politics: The Making and Unmaking of the Rhodes Movies // Biography. 2000. Vol. 23. No.1. P. 112–113.

цивилизации, обеспечение безопасности путём объединения Южной Африки в рамках Британской империи.

Континент предстаёт на экране как земля, полная богатств и ожидающая колонизации. Попытка создателей несколько «сгладить углы», на наш взгляд, повлияла на способы репрезентации африканского «другого» в картине. Коренное темнокожее население континента показано здесь в несколько менее карикатурном виде, нежели в фильмах братьев Корда. Впервые зритель встречает туземцев в сцене, где Родс с помощниками идёт к королю племени матабеле Лобенгуле для того, чтобы договориться и взять его богатую алмазами землю «под защиту белой королевы» от переселенцев-буров, «захвативших страну его отца». Лобенгула не доверяет белым гостям, которым «всегда от него что-нибудь нужно», его «свирепые туземные воины», угрожающе выставив копья, окружают героя и его спутников, но Родса не испугать. Расположив к себе аборигенов уверенностью и обаянием, он убеждает короля подписать контракт, который тот, стараясь быть важным, но не умея читать, переворачивает не той стороной, выглядя комично. Переговоры проходят мирно, и Лобенгула без проблем соглашается перейти под покровительство британцев.

В целом авторы фильма уделяют немного экранного времени африканскому «другому». Представляя зрителю туземцев диковинными, потенциально опасными и невежественными, они, тем не менее, обходятся без вычурной демонстрации их устрашающей воинственности и примитивной религиозности. Создатели стараются показать коренных жителей «хорошими», например, в последовательности кадров с крупными и общими планами улыбающегося Лобенгулы и его людей, умилённо рассматривающих монетку с портретом «белой королевы», в то время как главными антагонистами в картине выступают буры и их президент П. Крюгер.

Однако, далее по сюжету после заключения договора с Родсом среди матабеле зреет недовольство: Лобенгула жалеет о своём решении, поскольку не ожидал, что на его земли тут же придёт большая группа новых поселенцев.

Титры на экране объясняют зрителю, что Лобенгула «был бессилён обуздать дикость своих молодых воинов», и туземцы начинают нападать на новых соседей, превращаясь из «хороших» в «плохих». Разбираться с ситуацией отправляется сподвижник Родса – доктор Л. Джеймсон. Но и здесь авторы картины сдерживаются: демонстрируя лишь кадры, на которых африканские воины готовятся к битве, они избегают боевых сцен с акцентом на варварстве и жестокости аборигенов. Примечательно, что, как указывает американский профессор Дж. Коделл, первоначально в фильме присутствовали такие сцены, но они были вырезаны из итоговой версии по идеологическим причинам⁵⁸. Есть подозрение, что они были удалены не столько из-за неприемлемого изображения матабеле, с дикими криками наступающих на отряд Джеймсона (это не остановило создателей других «имперских» фильмов), сколько из-за демонстрации жестокости британцев, расстреливающих африканцев из пулемётов. Ведь авторы стремились изобразить Родса «белым отцом» для аборигенов, подчеркнуть уважение, которое он к ним проявляет, и донести до зрителя мысль о том, что примитивным народам Африки необходим британский патернализм. «Я всегда думаю о них, о туземцах, как о детях» – говорит герой в одном из диалогов фильма, повторяя устоявшийся в колониальном дискурсе штамп. Поэтому авторы снимают с Родса ответственность за мятеж и завершают фильм трогательной сценой его смерти и похоронами, где африканцы с печалью провожают героя в последний путь.

События другого фильма студии М. Балкона – х/ф «Копи царя Соломона» (по роману Г.Р. Хаггарда) – также разворачиваются в Южной Африке. По сюжету ирландская девушка К. О'Брайен следует за своим пропавшим отцом, отправившимся в неизведанные глубины континента в поисках мифического сокровища. Ей помогает группа британцев во главе со знаменитым охотником А. Квотермейном. К ним также присоединяется

⁵⁸ *Codell, J. Imperial Masculinity, Mimicry and the New Woman in Rhodes of Africa // Art and the British Empire. Ed. by T. Barringer, D. Fordham and G. Quilley. Manchester: Manchester University Press. 2007. P. 254–255.*

загадочный темнокожий носильщик Амбопа в исполнении П. Робсона. После тяжелого похода через пустыню, группа натывается на племя недружелюбных туземцев, которыми правит жестокий вождь по имени Твала. Попад в плен к дикарям, герои узнают тайну Амбопы: на самом деле он является сыном законного вождя племени, свергнутого Твалой. Он просит помощи у англичан вернуть трон, а взамен обещает пустить их в копи и заполучить сокровища. После победы в битве с воинами Твалы, Амбопа становится вождём. Попад в копи, герои находят алмазы и отца О'Брайен, но из-за извержения вулкана оказываются в ловушке. Амбопа помогает им выбраться и вернуться домой.

Как и в х/ф «Сандерс с реки», Африка, на первый взгляд, кажется героям привлекательной. Первая половина картины повторяет клише, присущие «имперскому» кино: Африка – целинная земля, которую необходимо исследовать. В то же время, это опасное и негостеприимное место. Крайне тяжелым для героев оказывается переход через знойную пустыню, где ощущение смертельной угрозы создаётся акцентом на стервятниках, летающих над их головами в ожидании добычи. Пройдя через пески в джунгли, персонажи понимают, что кто-то наблюдает за ними. Так герои встречаются с главной опасностью – туземцами.

Темнокожие африканцы вновь показаны на экране как «хорошими», так и «плохими». «Хорошие» представлены безмолвными и послушными слугами, носильщиками и погонщиками скота. Персонаж П. Робсона до раскрытия тайны своего происхождения также воплощает этот образ, однако ближе к середине фильма перестаёт действовать просто как подчинённый, становясь самостоятельным субъектом в истории. Как и Босамбо из х/ф «Сандерс с реки» его Амбопа – это, в первую очередь, верный и дружелюбный африканский лидер, который также зависит от помощи белого человека в своём становлении вождём. Но в отличие от Босамбо, он показан более благородным, сильным человеком, держащим своё слово и не стесняющимся высказывать собственное мнение. Его позы, взгляды и реплики в кадре не выражают раболепия перед белыми попутчиками. Представления о «детском»

плутовстве и сексуальной развращённости туземцев, присущие колониальному дискурсу, не находят отражения в персонаже Амбопы. Более того, навыки Амбопы оказываются бесценными в пути: он ведёт героев вверх и вниз по опасным горным склонам, помогает найти оазис после изнурительного похода через пустыню. Без него у путешественников вряд ли бы что-то получилось, и, таким образом, этот загадочный темнокожий проводник оказывается активным действующим лицом фильма,двигающим повествование вперёд. Его самостоятельная сюжетная линия по возвращению себе узурпированного трона, его героизм при спасении главных героев в финале картины и т.д. делают репрезентацию африканского вождя в х/ф «Копи царя Соломона» более необычной, чем в х/ф «Сандерс с реки».

В то же время положительный образ Амбопы не отменяет его второстепенной роли в рассказываемой истории и не влияет на консервативное идеологическое содержание картины в целом. Когда дело доходит до репрезентации «плохих» африканцев, авторы фильма обращаются к использованию устойчивых стереотипов, делая образ туземцев более карикатурным, чем в х/ф «Сандерс с реки». На их глупость и примитивность указывают сцены, где они принимают белых путешественников за богов, способных творить чудеса. Коренные африканцы изображены утрированно жестокими: это безликая толпа кричащих, бьющих в барабаны вооруженных дикарей, кружащаяся вокруг своего голобрюхого и пучеглазого короля, который щеголяет в вычурном наряде из страусовых перьев и удерживает власть путём устрашения.

Насколько же идеологическое содержание и образы, представленные в вышеперечисленных фильмах, соответствовали представлениям британских кинозрителей об Африке и африканских «других»? Чтобы ответить на этот вопрос, стоит обратить внимание на реакцию критики и данные о кассовых сборах.

Так, х/ф «Сандерс с реки» был с восторгом встречен прессой: рецензент «Сандей Таймс» (“Sunday Times”) благодарил братьев Корда за проявление

«симпатии к нашим идеалам колониального управления», а также «глубокое понимание особых английских трудностей в управлении дикими расами»⁵⁹. Критик из «Пикчергоер» (“Picturegoer”), рекомендуя картину к просмотру, хвалил её за «превосходную атмосферу» и красочные кадры африканских пейзажей: «Немногие журналы о путешествиях содержат лучшие снимки Африки, чем те, что З. Корда сделал во время своей экспедиции в Конго»⁶⁰. Критиковали её лишь рецензенты левых политических взглядов. П. Рота из «Синема Куортерли» (“Cinema Quarterly”) назвал х/ф «Сандерс с реки» «позорящим континент» и высказывал опасения насчёт его воздействия на аудиторию как в метрополии, так и в колониях: «Важно помнить, что множеству жителей этой страны, которые видят Африку в фильме, предлагается поверить, что эта выдумка реальна. Эта мысль тревожит [...] Какой приём это вызовет в Африке?»⁶¹. Но зритель, по-видимому, разделил мнение первого комментатора и с энтузиазмом воспринял картину: в Британии х/ф «Сандерс с реки», по данным историков кинобизнеса Дж. Седжвика и М. Покорного, стал 6-м по популярности в 1935 г.⁶² Другой проект братьев Корда, х/ф «Четыре пера», обладающий, по выражению британских газет «сильным имперским привкусом», также вызвал в основном положительную реакцию рецензентов, сосредоточивших внимание на захватывающем имперском зрелище и цветной кинематографии⁶³. Кассовые сборы фильма в Британии

⁵⁹ Цит. по: *Richards, J. Aldgate, A. Best of British: cinema and society, 1930-1970. Oxford: B. Blackwell. 1983. P. 24.*

⁶⁰ *Collier, L. Brilliant. Sanders of The River // Picturegoer. Apr. 20. 1935. P. 17. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjanju00odha/page/n638/mode/1up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).*

⁶¹ *Rotha, P. Sanders of the River. // Cinema Quarterly (1934-1935) by G.D. Robinson. URL: <https://archive.org/details/cinemaquarterly103gdto/page/n190/mode/1up?view=theater> (Дата обращения: 15.06.2022).*

⁶² *Sedgwick, J., Pokorny, M. P. The Film Business in the United States and Britain During the 1930s // Economic History Review. 2005. №58(1). P. 97.*

⁶³ *Glover, J. Readers Reviews. «Four Feathers» // Picturegoer. Dec. 2. 1939. №445. Vol. 9. P. 16.; Stage and Screen. Bush Pavillion // Action Gazette. Sep.1. 1939. P. 6.*

составили более 300 тыс. фунтов стерлингов, что сделало его 6-м по популярности в 1939 г.⁶⁴

Картины М. Балкона также стали успешными. Х/ф «Родс из Африки» широко демонстрировался по всей империи и получил в Британии, в целом, позитивные отзывы (хотя образы С. Родса и П. Крюгера были серьёзно раскритикованы южноафриканской прессой). Журнал «Пикчергоер» оценил фильм как «очень хороший» и хвалил режиссёра за идеологически правильный образ С. Родса: «Б. Виртель искусно смонтировал эту историю, чтобы дать яркое и очень интересное представление о человеке по имени Родс, а также сделать её захватывающей и убедительной. Если и можно найти какой-то недостаток, то он кроется в склонности без необходимости обелять Родса. Он и его работы были достаточно выдающимися, чтобы не нуждаться в таких дополнительных средствах для прославления»⁶⁵. Неравнодушный к воспитанию юных британцев читатель журнала написал в своём отзыве: «Общепризнано, что многие фильмы имеют большое образовательное значение. Фотографии колоний или зарубежных стран, показанные в фильме, произведут на ребёнка гораздо большее впечатление, чем грубое описание от школьного учителя. То же самое относится и к историческому кино. Как только мальчик увидит на экране “Сандерс с реки” или “Родс из Африки”, история станет для него гораздо более привлекательной»⁶⁶. Еженедельник «Кинематограф Уикли» (“Kinematograph Weekly”) приводил слова члена парламента от консервативной партии В. Вейланда, который также искренне приветствовал производство подобных фильмов и настоятельно рекомендовал его к просмотру⁶⁷. Х/ф «Родс из Африки», стал 8-м по популярности фильмом

⁶⁴ *Drazin, C.* Korda: Britain's Movie Mogul. London; Bloomsbury Academic. 2011. P. 203.

⁶⁵ *Collier, L.* Criticisms of the Latest Films. Rhodes of Africa // Picturegoer. Sep. 5. 1936. P. 24. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha/page/n355/mode/2up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

⁶⁶ *Roberts, A.F.* Why the “A”? / Letters from our Readers // Picturegoer. Sep. 26. 1936. P. 32. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha/page/n471/mode/2up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

⁶⁷ Empire History on Screen: Deliberate Travesty Deplored // Kinematograph Weekly. Apr. 30. 1936. P. 12.

в 1936 г.⁶⁸ Чуть менее прибыльным оказался х/ф «Копи царя Соломона» (1937 г.), хотя и он получил высокую оценку за «захватывающее действие» и «экзотические локации»⁶⁹. Рецензент «Пикчергоер» сдержанно похвалил режиссёра и картину: «Дж. Баркаса следует поздравить с великолепной африканской “атмосферой”, которую он сумел передать при экранизации романа Г.Р. Хаггарда. В целом, очень добротная приключенческая картина, особенно привлекательная для подростков»⁷⁰. Ничего отталкивающего и неприемлемого для себя в содержании этих картин публика не увидела.

Если признать, что кассовый успех или провал фильма, несущего в себе определённые ценностные ориентиры и образы, способен отразить умонастроение аудитории в данный конкретный исторический момент, то можно заключить, что репрезентация Африки и африканцев в «имперском» кино 1930–х гг. не противоречила представлениям британского зрителя, его психологическим и идеологическим установкам.

Нижеследующие фильмы не могли сравниться с картинами братьев Корда или студии «Гомон Бритиш» по популярности, но всё же они представляются нам интересными, поскольку по идеологическому содержанию и образам африканского «другого» несколько выделяются из каталога британского «имперского» кино 1930–х гг.

Так, комедийный х/ф «Старые кости с реки»⁷¹ (1938 г.) французского режиссёра М. Варнеля рассказывает о смешном и нелепом учителе Б. Тиббетсе, члене вымышленной организации «Институт обучения, благосостояния и перевоспитания язычников», отправляющемся в Африку развивать образование среди дикарей. По пути он знакомится с М'Бапи –

⁶⁸ Rhodes of Africa. URL: http://www.colonialfilm.org.uk/node/797_ (Дата обращения: 21.06.2022).

⁶⁹ Rowland, M. Haggard Rides Again. “King Solomon’s Mines” // The Era. June 24. 1937. P. 20.

⁷⁰ Collier, L. Reviews. King Solomon’s Mines // Picturegoer, Aug. 14. 1937. P. 28. URL: https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha_0/page/n269/mode/2up?view=theater (Дата обращения: 22.07.2023).

⁷¹ Х/ф «Старые кости с реки» («Old Bones of the River». Великобритания. Реж. М. Варнель, 1938 г.). URL: <https://archive.org/details/OldBonesOfTheRiver> (Дата обращения: 22.06.2022).

братом вождя племени очори Босамбо. Отучившийся в Оксфорде М'Бапи замыслил, споив свой народ контрабандным алкоголем, захватить власть и поднять коренных жителей на антибританское восстание.

Пока главный герой прибывает в место назначения, комиссар Сандерс, поддерживающий порядок среди туземцев, отправляется в отпуск, оставляя вместо себя помощника – капитана Гамильтона. Тиббетс же вскоре открывает школу для местных детей, но его амбициозное предприятие заканчивается крахом, так как оказывается, что африканцы знают больше учителя и начинают потешаться над ним.

Когда Гамильтон болеет малярией, просветитель-неудачник берёт его обязанности на себя, так что «бремя белого человека» по управлению туземцами оказывается на плечах нелепого дурачка. Вместе с двумя компаньонами Тиббетс отправляется вниз по реке собирать налоги с местных племён, а в это время М'Бапи, споив соплеменников, свергает брата и становится вождём. Послушный и лояльный Босамбо рассказывает Тиббетсу о готовящемся восстании. Горе-администратор отправляет британскому гарнизону предупреждение, но ошибается в сообщении, отчего солдаты уходят в отпуск. Тогда героям приходится втроём защищать британский форпост от воинов М'Бапи.

Тиббетс устраивает наступающим туземцам ловушку, закладывая на базе динамит, но что-то идёт не так, и взрывчатка не срабатывает. Тогда Тиббетс останавливает дикарей, надев маску африканского божества. Тем временем появляется Босамбо с британскими солдатами, который выручает героев и убивает вероломного М'Бапи. Завершается картина тем, что вернувшийся из отпуска Сандерс тепло поздравляет Тиббетса с победой, однако внезапно заложенный, но всеми забытый динамит взрывается, разнося гарнизон в щепки.

Х/ф «Старые кости с реки» заслуживает отдельного упоминания, поскольку в литературе можно встретить мнение, что это –

«антиимпериалистическая комедия»⁷². Такое прочтение действительно имеет под собой основание, т.к. фильм, очевидно, является пародией на х/ф «Сандерс с реки». Комедийный жанр позволяет интерпретировать содержание некоторых сцен не как имперскую пропаганду, а как сатиру на неё, насмешку над пафосом кинопроизведений братьев Корда. Уже вступительные титры фильма выглядят не только потехой над традиционным способом режиссёров «имперского» кино начинать повествование, но и уколom британской колониальной политике: «Самая тёмная Африка, где в первобытных условиях среди вод, кишаших крокодилами, горстка англичан правит полумиллионом туземцев, обучая темнокожих играть роль белых». Глупость Тиббетса, оборачивающаяся хаосом на управляемой им территории, дискредитирует эффективность британского правления. Пафос стандартного колониального сюжета с победой англичан над восставшими племенами рушится с финальным взрывом гарнизона. Также, несмотря на свой простой образ жизни, коренные африканцы неоднократно оказываются умнее главного героя в сценах, где Тиббетс пытается обучать их или собирать налоги, от уплаты которых туземцы умело уклоняются.

В то же время картине, подтрунивающей над высокопарным стилем «имперского» кино, не всегда удаётся избежать присущих ему клише, особенно когда дело касается репрезентации африканского «другого». На наш взгляд, х/ф «Старые кости с реки» в целом следует в том же идеологическом русле, что и другие киноленты 1930–х гг. Он не может быть однозначно определён «антиимпериалистическим» потому, что персонаж М'Бапи, который решительно выступает против британского правления, представлен в нём главным антагонистом, не предполагающим сопереживания зрителя своим целям и действиям. Положительным африканским героем является Босамбо – типичный «хороший» вождь, который заявляет, что «белый король

⁷² Larke-Walsh, G. A Companion to the Gangster Film. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons. 2019. P. 219; Landy, M. British Genres: Cinema and Society, 1930–1960. New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 103–104.

за морем любит нас, как своих детей» и приходит британцам на выручку. Создатели картины не иронизируют, когда показывают воинственную природу и жестокость нравов аборигенов в сценах, где они собираются принести младенца в жертву во время религиозной процессии или атакуют британский форпост. Юмор в картине строится на культурных и расовых различиях. Суеверия африканцев становятся объектом шуток, герои не раз по ходу фильма высказывают расовые комментарии. Например, Тиббетс, купая спасённого им темнокожего младенца, замечает: «Вот красивый чистый парень... Надеюсь... Трудно сказать». Таким образом, х/ф «Старые кости с реки», хоть и высмеивает некоторые аспекты британской колониальной политики и имперской культуры, всё же не противостоит им, а также не предлагает существенно нового подхода к репрезентации Африки и африканского «другого».

Более решительным в этом отношении получился х/ф «Песнь о свободе»⁷³ (1936 г.) с вышеупомянутым П. Робсоном в главной роли. Отправляясь в 1930–е гг. в Великобританию, этот американский артист (убеждённый антиимпериалист и симпатизант Советского Союза) стремился при помощи кинематографа показать западному зрителю реальную жизнь темнокожих и неподдельную африканскую культуру, чего не мог добиться в Голливуде⁷⁴. Надеясь преодолеть расовые предубеждения и разрушить стереотипы, он придирчиво выбирал роли, однако, они не всегда оказывались подходящими для этого. П. Робсон остался недоволен образами африканских вождей, которые он исполнил в х/ф «Сандерс с реки» и в х/ф «Копи царя Соломона». Поэтому перед съёмками х/ф «Песнь о свободе» актёр специально настоял на том, чтобы в его контракте был пункт, позволяющий ему утверждать окончательную редактуру сценария⁷⁵. Влияние П. Робсона и сделало этот фильм необычным для британского кино об Африке 1930–х гг.

⁷³ Х/ф «Песнь о свободе» («Song of Freedom». Великобритания. Реж. Дж. Элдер Уиллс. 1936 г.). URL: <https://archive.org/details/SongofFreedom> (Дата обращения: 25.06.2022).

⁷⁴ Зимянин В.М. Поль Робсон. М.: Молодая гвардия. 1985. С.117–118.

⁷⁵ Там же. С. 131.

Действие фильма разворачивается в Западной Африке, на острове Касанга. Картина начинается со вступительных кадров: на дворе 1700 г., жители Касанги страдают под властью жестокой знахарки, узурпировавшей трон. На её груди висит медальон – знак королевского достоинства. Однако, во время казни законного короля одна юная девушка выхватывает медальон и вместе с молодым соплеменником сбегает с острова. На плоту они добираются до материка, где обращаются за помощью к белому работоторговцу, который заковывает их в кандалы и увозит в Европу. Эпизод сопровождается кадрами, где «хорошие» африканцы плетью загоняют невольников в трюм корабля.

Далее, фильм переносит зрителя сквозь время вперёд. Медальон передаётся из поколения в поколение на фоне краткого визуального повествования об истории рабства. Провозглашение его отмены в 1838 г. подчёркнуто изображениями темнокожих, которые разбивают свои цепи и бросают их в кучу.

Затем действие перемещается в 1930–е гг. Главный герой – Джон Зинга, рабочий лондонских доков в исполнении П. Робсона. Он, хоть и родился в Англии, чувствует себя африканцем, мечтает узнать свой народ и попасть на родину, хотя и не знает, где она. Его жена, Рут, поддерживает это стремление. Единственное, что ему досталось от родителей, – медальон и слова некой «Песни о свободе», о значении которых он не подозревает.

Пение – особый талант Джона. Однажды его голос услышал словоохотливый итальянский импресарио. Восхищённый талантом докера, агент предлагает ему стать оперной звездой. Герой с трудом соглашается. Во время очередного концерта один из зрителей узнаёт медальон на груди Зинги и рассказывает ему, что это символ королевской власти на острове Касанга. Установив место своего происхождения, Джон и Рут отправляются на родину предков.

Народ Касанги, тем временем, погряз в суевериях, которые поддерживает в нём местный знахарь с целью укрепления своей власти. Джон начинает бороться с невежеством и религиозными предрассудками жителей

острова. Если по приказу колдуна больных просто оставляют умирать, герой рассказывает, как можно их вылечить. Зинга оспаривает веру туземцев в то, что знахарь умеет вызывать осадки, и предлагает прогрессивные методы сохранения дождевой воды и обработки земли. Но племя не доверяет гостям. Когда Рут прерывает ритуал, запрещённый для посещения женщинами, её приговаривают к смертной казни. Джона также собираются убить, но в кульминационный момент герой поёт ту самую доставшуюся от родителей «Песнь о свободе», оказавшуюся священной песней королей Касанги. Народ восхищён, колдун, наконец, свергнут, а Зинга с женой признаны в качестве законных правителей острова. Завершается фильм возвращением Джона к карьере оперного певца. Гастроли позволяют ему собирать деньги на всё необходимое жителям Касанги для прогресса и процветания.

Мнения исследователей по вопросам идеологического содержания и образов расового «другого» в х/ф «Песнь о свободе» разделились. Британский профессор Л. Янг, подробно проанализировав фильм, не считает его послание антиколониальным или антиимперским, а в способах репрезентации темнокожих не усматривает чего-то «революционного». Жители Касанги, как и в других кинолентах эпохи, показаны дикими, нецивилизованными и суеверными. Персонаж Зинги, утверждает она, используется в картине, чтобы оправдать британское колониальное правление в той же манере, что и Босамбо в х/ф «Сандерс с реки». Так, обучение персонажа у импресарио профессор рассматривает как метафору его адаптации к европейским стандартам: «подразумевается, что он не может по праву занять своё царственное положение, пока не пройдёт процесс аккультурации»⁷⁶. Выходит, что, несмотря на свои корни, Зинга не совсем соответствует африканской культуре. Он – продукт и ретранслятор западной культуры (прямо заявляющий, что хочет приобщить к цивилизации коренное население), а потому является

⁷⁶ Young, L. *Fear of the Dark: 'Race', Gender, and Sexuality in the Cinema*. London; New York: Routledge. 1996. P. 76

«агентом империализма», хоть и темнокожим. Иными словами, вера Зинги в западные идеалы не предполагает оппозиции колониальному правлению.

Дж. Ричардс предлагает иную интерпретацию картины и образов персонажей. Называя х/ф «Песнь о свободе» достойным и благонамеренным, историк считает его величайшей заслугой создание уникального, доминирующего и неоспоримого чернокожего киногероя. Финал картины исследователь трактует как победу африканской культуры: «Когда герои оказываются в плену у колдунов, их спасает не белый империалист на своей канонерке, как в “Сандерс с реки”, а Зинга, поющий “Королевскую песню” [...]»⁷⁷. Британский учёный С. Борн выделяет ленту за «радикальный отход от прежних представлений о чернокожих в британских фильмах» и называет некоторые сюжетные установки революционными для 1930–х гг.⁷⁸ Например то, что Зинга вместе с женой полностью интегрированы в сообщество работников доков и приняты белыми британцами, как равные. Анализируя сцены с изображением африканских «других», американский исследователь К. Кэмерон утверждает, что фильм «берёт стереотипы коммерческого кино и ставит их с ног на голову»⁷⁹. По его мнению, дикость жителей Касанги демонстрируется в картине не для того, чтобы просто ткнуть в неё африканцев лицом, а как средство показать, что проблемы можно решить без присутствия белых, что культура темнокожих может быть продуктивна.

На наш взгляд, х/ф «Песнь о свободе» однозначно отходит от традиций повествования «имперского» кино 1930–х гг. Хотя критика колониализма в нём прямо не звучит, он критикует рабство, воспекает африканскую культуру и призывает к расовому равенству. Картина предлагает, как стандартные (жители Касанги, знахарь и т.д.), так нетипичные образы африканского «другого». Так, темнокожий персонаж является не просто «активным», а

⁷⁷ *Richards, J. Films and British National Identity: from Dickens to Dad's army. Manchester: Manchester University Press. 1997. P. 73.*

⁷⁸ *Bourne, S. Secrets and Lies. Black Histories and British Historical Films // British Historical Cinema Ed. by Monk, C., Sargeant, A. London: Routledge. 2002. P. 54–55.*

⁷⁹ *Cameron, K.M. Africa on Film: Beyond Black and White. New York: Continuum. 1994. P. 102.*

главным действующим лицом фильма, а также «объективом», через который зрители воспринимают происходящее на экране. Зинга – безусловно положительный герой: обладающий сильным независимым характером лидер и любящий муж. Изображая Рут, авторы фильма отходят от стереотипного изображения чернокожих женщин в кинематографе того времени. Например, в американском кино их использовали в роли карикатурных мамушек или служанок. Умная и заботливая Рут не является ни тем, ни другим. Одной из самых ярких особенностей фильма также является любовная линия Зинги и Рут: в одном из эпизодов после эмоциональной музыкальной интерлюдии они целуются, что крайне редко происходило с темнокожей парой на киноэкранах той поры.

Для самого П. Робсона х/ф «Песнь о свободе» стал большой творческой удачей также, как и его следующая работа – х/ф «Джерико»⁸⁰ (1937 г.), где он воплотил ещё один необычный для темнокожего образ. Пресса же восприняла картину сдержанно, но сочувственно. Рецензент «Пикчергоер» писал: «В новом фильме П. Робсона много хорошего, но в нём также есть некая искусственность, которая не позволяет полностью поверить в него. Сцены с участием туземцев особенно театральны, что может негативно отразиться на идее освобождения и просвещения негритянского населения»⁸¹.

Таким образом, можно заключить, что в межвоенный период британские режиссёры редко отклонялись от общепринятых ценностей и норм своего времени, от привычных способов репрезентации Африки и африканцев. Исключение составляют лишь картины, большое влияние на создание которых оказал актёр П. Робсон, чьей целью был пересмотр устоявшихся стереотипов.

«Имперское» кино пользовалось популярностью у британской аудитории 1930–х гг. Таким образом, оно не только сыграло значительную

⁸⁰ Х/ф «Джерико» («Jericho». Великобритания. Реж. Т. Фриланд. 1937 г.). URL: <https://youtu.be/ZCVq4yIvmO8?si=8DF1tun5CbJk6UfP> (Дата обращения: 25.06.2022).

⁸¹ Collier, L. Criticisms of the Latest Films. The Song of Freedom // Picturegoer. Oct. 3. 1936. P. 30. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha/page/n525/mode/2up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

роль в формировании культурного имиджа «чёрного континента», но и укрепило его. Данные о кассовых сборах и реакция прессы показывают, что многие британские зрители, скорее, разделяли официальную имперскую идеологию, транслируемую посредством кино, а экранные образы африканских колоний и населяющих их «других», в целом, соответствовали её представлениям.

1.2. Кризис империи и образ Африки в британском кинематографе 1940–1950-х гг.

С началом Второй мировой войны заморские владения неизбежно заняли видное место в информационном поле Британии. Это потребовало внести некоторые коррективы в колониальный дискурс, транслируемый официальными лицами и государственными учреждениями, представить империю под новым углом зрения. Было необходимо не только оказать противодействие немецкой пропаганде, изображавшей англичан безжалостными эксплуататорами колонизированных, но и идеологически отмежеваться от фашистов, руководствовавшихся идеей расового превосходства, а также убедить в этом американских союзников, вместе с которыми британцы сражались за «свободу» и «демократию» под сенью Атлантической хартии. В интересах мобилизации всех ресурсов империи, а также сплочения её населения, нужно было продемонстрировать взаимозависимость и единство жизненных интересов метрополии и колоний, убедить зависимые народы в преимуществах сохранения связей с Великобританией.

Поэтому во время войны, указывает Дж. Ричардс, «Министерство по делам колоний смирилось с новым императивом и к середине 1942 г. разработало концепцию “партнёрства”, чтобы заменить старую “опеку”

равенством, а не зависимостью»⁸². Согласно концепции «партнёрства», пишет британский исследователь Р. Смит, колониальная политика Британии была просвещённой, гуманной и прогрессивной, а подданные империи – лояльными и счастливыми, всегда готовыми прийти на помощь метрополии. В первую очередь, подчёркивалась финансовая, техническая и социальная поддержка, которую оказывало заморским владениям британское правительство. Экономическая эксплуатация категорически отрицалась. Хотя политические вопросы авторы концепции старались, на всякий случай, не затрагивать, вскользь упоминалось также, что Британия способствовала развитию институтов самоуправления в колониях, учила примитивные народы «стоять на собственных ногах». Утверждалось, что расовые барьеры должны быть разрушены и заменены сотрудничеством народов империи, т.к. этого требует не только победа в войне, но и будущая эпоха⁸³.

Положения концепции «партнёрства» стали распространяться через газеты, книги, листовки и другую печать, через конференции и выставки, организовывавшиеся для школьных учителей, миссионеров и т.д. Тогда же, пишет историк Дж. Маккензи: «Кинематограф с готовностью поставил себя на службу государственной пропаганде, которая взялась за продвижение образа солидарной, бесклассовой Британии, объединяющейся вокруг монархии, вооружённых сил и набора мифических имперских идей, закрепляющих концепции свободы и развития»⁸⁴.

Ещё в 1939 г. под эгидой Министерства информации было создано Подразделение колониального кино (Colonial Film Unit, CFU). В период 1939–1945 гг. операторы CFU сняли множество киноматериалов, призванных рекламировать положительный образ Британии, демонстрировать важную

⁸² Richards, J. Imperial Heroes for a Post-Imperial Age: Films and the End of Empire. // *British Culture and the End of Empire* by Ward, S. Manchester: Manchester University Press. 2001. P. 129–130.

⁸³ Smyth, R. Britain's African Colonies and British Propaganda during the Second World War // *The Journal of Imperial and Commonwealth History*. 1985. Vol.14(1). P. 65–82.

⁸⁴ MacKenzie, J. Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880–1960. Manchester: Manchester University Press. 1984. P. 90.

роль заморских территорий для успешного ведения войны и мотивировать население колоний трудом и кровью поддерживать метрополию. Специально для африканской аудитории был снят д/ф «Африканец в Лондоне»⁸⁵ (1941 г.) – это экскурсия по некоторым достопримечательностям британской столицы с западноафриканцем в главной роли, передающая жителям континента идею о том, что все являются частью единой империи, что в столице рады всем, независимо от расы и вероисповедания. Также CFU выпускало ежемесячную кинохронику «Британская империя в войне», в каждом эпизоде которой были представлены документальные кадры, собранные по всей империи, являвшиеся частью общего повествования о сотрудничестве и солидарности⁸⁶. Например, д/ф «Бойцы Африки»⁸⁷ (1943 г.) и д/ф «Войска Басуто на действительной службе»⁸⁸ (1945 г.) отмечали вклад, который внесли африканцы в достижение будущей победы путём производства сырья и поставки людей в ряды армии. Материалы производства CFU дополнялись работами других киноподразделений. Д/ф «Империя на марше»⁸⁹ (1941 г.), снятый по заказу Министерства информации, был наглядной иллюстрацией того, как «люди всех рас, вероисповеданий и цвета кожи маршируют и сражаются ради общей цели», и африканцы – в том числе. Кадрами с изображениями того, как жители «чёрного континента» несут военную службу, делились Вооруженные силы Великобритании: труд африканцев

⁸⁵ Д/ф «Африканец в Лондоне» («An African in London». Великобритания. Производство CFU. 1941 г.). URL: <https://allo-streaming.one/filminfo/977210.html> (Дата обращения: 11.03.2024).

⁸⁶ Rice T. *Films for the Colonies: Cinema and the Preservation of the British Empire*. Oakland: University of California Press, 2019. P. 133-134.

⁸⁷ Д/ф «Бойцы Африки» («Africa's Fighting Men». Великобритания. Производство CFU. 1943 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XdZdwlAWddQ> (Дата обращения: 13.03.2023).

⁸⁸ Д/ф «Войска Басуто на действительной службе» («Basuto Troops on Active Service». Великобритания. Производство CFU. 1945 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/59> (Дата обращения: 13.03.2023).

⁸⁹ Д/ф «Империя на марше» («The Empire Marches». Великобритания. По заказу Министерства информации. 1941 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bGvGp7c5K90> (Дата обращения: 15.03.2023).

показан в д/ф «Полевая пекарня восточноафриканской армии»⁹⁰ (1944 г.), а досуг – в д/ф «Африканское развлекательное подразделение»⁹¹ (1944 г.).

Стимулы к дальнейшей корректировке имперской идеологии обнаружили после завершения Второй мировой войны. Великобритания столкнулась со всплеском национально-освободительной борьбы в колониях. Обретение независимости Индией подстегнуло антиколониальное движение в Африке, и в 1950–е гг. центробежные процессы добрались до «чёрного континента». Кроме того, британские политики озаботились проблемой расовой дискриминации темнокожих в колониях, а также подъёмом расизма к концу 1950–х гг. по отношению к новоприбывшим в метрополию иммигрантам, число которых уже скоро станет заметным: всплеск миграции приходится на следующее десятилетие, но и в 1950–е гг. в Великобританию «ежегодно прибывало от 1 до 3 тыс. африканцев»⁹².

В массовом сознании британского общества происходили перемены. Переживая постколониальный кризис, британцы пытались разобраться, какое место в мире займет их страна теперь. О. С. Трофимова пишет о пессимизме, возникшем в британском обществе, неуверенности в завтрашнем дне, в частности, по колониальной проблеме. Часть интеллигенции стала задумываться над привычными основаниями жизни в Англии, в том числе, над понятием патриотизма, и неизбежно касаться вопроса империи⁹³.

Стремление трансформировать империю в Содружество наций и сохранить главенствующую роль Британии в нём вынуждало политиков

⁹⁰ Д/ф «Полевая пекарня восточноафриканской армии» («An East African Army Field Bakery»). Великобритания. Производство British Armed Forces Film Units при поддержке Министерства обороны. 1944 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/5445> (Дата обращения: 16.03.2023).

⁹¹ Д/ф «Африканское развлекательное подразделение» («An African Entertainment Unit»). Великобритания. Производство British Armed Forces Film Units при поддержке Министерства обороны. 1944 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/5446> (Дата обращения: 16.03.2023).

⁹² Карпов Г.А. Африканские сообщества Великобритании: история формирования и современное положение. М.: Институт Африки Российской академии наук, 2020. С.103.

⁹³ Трофимова О.С. Тема личности и империи в английском кинематографе 1930-80-х гг. М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2004. С. 67–68.

вырабатывать новые принципы внутриимперских отношений и менять имидж объединения. В свою очередь изменившийся дискурс, разные точки зрения на прошлое и настоящее империи обусловили некоторую двойственность и противоречивость британского послевоенного кино и образов Африки и африканцев, представленных в нём.

С одной стороны, Великобритания, будучи победительницей во Второй мировой войне, переживала новую волну подъёма патриотических фильмов. Северная Африка стала местом действия для нескольких военных кинолент, большая часть из которых прославляла британских военных и не рассматривала политические вопросы, связанные с колониализмом. Коренное население в них могли не показать вовсе, как и не упомянуть тот факт, что африканские войска внесли свой вклад в борьбу с противником.

Исключением является лишь х/ф «Чёрный шатёр»⁹⁴ (1956 г.), на котором стоит остановиться отдельно. По сюжету полковник британской армии сэр Чарльз Холланд спустя много лет после окончания войны отправляется в Ливию на поиски своего старшего брата Дэвида, считающегося пропавшим без вести, но который, возможно, ещё жив. Поиски приводят героя и его проводника Али, к шейху кочевого бедуинского племени «чёрных шатров» Салему бен Юсефу. Правитель, кажется, не рад гостям и вскоре просит их покинуть лагерь. Герой, тем временем, замечает, что у дочери шейха, Мабруки, есть светловолосый сын Дауд, похожий на разыскиваемого брата. Девушка сообщает, что Дэвид погиб, передаёт Чарльзу записки брата, и далее фильм становится пересказом воспоминаний из его дневника.

Оказывается, бедуины подобрали тяжело раненного Дэвида, который тут же влюбился в Мабруку, ухаживавшую за ним, и вскоре, выздоровев, получил от шейха разрешение жениться на ней. Офицер уже было решил остаться с новой семьёй, однако, стало известно, что британская армия перешла в наступление после победы при Эль-Аламейне, и солдатский долг

⁹⁴ Х/ф «Чёрный шатёр» («The Black Tent». Великобритания. Реж. Б.Д. Хёрст. 1956 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ydEW48uKyfo> (Дата обращения: 24.11.2022).

вынудил Дэвида покинуть «чёрные шатры». Оставив Мабруке завещание, в котором он передаёт свой титул и поместье их будущему ребенку, Дэвид отправился на войну.

Воспоминания прерываются. Чарльз возвращается в лагерь бедуинов, чтобы узнать остальную часть истории. Салем рассказывает, что Дэвид убедил его присоединиться к нему, и вместе с отрядом бедуинов они по-партизански атаковали немецкую автоколонну. В ходе сражения офицер героически погиб, пытаясь спасти шейха. Узнав о судьбе брата, Чарльз предлагает отказаться от своих прав на наследство и выполнить завещание брата, передав всё сыну Дэвида Дауду. Однако, мальчик решает остаться среди бедуинов.

Х/ф «Чёрный шатёр» предлагает зрителю знакомый тип ориенталистского зрелища и несколько клишированный образ бедуинов. Авторы настойчивы в стремлении визуально подчеркнуть инаковость места действия: картина изобилует красочными панорамными кадрами с изображениями ярко-голубого неба, песков и пальм. Арабы и их культура выступают объектом наблюдения и источником экзотики, что, на наш взгляд, наиболее всего проявляется в сцене свадьбы Дэвида и Мабруки, проходящей по традиции кочевников. В фильме присутствуют и некоторые стереотипы в способах их репрезентации, что особенно выражено в фигуре вечно досаждающего гида Али, предлагающего главному герою «найти симпатичных девушек» или устроить «незабываемое представление».

Однако, картина интересна тем, что отражает процесс поиска британскими кинематографистами новых подходов к изображению колониализма и колонизированного «другого» в условиях кризиса империи. Например, в отличие от вышеприведённых патриотических кинолент 1950–х гг. о Второй мировой войне, х/ф «Чёрный шатёр» не просто отмечает участие коренных жителей Ливии в войне, но и выражает их точку зрения на конфликт. Впервые встречая шейха, Чарльз задаёт вопрос: «Сильно ли война повлияла на ваш народ?». «О, да», – отвечает Салем. «Для нас это была другая война. Мы много общались с обеими сторонами». И, таким образом, хотя по сюжету

шейх всё же присоединяется к британцу в атаке на немецкую автоколонну, фильм указывает на некоторую отчуждённость североафриканцев по отношению к европейским делам и намекает на то, что все европейцы – не более чем кратковременные гости, проходящий этап в более широкой неевропейской истории региона.

Кроме того, х/ф «Чёрный шатёр» затрагивает совсем нетипичные для британских картин об Африке темы кровосмешения и расовых различий. Так, англичанин Дэвид женится на бедуинке Мабруке, что в условиях иммиграционных проблем и опасений, связанных с межрасовыми браками, в Британии 1950–х гг. кажется достаточно смелым сюжетным ходом. Однако, в этих вопросах фильм консервативен. Дочь шейха сыграла европейская актриса, что, возможно, смягчило восприятие зрителем данной любовной линии. Важным персонажем нам также представляется их сын, Дауд, сталкивающийся с вопросом национальной идентичности. В финале картины он стоит перед выбором: сохранить своё арабское культурное наследие, т.е. остаться с матерью и дедом, или же попытаться стать британцем, получив поместье и титул отца. Мальчик выбирает первое, что М. Фрэнсис, справедливо, на наш взгляд, интерпретирует как высказывание создателей фильма о невозможности или нежелательности ассимиляции: «Решение Дауда [...] сохраняет монорасовую целостность метрополии, оставляя ребёнка смешанной расы на окраине империи [...]»⁹⁵. Таким образом определив судьбу Дауда, авторы явно считают, что ему лучше остаться в красочной пустыне среди своего народа и своей культуры.

В целом, х/ф «Чёрный шатёр», как нам представляется, можно считать ярким примером отражения перемен, наступающих в британском сознании, находящемся как бы между имперским прошлым с его идеалами и

⁹⁵ Francis, M. Remembering War, Forgetting Empire? Representations of the North African Campaign in 1950s British Cinema. // British Cultural Memory and the Second World War. Ed. by Noakes, L. Pattinson, J. London: Bloomsbury. 2013. P. 118.

предрасудками и постколониальным будущим, к которому необходимо адаптироваться.

Послевоенный патриотический подъём способствовал тому, что усилиями британских и голливудских режиссёров на экраны вернулся «имперский» жанр. Некоторые картины периода прямо воспроизводили тон, содержание и образы, использовавшиеся в фильмах 1930–х гг., с ностальгией рассказывали об имперском прошлом и «бремени белых», транслировали соответствующие стереотипы об Африке и африканцах. Говоря о замысле создания подобных картин, историк Дж. Коуэнс отмечает: «Используя прежние образы, режиссёры зачастую не столько стремились поддержать империю идеологически, сколько развлечь аудиторию и заработать денег при помощи старых, проверенных временем и бокс-офисом формул»⁹⁶.

В 1955 г. на экраны вышел х/ф «Шторм над Нилом»⁹⁷ – ремейк классического «имперского» фильма «Четыре пера» братьев Корда, переснятый кадр в кадр и сохранивший прежние образы Судана XIX в., как палящей пустыни, где живут жестокие религиозные фанатики. Неплохие кассовые сборы в 197 тыс. фунтов говорят, что британский зритель был не прочь и в условиях деколонизации вспомнить о былой мощи империи⁹⁸.

Англо-американский х/ф «Убийцы с Килиманджаро»⁹⁹ (1959 г.), также опирался на традиции довоенных «имперских» картин и игнорировал существовавшие на время выхода проблемы в колониях. Как и фильмы-предшественники из 1930–х гг. он был основан на приключенческом романе, действие которого разворачивается в Африке конца XIX в. По сюжету герой-американец Роберт Адамсон сталкивается с несколькими врагами – коренным

⁹⁶ Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. P.12–13.

⁹⁷ Х/ф «Шторм над Нилом» («Storm Over the Nile». Великобритания. Реж. З. Корда, Т. Янг. 1955 г.). URL: https://vk.com/video-112576669_456239066 (Дата обращения: 21.11.2022).

⁹⁸ Porter V. The Robert Clark Account: Films released in Britain by Associated British Pictures, British Lion, MGM, and Warner Bros., 1946-1957 // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2000. №20:4. P. 506.

⁹⁹ Х/ф «Убийцы с Килиманджаро» («Killers of Kilimanjaro». Великобритания. Реж. Р. Торп. 1959 г.). URL: <https://youtu.be/7qbQqg1ywvs> (Дата обращения: 21.11.2022).

племенем варуши, на чьей территории он хочет построить железную дорогу, арабским конкурентом – работоторговцем Бен Ахмедом, который тоже собирается строить дорогу, но, в первую очередь, для перевозки невольников, и немецкими колонизаторами. Создатели фильма будто бы старались собрать все клише из довоенных картин, которые только возможны. Помогают герою «хорошие» африканцы – благодарные и верные слуги. И арабы, и темнокожие аборигены, согласно повествованию, – непросвещённые и жадные дикари. Варуши олицетворяют опасность и описываются в фильме как «самое коварное племя в Африке». Их вождь серьёзен, суров и непредсказуем, хотя, в отличие от «классики» 1930-х гг. не безумен и аморален. К счастью для Африки, есть Адамсон, типичный «герой империи», умный, сильный и бесстрашный, который думает только о деле, а не о наживе, поэтому благодарный местный житель говорит ему: «Когда ты закончишь, ты поймешь, что ты сделал для нашей страны». Его не страшат ни аборигены, ни тайные убийцы, подсланные хитрым Бен Ахмедом, ни дикие звери в джунглях. Адамсон ловко перетягивает варуши на свою сторону, пользуясь «магией белого человека» – достижениями европейской науки. Он храбро противостоит арабам и немцам, достигает озера Виктория и прокладывает путь цивилизации.

Но такие исторические «эпосы» встречались уже гораздо реже и были, скорее, атавизмом. К концу десятилетия сюжеты о «первопроходцах» империи в Африке казались устаревшими и неуместными. К 1960 г., когда х/ф «Убийцы с Килиманджаро» вышел на экраны Британии и США, африканские страны активно боролись за независимость, а некоторые её уже обрели. Поэтому неудивительно, что фильм провалился в прокате и получил негативные отзывы¹⁰⁰. Рецензент «Монтли Филм Буллетин» (“Monthly Film Bulletin”) писал: «любой, у кого есть совесть по поводу Африки и кто серьёзно относится

¹⁰⁰ Killers of Kilimanjaro. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/4779> (Дата обращения 23.10.2023).

к этой нелепой истории, будет потрясён...»¹⁰¹. Обычный для 1930–х гг. киноформат, таким образом, стал неактуален.

Идеологически близки классическим «имперским» фильмам были многочисленные аполитичные развлекательные картины о джунглях и сафари, в комедиях и драмах о белых людях на колониальном фоне, создававшиеся, главным образом, для развлечения аудитории и зарабатывания денег. Такие фильмы откровенно создавались с целью удовлетворить стремление аудитории к экзотике и интерес к приключениям, о чём свидетельствуют хотя бы постеры к ним. Практически на каждой афише были изображены главные герои на фоне джунглей, диких животных или местных аборигенов. Зрителя привлекали рекламные слоганы, прочитав которые, можно было также понять, чем авторы собирались удивить и какой образ Африки показать. Х/ф «Дуэль в джунглях»¹⁰² (1954 г.) обещал «историю о трех разных сафари в одном фильме», х/ф «Одонго»¹⁰³ (1956 г.) – «острые ощущения в джунглях и большую любовь». Х/ф «За пределами Момбасы»¹⁰⁴ (1956 г.), намекая на наличие африканских племён в фильме, звал на сеанс: «Далекие звуки барабанов говорят об опасности». Такие приключенческие фильмы нравились аудитории, могли очень неплохо выступать в прокате. Х/ф «Дуэль в джунглях», например, собрал солидные 206 тыс. фунтов в 1954 г.¹⁰⁵

Однако, послевоенный кинематограф столкнулся с официальным либеральным дискурсом, который подчеркивал равенство и независимость колоний, и потому был вынужден подстраиваться. Так, уже в вышеперечисленных развлекательных фильмах стали проявляться некоторые

¹⁰¹ Цит. по: Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. P. 70.

¹⁰² Х/ф «Дуэль в джунглях» («Duel in the Jungle». Великобритания. Реж. Дж. Маршалл. 1954 г.). URL: https://vk.com/video-141237437_456239084 (Дата обращения: 04.12.2022).

¹⁰³ Х/ф «Одонго» («Odongo». Великобритания, США. Реж. Дж. Джиллинг. 1956 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c3ZxnEe1Go0> (Дата обращения: 12.11.2022).

¹⁰⁴ Х/ф «За пределами Момбасы» («Beyond Mombasa». Великобритания, США. Реж. Дж. Маршалл. 1956 г.). URL: <https://my.mail.ru/mail/ehikali/video/29/22534.html> (Дата обращения: 14.11.2022).

¹⁰⁵ Porter, V. *Op. cit.* P. 504.

признаки «обновления» способов повествования об империи и её подданных в колониях. Например, действие в таких картинах чаще всего разворачивалось не в прошлом, а в настоящем. Главными героями становились не администраторы и завоеватели, вроде С. Родса и Г. Китченера, а охотники, смотрители национальных парков, врачи, юристы и т.д. Примечательно также, что ни в одном из указанных фильмов туземцы не являются главными антагонистами. Так, представление об африканце, как о «хорошем» помощнике, постепенно вытесняло клише о «плохом» дикаре.

В послевоенные годы наметились и более серьёзные сдвиги как в идеологическом содержании кинолент об империи, так и в способах визуальной репрезентации колонизированного «другого». Некоторые киноленты периода 1945–1960 гг. ярко отражали в себе изменившийся идеологический фон, затрагивали политические темы, поднимали проблемные вопросы, и при этом старались быть либеральными. Британские режиссёры вновь обратились к концепции «партнёрства», сформулированной в годы войны. Главной задачей послевоенного «имперского» кино стало «оправдать присутствие белых и попутно отметить появление горстки преданных делу и образованных африканцев, которые [...] в какой-то неопределённый момент в будущем, разделят с ними “бремя белого человека”»¹⁰⁶.

Ещё в середине 1942 г. в Министерстве по делам колоний решили, что для успешной демонстрации новой концепции «партнёрства» необходим крупный коммерческий художественный фильм. Началась разработка сценария, который затем после некоторой переработки был одобрен Министерством информации. В качестве режиссёра был приглашён Т. Дикинсон, до этого отметившийся несколькими заметными картинами. Поездка в Африку для работы над фильмом произвела на него глубокое

¹⁰⁶ Paris, M. Africa in Post-1945 British Cinema. // South African Historical Journal. 2003. №48. P. 65–66.

впечатление: проникнувшийся сочувствием к африканцам, он был убеждённым противником расизма, либералом и антифашистом¹⁰⁷.

Производство фильма затянулось и в результате фильм, получивший отражающее в себе идею «партнёрства» название «Люди двух миров»¹⁰⁸, попал на киноэкраны лишь в 1946 г.

Сюжет картины рассказывает о том, как британский окружной офицер Рэндалл и африканский пианист по имени Кисенга, проживший некоторое время в Англии, борются со вспышкой сонной болезни в Танганьике. Они хотят поджечь кустарник, чтобы уничтожить муху це-це, распространяющую заболевание. Для этого нужно переселить тысячи аборигенов из племени литу в новое место. Эпидемия уже почти дошла до родной деревни Кисенги, но местный колдун Маголе не доверяет европейской медицине, выступает против переселения и, обладая огромным влиянием среди литу, препятствует героям.

Картина ярко отражает происходившие изменения в официальном колониальном дискурсе и стремление создателей найти новые подходы в повествовании об империи. Идеологически фильм следует в русле концепции «партнёрства», подчёркивая мысль о взаимозависимости колонизатора и колонизируемого, о необходимости совместных усилий для достижения всеобщего благополучия и процветания. Завязка сюжета сразу даёт понять, что британцы не могут справиться со своей миссией без посредника в лице образованного африканца. Кисенга же, в свою очередь, терпит поражение в борьбе со знахарем и чуть не погибает, но оказывается спасён комиссаром в финале картины. Наиболее говорящим символическим выражением идеи «партнёрства», на наш взгляд, является сцена, в которой представители этих «двух миров», двух рас, Кисенга и Рэндалл, достигнув успеха, садятся бок о бок и играют на пианино в четыре руки.

¹⁰⁷ Richards, J. Thorold Dickinson and the British cinema. Lanham, Md.: Scarecrow Press. 1997. P. 49.

¹⁰⁸ X/ф «Люди двух миров» («Men of Two Worlds». Великобритания. Реж. Т. Дикинсон. 1946 г.). URL: <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-men-of-two-worlds-1946-online> (Дата обращения: 16.04.2023).

Авторы фильма также предлагают обновлённый образ империи и колонизатора, соответствующий актуальной повестке. Борьба с сонной болезнью и программа переселения, вокруг которых строится сюжет, призваны подчеркнуть гуманитарные усилия, предпринимаемые метрополией для развития колоний. Кадры, изображающие туземцев, по заданию комиссара Рэндалла прокладывающих дорогу, возводящих мост или расчищающих землю, должны были демонстрировать активное и динамичное движение Африки по пути прогресса под британским правлением. Фигура окружного офицера в фильме отражает стремление авторов показать колонизатора не завоевателем и блюстителем порядка, опекающим дикие народы, а старшим товарищем, задающим направление этого движения. Так, комиссар Рэндалл вместо того, чтобы силой заставить племя литу переехать, как этого требуют некоторые его нетерпеливые коллеги, пытается убедить туземцев, терпеливо объясняя преимущества переселения, а также прибегает к помощи Кисенги. При этом, безусловно, в картине не ставится под вопрос необходимость британского присутствия в Африке, не оспаривается руководящая роль колонизатора в её судьбе, не снимается обязанность нести «бремя белого человека».

Отмечая идеологическую прогрессивность фильма в сравнении с картинами 1930–х гг., киноведы и историки сходятся во мнении, что либерализм х/ф «Люди двух миров» имеет определённые границы. Авторы имели благие намерения и искренне попытались серьёзно отнестись к африканской культуре, смягчить экзотику ранних картин, но ничего «революционного» в способы изображения Африки и её жителей не привнесли¹⁰⁹.

На наш взгляд, х/ф «Люди двух миров» действительно не предлагает ничего радикально нового в способах визуальной репрезентации

¹⁰⁹ *Landy, M.* British Genres: Cinema and Society, 1930–1960. New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 112.; *Cameron, K.M.* Africa on Film: Beyond Black and White. New York: Continuum. 1994. P. 67; *Richards, J.* Films and British National Identity: from Dickens to Dad's army. Manchester: Manchester University Press. 1997. P. 111.

африканского «другого». Однако, всё же авторы фильма продолжили некоторые прогрессивные тенденции, просматривавшиеся в картинах 1930–х гг., а также обозначили очертания нового образа африканца, который ещё будет появляться на киноэкранах в последующие годы. Персонаж Кисенга, как нам представляется, может быть поставлен в один ряд с Зингой из х/ф «Песнь о свободе»: образованный темнокожий, продукт европейской цивилизации, символ «новой» Африки, движущейся к процветанию, и партнёр колонизатора. Как и персонаж П. Робсона, Кисенга не испытывает никакого предвзятого отношения к себе по расовому признаку со стороны белых, а, скорее, наоборот, страдает от дискриминации, исходящей от собственного народа. Его главная цель – просвещение соплеменников, борьба с суевериями и страхом перед новым. «Я хочу, чтобы мой народ научился всему, чему могут научить наши белые друзья» – говорит Кисенга в одном из эпизодов. Коренные жители в фильме в массе своей изображены не злобными и кровожадными, а инфантильными и неспособными на решительное действие, что подчёркивает необходимость британского наставления и патернализма. Фильм не утверждает, что туземцы в принципе неспособны к самостоятельности, но пример Кисенги намекает, что дорасти до цивилизации они могут лишь при помощи партнёров-европейцев.

Х/ф «Люди двух миров» не стал особенно успешен у зрителей, хотя и вошёл в список картин 1946 г., продемонстрировавших «заметные кассовые достижения»¹¹⁰. Критики также не выделяли картину, посчитав её смелым и благонамеренным провалом. Рецензенты всех политических убеждений сочли фильм неудачной тратой времени и средств, не справившимся со своей задачей – предложить новый подход к изображению Африки и африканцев на экране¹¹¹. Картина интересна, прежде всего, как первая, санкционированная властями, попытка создания киноленты о колониальном правлении с точки

¹¹⁰ *Murphy, R. Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939-48. London, New York: Routledge. 2003. P. 209.*

¹¹¹ *Johnstone, S.R. A Special Relationship: The British Empire in British and American Cinema, 1930–1960. University of Warwick. 2013. P.193–194.*

зрения концепции «партнёрства», в общих чертах наметившая одно из направлений дальнейшего развития британского «имперского» кино в послевоенный период.

Продолжением нарратива, продвигающего идею «партнёрства» стал х/ф «Где не летают стервятники»¹¹² (1951 г.). Картина рассказывает историю Боба Пейтона – работника местного охотничьего парка. Испытывая любовь к африканской природе и животным, он решает заняться созданием национального заповедника. Делу мешают туземцы-браконьеры, истребляющие животных. Выясняется, что за убийствами стоит европеец, торговец слоновой костью по фамилии Мэннеринг. Пейтон, представители власти, а также их темнокожие помощники преследуют злодея. После нескольких экшн-сцен Мэннеринг погибает, а в финале Пейтон, наконец, открывает национальный парк, место, где животные в безопасности.

Фильм использует в повествовании проверенные временем привычные для картин об Африке сюжетные установки. Главный герой снова является авторитетной фигурой, принимающей решения за африканцев. Местное население снова показано в образе молчаливых слуг, дикарей, подчиняющихся продажным нечестным вождям. И хотя фильм, кажется, демонизирует чёрных браконьеров, в то же время он указывает, что к этому их подталкивают белые. Настоящих злодеев представляет Мэннеринг, который критикует Пейтона: «Зачем тратить свое время на сохранение диких животных? ...Как будто что-то имело значение в этой забытой Богом стране...» Антагонист намекает на скорую деколонизацию: «Единственное, что нужно сделать, это взять всё, что вы можете, как можно быстрее». Пейтон отвечает: «Это новая Африка и там нет места для вас», противопоставляя тем самым хищнический колониализм благожелательному и отражая исторический переход от одного к другому. В центре внимания оказывается не завоевание земель, а праведная цель сохранения африканской природной среды и

¹¹² Х/ф «Где не летают стервятники» («Where No Vultures Fly». Великобритания. Реж. Г. Уотт. 1951 г.). URL: <https://ok.ru/video/2738458331675> (Дата обращения: 23.11.2022).

традиционного образа жизни. Простая приключенческая история, таким образом, становится высказыванием, согласованным с идеей общеимперского «партнёрства».

Фильм оказался очень успешен в прокате, собрав в Британии 152 тыс. фунтов и став вторым по популярности в 1952 г.¹¹³ На политическую важность картины указывает то обстоятельство, что именно она была выбрана для королевского кинопоказа в 1951 г., на котором присутствовали королева-мать Елизавета и принцесса Маргарет. Критики тоже хвалили картину в основном за то, какой красивой режиссёр сумел показать Африку на экране¹¹⁴.

Создатели картины попытались повторить успех и вскоре выпустили продолжение истории о Бобе Пейтоне, х/ф «Запад Занзибара»¹¹⁵ (1954 г.), получившийся несколько более противоречивым в том, что касается образов «другого», но, как и предшественник, стремившийся следовать в идеологическом русле концепции «партнёрства».

Фильм открывается рассказом о народе галана – «простом маленьком племени», «прекрасном, счастливом народе, борющемся за существование». «Земля их истощилась и «теперь белый человек должен сказать им, куда идти». Добрый и верный вождь галана Ушинго обращается за советом к Бобу Пейтону, так говоря о британском присутствии: «Вы заботились о нас много лет». Герой рекомендует вождю увести народ в горы, на новые земли, но молодая часть племени, привлекаемая городской жизнью, хочет отправиться в Момбасу. «Они хотят попробовать то, что вы называете цивилизацией» – объясняет Ушинго. Пейтон, уважающий традиции африканцев, замечает, что, хотя они ещё не готовы к такому переезду, всё же будут голосовать по этому вопросу по обычаям своих предков. Дж. Коуэнс видит в этом сюжете

¹¹³ Porter, V. The Robert Clark Account: Films released in Britain by Associated British Pictures, British Lion, MGM, and Warner Bros., 1946–1957. // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2000. Vol. 20. No. 4. P. 285.

¹¹⁴ Where No Vultures Fly. URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1401448/index.html> (Дата обращения 23.10.2023).

¹¹⁵ Х/ф «Запад Занзибара» («West of Zanzibar». Великобритания. Реж. Г. Уотт. 1954 г.). URL: https://vk.com/video-192236106_456239638 (Дата обращения: 26.11.2022).

напоминание об эксперименте Великобритании с расширением местного самоуправления в Африке. «Хотя фильм рассматривает демократию как часть африканской культуры, тревожным сигналом становится то, что галаны по глупости игнорируют мудрость белого человека и вождя и выбирают Момбасу»¹¹⁶. К принятию правильных решений самостоятельно, таким образом, африканцы действительно оказываются не готовы. Городская жизнь развращает молодежь племени. Они пьют, дерутся, грязнут в нищете и в результате становятся орудием в руках недобросовестных браконьеров и торговцев слоновой костью.

За контрабандной торговлей стоит арабский адвокат Дофар, вызывающий исключительно отвращение. В отличие от Пейтона, заботящегося о туземцах, контрабандист гонит их, и даже бьёт, высказывая по ходу фильма циничные и расистские комментарии: «Мир не может ждать, пока цивилизация догонит примитивных чернокожих людей» или «Чёрный человек обречён быть дикарём». Антагонист возлагает ответственность за деградацию африканского народа на британское колониальное правление, но эту позицию, достойную обсуждения, дискредитирует то, что её высказывает однозначно отрицательный персонаж.

Главный герой, столкнувшись с безразличием местных властей, сам встаёт на защиту галана и вместе со своим верным и плутоватым напарником М'Квонга ловит Дофара с поличным. После сцены погони, в которой контрабандисты, к несчастью, убивают Ушинго, Пейтон и верные галана вместе задерживают остальных преступников. «Партнёрство» приносит плоды. Герой разговаривает с сыном и преемником покойного вождя, который говорит: «Мы очень благодарны тебе, Бвана (господин, хозяин). Я думаю, мы должны научиться ходить, прежде чем сможем бегать». Авторы фильма дают Пейтону купаться в благодарности своих подопечных, оправдывая таким

¹¹⁶ Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. P. 73.

образом британское присутствие в Африке, народы которой ещё не готовы к независимости.

Хотя авторы х/ф «Запад Занзибара» старались показать, что британцы выступают на стороне африканских аборигенов против экономической эксплуатации, картина была запрещена правительством Кении, которое посчитало его подход слишком патерналистским. Негативная реакция на фильм привела к его краху в прокате¹¹⁷.

Тем временем, «чёрный континент» шёл к независимости, британцы теряли позиции. Восстание Мау-Мау в Кении вызвало у кинематографистов сочувствие к белым поселенцам и желание привлечь аудиторию «горячей» темой, что повлияло на выбор сюжета для нескольких фильмов. Это привело к некоторому отходу от идеи «партнёрства» и возрождению образа опасной Африки и жестоких африканцев, характерного для довоенного «имперского» кино.

По сюжету х/ф «Симба»¹¹⁸ (1955 г.) главный герой по имени Алан Говард, приезжает в Кению, чтобы помочь своему брату на ферме и увидеться с Мэри – любовью детства. По прибытии он узнает, что брат был убит Мау-Мау. Алан опустошён и взбешён, и, обнаружив, что надежды на правосудие мало, выражает свое недоверие ко всем африканцам. Убийства продолжаются, герой подвергается нападению в своем собственном доме, родители Мэри погибли. На протяжении всего фильма акцентируется внимание на безжалостности Мау-Мау, причем не только по отношению к белым, но и к темнокожим, им сочувствующим. В своих действиях они также иррациональны, зрителю не раскрывают причины возникновения их движения. Это не оставляет у аудитории почти никаких сомнений в том, кто является жертвой в кенийской ситуации. В. Вебстер в связи с этим обращает внимание на изменение оттенков в кинематографическом повествовании об

¹¹⁷ West of Zanzibar. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/74> (Дата обращения: 19.08.2022).

¹¹⁸ Х/ф «Симба» («Simba»). Великобритания. Реж. Б.Д. Хёрст. 1955 г.). URL: <https://youtu.be/0hfNG0o6k4s> (Дата обращения: 28.11.2022).

империи: «Если в 1930-е гг. фильмы, где так или иначе затрагивается тема колониализма, обычно показывали героя, исследующего и завоёвывающего обширные территории, то герой фильмов о далеких уголках распадающейся империи после 1945 г. нередко был явно защищающейся и осажденной фигурой»¹¹⁹.

В фильме также представлен ограниченный и снисходительный взгляд на чернокожее кенийское население. Отец Мэри заявляет в присутствии своих собственных слуг, что «шестьдесят лет назад, когда сюда пришел первый белый человек, эти африканцы едва слезали с деревьев». Он также называет их «отсталыми детьми» и жалуется: «Мы дали африканцам неправильные игрушки – идеи самоуправления, национализма». В сцене собрания поселенцев, обсуждающих как противостоять Мау-Мау, один мужчина кричит: «Мы должны раздавить чернокожих так, чтобы они никогда больше не посмели поднять головы, иначе мы должны убраться из Африки навсегда, и, клянусь громом, я не собираюсь убраться отсюда!». Такие взгляды должны казаться зрителю чрезмерными, но к сторонникам жесткой линии хочется относиться с сочувствием. Роднят экранных Мау-Мау с дикарями из фильмов 1930–х гг. и сцены их посвящения, жутких ритуалов, в которых люди в ярких костюмах и с раскрашенными лицами принуждают посвященных к принесению клятвы верности, что подчеркивает фанатичный, неразумный характер этой угрозы. Дополнительная трудность для белых героев заключается в том, что некоторые их собственные слуги в сговоре с Мау-Мау, что заставляет зрителя подозревать каждого темнокожего в этом фильме.

Но х/ф «Симба» всё же пытался осмыслить происходящие в Кении события, вкладывая в уста героев не только консервативные, но и либеральные идеи. Так, Мэри пытается донести до остальных белых поселенцев, перепуганных террором, что не все темнокожие опасны, что с ними можно дружить и вместе строить будущее. Подтверждением этому служит

¹¹⁹ Webster, W. "There'll Always Be an England": Representations of Colonial Wars and Immigration, 1948–1968 // *Journal of British Studies*. 2001. Vol. 40(4). P. 557–584.

положительный африканский персонаж – доктор Карранджа, образованный, обладающий характером и собственной драмой, разрушающий стереотип об африканце, как дикаре и слуге. Эту идею подчеркивает и финал картины – Карранджа жертвует собой, а выжившие Алан и Мэри остаются с темнокожим ребёнком, чьих родителей убили Мау-Мау. Данный художественный образ может быть истолкован как обещание новых отношений в будущем с другим поколением африканцев.

Рецензии критиков на этот фильм, в основном, перекликались с настроением прессы и пропаганды того времени о восстании Мау-Мау, хваля картину за «честность» и «подлинность» в демонстрации ужасов и трагедии Кении. Лишь рецензент «Tribune» обвинил фильм в том, что он не смог должным образом объяснить причину восстания и пропагандировал «благожелательный патернализм»¹²⁰.

В послевоенные годы в британском кинематографе складывалось и критическое антиимперское направление. Оно поднимало важные политические вопросы, изображало Британскую империю как державу, исповедовавшую культ исключительности и богоизбранности, который не только мешал ей увидеть и оценить культурные достижения завоеванных стран, а более того, вёл к разрушению традиционных устоев и потере самобытности народов колоний¹²¹.

Пожалуй, из всех игровых фильмов об Африке, снятых в Британии в 1945–1960 гг., самым «критическим» можно назвать х/ф «Заплачь, любимая страна»¹²² (1951 г.) режиссёра З. Корды. Большую часть своей карьеры он шёл по стопам своего старшего брата Александра, помогая ему в производстве

¹²⁰ Цит. по: *Johnstone, S.R. A Special Relationship: The British Empire in British and American Cinema, 1930–1960. University of Warwick. 2013. P. 202–203.*

¹²¹ *Ибраев Е.Е. Образы Британской империи XIX–XX веков в английском художественном кинематографе: 1920–1990-е гг. Челябинск. Челябинский государственный университет. 2017. С. 214.*

¹²² Х/ф «Заплачь, любимая страна» («Cry, the Beloved Country»). Великобритания. Реж. З. Корда. 1951 г.). URL: https://vk.com/video-95671553_456239047 (Дата обращения: 02.12.2022).

кинофильмов. Однако, Золтан придерживался более либеральных политических взглядов, жаждал снимать экзотические, но реалистичные приключения, сосредоточив внимание на вопросах социальной справедливости и исследовании жизни коренных народов, поэтому давно хотел выразить собственное отношение к происходящему в Африке. Снимая вместе, братья, тем не менее, яростно спорили почти по каждому фильму. «Один из их наиболее печально известных споров был сосредоточен на том, пожмет ли белый человек, поблагодарив туземца, его руку. Александр думал, что нет; Золтан настаивал на том, что он это сделает, и в конечном итоге выиграл по этому пункту»¹²³. С х/ф «Заплачь, любимая страна» З. Корды, наконец, смог снять африканский фильм по своему выбору, без напора брата, имперского пафоса и поверхностных развлечений, чтобы бескомпромиссно отразить на экране реальную жизнь африканцев, как он её видел.

Материал и время для этого были подходящими. Сценарий был написан по мотивам одноименного романа, выпущенного в 1948 г., когда в Южной Африке был введен апартеид. На главную роль был приглашен американский актер К. Ли, как и его друг П. Робсон, давно боровшийся за права темнокожих в США и попавший в черный список Голливуда в конце 1940-х гг. на волне маккартизма. Дуэт ему составил С. Пуатье – еще один левый активист. Всё это предопределило настроение будущего фильма, а также образы Африки и африканцев, представленные в нём. Его создание было вызвано, скорее, идейными соображениями творцов, нежели финансовыми: картина скромно выступила в прокате, собрав всего 95 тыс. фунтов¹²⁴.

Фильм рассказывает историю бедного чернокожего сельского священника Стивена Кумало, отправившегося на поиски сестры и сына, затерявшихся в трущобах Йоханнесбурга. Параллельно этому сюжету, картина описывает жизнь семьи белых фермеров. Отец семейства Джеймс Джарвис исповедует расовые предубеждения, а потому не может смириться с

¹²³ *Maingard, J.* South African National Cinema. London; New York: Routledge, 2007. P. 106.

¹²⁴ *Porter, V.* Op. cit. P. 498.

деятельностью своего сына Артура, ставшего активным борцом за права цветных. В первой же сцене он огорчённо выбрасывает йоханнесбургскую газету с фотографией, на которой его сын пожимает руку темнокожему мужчине. Судьбы героев пересекаются, когда сын Кумало, Авессалом, убивает сына Джарвиса при попытке ограбления. Суд приговаривает убийцу к смерти через повешение, что жестоко ранит преподобного. Тем временем, опечаленный Джеймс сидит за письменным столом погибшего сына, изучая его заметки с размышлениями о причинах преступности среди темнокожих. Вчитываясь, он постепенно начинает сочувствовать политической деятельности Артура, отпускает обиду и меняет свои взгляды. На похоронах, где с активистом тепло прощалось и множество темнокожих, он сам жмёт им руки, как когда-то сын на фото в газете. История заканчивается вечером перед казнью Авессалома, когда у Кумало и Джарвиса происходит разговор, который обещает будущий прогресс в расовом взаимопонимании в Южной Африке. Здесь фильм ставит вопрос о прощении и возможности сосуществования двух рас, за плечами которых годы потерь и страданий.

Самые важные идеи фильма режиссёр преподносит в записках Артура Джарвиса и финальных титрах. «Правда нашей цивилизации в том, – гласят записки, – что мы каждый раз сталкиваемся с дилеммой. Мы верим в братство людей, но не хотим его в Южной Африке [...] Мы верим, что нужно помогать убогим, но желаем оставить их такими же. [...] Наши туземцы сегодня занимаются преступностью, проституцией и пьянством не по своей природе, а потому что их порядок и традиции сломаны. [...] Это растёт из ненависти и страха нашей страны по отношению к ним». Финальные титры несут в себе надежду на перемены: «...наступит рассвет нашего освобождения от страха рабства и рабства страха».

В отличие от других британских фильмов, х/ф «Заплачь, любимая страна» отвергает стереотипы и экзотику. Сказалось стремление режиссёра к реализму и документальности. Картина снята не в ярких красочных тонах, как некоторые прежние работы братьев Корда, а в мрачных тёмно-белых. Авторы

не акцентируют внимание на причудливости африканской природы и фауны, как это делают британские и голливудские «фильмы о джунглях» 1940–1950-х гг., не ставят своей целью удивить зрителя инаковостью места действия. З. Корда без прикрас показывает непростой быт африканцев, нищету, нехватку еды и одежды, жизнь в трущобах. В то время как белые фермеры живут на плодородных холмах, чёрные старухи и матери с детьми царапают голую землю в долине, молодые африканские мужчины и женщины вынуждены ехать в Йоханнесбург в поисках какой-нибудь работы. Режиссёры и раньше показывали Африку, как дикую землю, забытую временем, сосредоточение отсталости и дикости на фоне природных богатств и городской жизни, но в контексте сюжета х/ф «Заплачь, любимая страна» этот образ читается иначе. По-другому воспринимается унылая деревня Кумало с деградирующими землями, обветшавшими лачугами и полуразрушенной церковью, убогие условия жизни коренных африканцев. Трущобы Йоханнесбурга, куда прибывают герои в поисках родных, выглядят грязным, мрачным местом, населённым нищими полуголодными людьми без перспектив выбраться. Глядя на эту жизнь, становится понятно, почему сын Кумало принялся воровать, так как, видимо, иного выхода из такого удручающего состояния нет.

Авторы фильма с сочувствием относятся к коренному населению. Здесь нет ни колдунов, ни дикарей, ни безмолвных слуг. Картина делает африканцев жертвами сложившегося социального порядка. Их образ здесь несравненно более глубокий, нежели в большинстве других британских кинолент. Бросается в глаза то, что темнокожим актерам предоставляется значительная часть экранного времени. Это нестереотипные персонажи со своими характерами и историей. Преподобный Кумало выражает внутреннюю борьбу, кротость, достоинство и боль от потери сына, который, в свою очередь, демонстрирует страх отчаявшегося человека и раскаяние. Авторы фильма пытаются создать непредвзятый и объективный взгляд на проблемы, которые влечёт за собой апартеид: они изображают белых как пострадавших

от преступлений коренных народов, в то время как черные страдают от социальной нестабильности и моральных проблем из-за распада племенной системы. Через личные истории Кумало и Джарвиса авторы наглядно раскрывают трагические последствия такого положения.

Но протест против апартеида и расовой дискриминации, заключённый в фильме не выходит за рамки либерализма авторов и звучит весьма идеалистически. Не апеллируя к социальным, политическим или экономическим причинам проблем, в качестве их источника создатели называют страх, упоминаемый в финальных титрах, а также неспособность европейцев исполнять свои «родительские» обязанности. Выход они видят таким образом: разбираться с завалом, унаследованным от имперской эпохи, необходимо сообща. Эта мысль заложена в финальном диалоге между отцами, лишившимися сыновей и является, по сути, выражением либеральной идеи «партнёрства». Решение проблем стороны должны искать, как справедливо замечает Дж. Мейнгард, «в области морали и религии, в частности христианского понимания и сострадания»¹²⁵. Темнокожие герои фильма – не борцы, а смиренные страдальцы, преподобный Кумало – персонаж, отвечающий на насилие христианским терпением. Как и первоисточник, картина З. Корда, в конечном итоге, выражает оптимистическую надежду, что и белое население, прочувствовав страдания персонажа Джеймса Джарвиса, сможет пойти по пути морального и духовного совершенствования, всё-таки сумеет «правильно» руководить африканцами и направит их к лучшему положению. Обрисовывая трагедии семьи Кумало и Джарвиса, создатели фильма призывают к совести зрителя, к любви. Как справедливо отмечает С. Уотсон: «Конечно, это бесполезно; проблема не была вызвана недостатком любви в Южной Африке, и поэтому назначать такое противоядие просто наивно и не имеет отношения к делу»¹²⁶.

¹²⁵ Maingard, J. South African National Cinema. London; New York: Routledge, 2007. P. 110.

¹²⁶ Watson, S. Cry, the Beloved Country and the Failure of Liberal Vision // English in Africa. 1982. Vol. 9. №1. P. 35.

Таким образом, послевоенная действительность, процесс деколонизации, трансформация империи в Содружество наций в 1945–1960 гг. потребовали эволюции британской идеологии, официальной риторики и пропаганды в сторону либерализма, «партнёрства» и смягчения колониального дискурса. Это, в свою очередь, нашло отражение в кинематографе, рассказывающем о колониях, в частности, об Африке.

Идеологическое содержание фильмов о «чёрном континенте» в данный период было противоречивым. С одной стороны, британский кинематограф по-прежнему оглядывался на былую славу «имперского» кино, ностальгически повествуя о величии Британии, поддерживая колониальный дискурс довоенного времени. С другой стороны, вырабатывался новый, более осторожный подход к изображению связей между метрополией и африканскими колониями. Фильмы 1950–х гг. уже несли в себе некоторые элементы нового сознания, где расовые комментарии приглушены, но в которых империя была по-прежнему морально оправдана. Патриотический пафос популярного довоенного «имперского» кино сменился сдержанным тоном фильмов о «партнёрстве», которые, тем не менее, повторяли многие смысловые пассажи прежней имперской идеологии. В исключительных случаях в кинематографе стала звучать даже критика негативных сторон колониализма.

В 1945–1960 гг. также стали меняться подходы к репрезентации колонизированного «другого». С одной стороны, многие из стереотипов «имперского» кино, сформулированные К. Данном, оказались слишком живучими. Новую жизнь старым образам дало, отчасти, и восстание Мау-Мау. Экранная Африка вновь была сосредоточением примитивизма и хаоса, спасти которую может только европеец.

С другой стороны, «плохих» африканцев на экране становилось всё меньше, появлялись новые образы. Фильмы о «партнёрстве» рисовали туземцев – неагрессивными и добрыми, но неспособными в силу отсталости справиться с трудностями, не готовыми к самостоятельной жизни. Картины

х/ф «Заплачь, любимая страна» и, в некоторой мере, х/ф «Симба», по нашему мнению, наиболее радикально пересмотрели классические образы, показав африканских персонажей как самостоятельных, волевых, умных, драматичных, вызывающих сочувствие и сопереживание.

Однако, такой взгляд на «другого» всё ещё оставался исключением среди кинематографистов и аудитории. Тем не менее, можно говорить о том, что к концу 1950–х гг. британский кинематограф сделал первые заметные шаги к пересмотру традиционных экранных образов африканского «другого», а британский зритель — к развенчанию устойчивых и стереотипных представлений о нём.

ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АФРИКИ И АФРИКАНЦЕВ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КОЛОНИАЛЬНОМ КИНО 1930–1950-х гг.

2.1. Французская колониальная империя на пике могущества и образы Африки в кинематографе 1930–х гг.

К началу XX в. во Франции сформировалась своя колониальная идеология, схожая с британской, но имеющая свои особенности. Как и в Британии, французские политики, интеллектуалы и деятели культуры энергично пропагандировали необходимость создания великой империи, оправдывая это обязанностью европейцев приобщить далекие уголки земного шара к достижениям технологического и экономического прогресса и т.д. Однако французское понимание цивилизаторской миссии несколько отличалось от британского.

Авторы эссе «Колониальная республика» описывают её как смесь христианских и республиканских ценностей. В официальном дискурсе Третья республика стремилась представить себя в качестве заботливой и щедрой матери, ведущей народы к счастью. Унаследованные от революции идеалы свободы, равенства и братства, которые она может подарить миру, считались уникальными преимуществами перед другими колониальными державами¹²⁷. Отсюда вытекал важнейший идеологический компонент французского колониализма — идея «ассимиляции», предполагавшая, что, переняв прогрессивную европейскую культуру, туземцы могут, в конечном итоге, стать французами. Такой подход, по мнению датского учёного Я. Питерса, обусловил то, что во Франции, хоть и с высокомерием, но всё же более терпимо относились к расовым «другим», чем в Британии, находившейся под сильным влиянием комплексов «белые/чёрные». В частности, утверждает он, именно во французских колониях появилось идейное течение «негритюд»,

¹²⁷ Bancel, N., Blanchard, P., Vergès, F. La république coloniale: essai sur une utopie. Paris: A. Michel. 2013. P. 94–95.

провозглашавшее самобытность «негритянской» культуры, а французы стали первыми из европейцев, открывшими для себя африканское искусство¹²⁸.

В то же время среди правящих кругов Третьей республики господствовали представления о цивилизационном и расовом превосходстве французов в сравнении с туземцами. Официальный дискурс зачастую трудно соотносился с практикой, делившей жителей империи на граждан и подданных. Коренные народы, хотя и имели на словах возможность стать равными и полноправными гражданами республики, на деле оставались колониальными подданными, у которых было больше обязанностей, чем прав. Кроме того, серьёзным влиянием во Франции обладали сторонники консервативной, католической и монархической традиции, предлагавшие в противовес идее «ассимиляции» «ассоциацию», при которой отношения между завоевателями и покорёнными, белыми и чёрными, должны основываться на сотрудничестве, но никак не слиянии. Как и британские консерваторы, они видели цель колониального правления в создании хорошего аборигена, а не плохого европейца, считая население зависимых территорий неспособным воспринять французские ценности.

В первой четверти XX в. в Третьей республике, как и в Британии, активно формировался колониальный дискурс, распространяясь через массовую культуру и образование, вплетаясь в ткань повседневной жизни. Апогея же имперская идея во Франции, как и у соседа за Ла-Маншем, достигла в 1930-е гг. по нескольким схожим причинам.

Мировой экономический кризис, принявший во Франции затяжной характер, тяжело сказался на её внутреннем положении. Упадок промышленности и сельского хозяйства, рост безработицы и социальной напряжённости вынуждали страну мобилизовать ресурсы, в том числе и усилить эксплуатацию своих колониальных владений, ставших особо важной материальной опорой и одной из основ международного престижа Франции.

¹²⁸ Pieterse, J. N. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven, London: Yale University Press. 1992. P. 160.

Внутриполитическая нестабильность, а также рост национально-освободительного движения в колониях, выдвинувшего требование ликвидации системы колониального господства и угнетения, подогревали ощущение страха потери заморских владений. Сторонники колониальной экспансии осознали необходимость защищать своё дело от растущего сопротивления посредством пропаганды имперской идеи.

Надвигающаяся мировая война требовала укрепления чувства национального единства французов и веры в могущество Третьей республики, обеспечиваемое, в том числе, и её колониями.

Всем этим объясняется стремительное развитие во французской массовой культуре 1930-х гг. дискурса, направленного на то, чтобы убедить население, подавляющее большинство которого никогда не покидало территорию страны, в легитимности колониализма, сформировать колониальную психологию. Имперская тема оказалась в центре внимания, наблюдался рост «колониального шовинизма». Представители всех политических сил, за исключением членов КПФ, с пафосом говорили о «стомиллионной Франции», «Франции пяти частей света» и т.д., где заморские владения – органическое продолжение метрополии.

Имперская идеология продвигалась с помощью всевозможных средств: с размахом было отпраздновано столетие взятия г. Алжира, стало обычным участие колониальных войск в парадах 14 июля, а в 1931 г. в Париже с огромным успехом прошла Колониальная выставка, собравшая 8 млн. посетителей. Помимо таких акций, осуществляемых и поддерживаемых правительством, укоренению идеи империи способствовали бизнес, реклама, приключенческая литература и т.д. Британская исследовательница, профессор Э. Эзра отмечает, что художественное взаимодействие с имперскими темами породило «колониальное бессознательное» в межвоенной французской культуре¹²⁹. Так что в 1930-е гг. она оказалась пропитана колониализмом,

¹²⁹ *Ezra, E. The Colonial Unconscious: Race and Culture in Interwar France. Cornell University Press, 2000. P. 14.*

выраженным в самых разных дискурсах, от поверхностной или утонченной экзотики до откровенного расизма. Безусловно, колониальное кино сыграло важную роль в представлении колониальной культуры всем слоям общества.

Как и британские, французские чиновники стремились использовать кинематограф как инструмент «мягкой силы» для распространения позитивного имиджа империи и идеологически правильного воспитания жителей подчинённых территорий. В 1928 г. был создан Комитет по колониальному кино (Colonial Film Comitee), который должен был заниматься созданием документальных фильмов для африканского зрителя, хотя до начала Второй мировой войны сделано в этом направлении было немного.

Продукция французского колониального кино была разнообразной: кадры африканских киноэкспедиций от крупнейших французских автопроизводителей «Пежо», «Рено» и «Ситроен», служившие средством поощрения туризма и рекламы автомобилей, кинохроника студий «Патэ» (“Pathe”) и «Гомон» (“Gamount”), образовательные и этнографические документальные фильмы о жизни заморских территорий, о быте и традициях туземных обществ, об успехах гуманитарной миссии метрополии и т.д. Нередко подобные киноленты демонстрировались на колониальных выставках и других публичных мероприятиях. Правительство зачастую поддерживало производство документальных материалов, дававших французам при просмотре ощущение гордости за свою страну и нацию.

Пожалуй, самым известным примером такого рода пропаганды стал д/ф «Франция – это империя»¹³⁰ (1939 г.). Картина рассказывает историю завоевания Францией заморских территорий. Сперва закадровый голос сообщает зрителю об их доколониальном прошлом, подчёркивая дикость и отсталость аборигенов – чернокожих, арабов и индокитайцев, некогда страдавших от рабства и присущей им по природе жестокости, пока попечение над ними не взяла Франция. Затем зрителя при помощи карт знакомят с

¹³⁰ Д/ф «Франция – это империя» («La France est un Empire». Франция. Реж. Э. Бурсье, Ж. Д’Аграв и др. 1939 г.). URL: <https://vimeo.com/130617604> (Дата обращения: 03.02.2023).

географией империи, а также с её героями – «братьями по оружию, которые украсили землю крестами своих могил». Последняя же треть фильма посвящена цивилизаторской и гуманитарной работе, которую французы осуществляют сегодня. Так авторы картины подчёркивали благотворность и нравственность французского имперского проекта, противопоставляя идеологию Третьей республики распространившемуся по Европе фашизму.

Но, безусловно, более всего на сознание массовой аудитории оказывало воздействие художественное кино. Кинематограф стал важным источником представлений населения метрополии о далёких уголках собственной империи, помог создать «ментальную реальность» – Империю в том виде, в каком она была в головах великого множества французов¹³¹. Как и британские, французские колониальные фильмы 1930–х гг. создавались не столько для того, чтобы передать подлинные образы заморских территорий или представить опыт колонизированных «других», и уж тем более не для того, чтобы освещать неприглядные стороны колониализма. Фильмы об империи были призваны удовлетворять потребности самих французов в эскапизме и необычных ощущениях, которыми их не обеспечивала окружающая повседневность, укреплять веру в свою национальную исключительность и сглаживать социальные противоречия.

Приводя данные о географии, охваченной французскими картинками, зарубежные авторы указывают, что такие места, как Индокитай, Вест-Индия, Новая Каледония, Мадагаскар и Гайана, практически отсутствуют в структуре колониального кинематографического производства¹³². Действие подавляющего большинства художественных кинолент о колониях происходило в Африке, особенно в Марокко и Сахаре. Возможно, связано это было с тем, что именно эти районы обладали необходимыми для создания

¹³¹ Sorlin, P. The Fanciful Empire: French Feature Films and the Colonies in the 1930s. // French Cultural Studies. 1991. Vol. 2. № 5. P. 135.

¹³² Barlet, O., Blanchard, P. Dreaming: The Fatal Attraction of Colonial Cinema (1920-1950) // Colonial Culture in France since the Revolution. Ed. by Blanchard, P., Lemaire, S., Bancel, N., et al. Bloomington: Indiana University Press, 2014. P. 151.

экзотической истории характерными чертами колониального мира – пейзажем и ощущением опасности. Кроме того, несмотря на географическую близость к Франции, в культурном отношении Северная Африка заметно отличалась от неё, предлагая естественный экзотический фон для киносъёмки.

В колониальном кино отразились основные стереотипы об Африке, закрепившиеся во французской культуре. На экране континент представал как диковинная территория, застывшая в своем развитии, жаждущая колонизации, целинная земля, дикая и опасная местность. Почти полная противоположность «цивилизованному миру», необузданная колониальная среда, являясь объектом страха и восхищения, служила фоном, на котором европеец мог продемонстрировать свою силу. Зритель сопереживал «хорошим парням» на экране – колониальным администраторам, поселенцам, врачам, миссионерам, легионерам. Сюжеты, как правило, строились вокруг нескольких основных тем: освоение неизведанной территории, умиротворение мятежников и бандитов, миссионерская работа, цивилизаторская миссия, межрасовые отношения и т.д.

Представление об Африке как о «чёрном континенте» не было слишком распространено во Франции в отличие, например, от англоязычного мира. Здесь она ассоциировалась не с темнотой, а, скорее, с солнцем, палящим и убийственным. Безлюдные просторы Сахары, одновременно жаркой и холодной, были ещё одним прекрасным местом для героических подвигов. Дикие горы и пустыни Африки помогали кинематографистам создать атмосферу таинственности, стереотипные изображения североафриканских городов с восточными базарами и верблюдами подчеркивали, что здесь живут «другие».

Для создания чувства инаковости использовалась не только экзотика пейзажа, но и экзотика социальной среды. «Благодаря» бандитским фильмам и картинам об Иностранном легионе некоторые североафриканские города, как заметил историк Ф. Дельмюль, приобрели зловещую репутацию: Алжир,

Касабланка, Танжер и др. в колониальном кино стали пристанищем преступников, криминальными столицами¹³³.

Фон для истории создавали и туземцы, являвшиеся лишь элементом декораций, таким же, как пальма или мечеть, почти не обладающим правом на реплику. В колониальном кино жители Африки – просто живописная, шумная и красочная толпа, окружающая главных героев. Им могла отводиться второстепенная роль «хорошего», благодарного, но невежественного слуги, который отдал себя под защиту Франции и признаёт, как само собой разумеющееся, свою предполагаемую неполноценность по сравнению с европейцем. Другой вариант – «плохой» абориген, злодей, мятежник, фанатик.

В качестве антагонистов во французском кино чаще всего выступало арабское население Северной Африки. Профессор В.С. Мирзеханов указывает, что карикатурный образ араба в европейской культуре сложился ещё в конце XIX в. и был актуален вплоть до Второй мировой войны. Арабы в колониальном кино – это негодяи с хитрым взглядом, острой бородкой и кинжалом на поясе. «Жестокость Араба усиливается его скрытностью, склонностью к предательству и преступлению. Во внешнем облике это передается в основном через позы: закрытое лицо, бегающие глаза, сгорбленная фигура и т.д.»¹³⁴. Завороженные колдовскими обрядами или ослеплённые исламом, они противостояли цивилизаторской миссии Франции. Арабские мужчины – всадники, внезапно нападающие из пустыни – ассоциировались с насилием, грабежами и убийствами, а женщины – полуобнаженные танцовщицы или проститутки в городских заведениях – с сексуальностью и искушением. По сюжету арабы нередко поднимали восстания, но почему, зрителю часто не объясняли, поэтому складывалось

¹³³ Delmeulle, F. *Le Cinema Francais et l'Empire Colonial, de Dien Bien Phu a la Nouvelle Vague: 1954-1958 // Du réel au simulacre: cinéma, photographie et histoire*. Ed. by Delmeulle, F., Dubreil, S., Lefebvre, T., et al. Paris: L'Harmattan, 1993. P. 73.

¹³⁴ Мирзеханов В. С. Идея превосходства и расовая иерархия во французской колониальной культуре // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2014. Т.5. № 4 (27). URL: <https://history.jes.su/s207987840000720-1-1/> (Дата обращения: 02.02.2023).

впечатление об их иррациональности, жестокости по природе. Тем не менее, по своему положению в имперском повествовании они находятся несколько выше жителей Чёрной Африки. Они, в отличие от темнокожих, имеют свою культуру, хоть и жестокую, но вполне реальную, опирающуюся на мусульманскую религию и средневековые обычаи.

В 1930–х гг. такие образы Африки и колониального «другого» часто встречались в военно-патриотических драмах, прославляющих честь, благородство и мужество французских солдат. Картины подобного толка убедительно демонстрировали неукротимый дух французских военных и усиливали предубеждения против колонизированных «других», неспособных поддерживать мир и нуждающихся в наведении порядка извне. В них мы нередко можем наблюдать как прямота и образцовая доблесть офицеров-европейцев контрастируют с коварством противника и его нечестными методами ведения войны. Так, предательство проводников-арабов в одном из эпизодов х/ф «Почётный легион»¹³⁵ (1938 г.), действие которого частично разворачивается в Северной Африке, приводит к тому, что главные герои со своим отрядом попадают во вражескую засаду и чуть не погибают. По сюжету приключенческого х/ф «Трое из Сен-Сир»¹³⁶ (1939 г.) французские войска, обороняющие небольшой форт в Сахаре, мужественно отбивают штурм за штурмом в ожидании подкрепления. Помощь уже близко, но вдруг один вероломный араб заходит за спину молодому храброму офицеру, стреляет в него, и солдат умирает, окутанный французским триколором.

Военно-патриотические фильмы зачастую создавались с явно пропагандистскими целями при поддержке и участии вооружённых сил. Так, в своей небольшой статье в газете «Фигаро» (“Figaro”) сценарист х/ф «Почётный легион» Ж.Ж. Фраппа благодарил армию и авиацию за помощь в транспортировке съёмочной группы по североафриканским локациям и

¹³⁵ Х/ф «Почётный легион» («Légions d'honneur». Франция. Реж. М. Глейз. 1938 г.). URL: https://archive.org/details/metropolitain-cam_202209 (Дата обращения: 02.03.2023).

¹³⁶ Х/ф «Трое из Сен-Сир» («Trois de Saint-Syr». Франция. Реж. Ж.-П. Полен. 1938 г.). URL: <https://youtu.be/lxMPfpvMLZ4> (Дата обращения: 01.03.2023).

выражал надежду на то, что получившееся кинопроизведение «с пользой послужит французской пропаганде»¹³⁷. Часть х/ф «Трое из Сен-Сир» была снята непосредственно в самой военной школе Сен-Сир, впервые открывшей свои двери посторонним¹³⁸.

Зачастую киноленты, рассказывающие о становлении французских колоний, старались сконцентрировать повествование не на завоевателях, а на героях, склоняющих туземцев к сотрудничеству убеждением. В нескольких патриотических фильмах периода главными персонажами были реальные исторические деятели, заложившие основы империи. Так, х/ф «Зов тишины»¹³⁹ (1936 г.) проспонсированный католической церковью, рассказывал о жизни и деятельности Ш. де Фуко – известного французского миссионера, исследователя Африки, а х/ф «Бразза, или эпос о Конго»¹⁴⁰ (1940 г.) – историю знаменитого путешественника, положившего начало французским колониям в Центральной Африке. Детский и молодёжный еженедельник «Бенжамен» (“Benjamin”), в кратком обзоре вышеуказанных кинофильмов отмечал талант и патриотизм режиссёра Л. Пуарье и, к слову о противопоставлении французской колониальной идеи британской, учил юных читателей, что покорение Африки Францией было более гуманным, нежели англосаксами: «В фильме рассказывается о трудном проникновении Браззы и горстки следующих за ним людей во враждебную страну, которую он, вопреки Стэнли, хочет завоевать гуманно [...] Чуть меньше упорства со стороны Браззы, и американец Стэнли ступил бы на берег Конго, нашего Конго»¹⁴¹.

¹³⁷ «Légions d'honneur» film de Maurice Gleize // Recueil d'articles de presse 16.02.1938. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-400. 2014. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507512n/f5.item.r=Légions%20d'honneur#> (Дата обращения: 01.03.2024).

¹³⁸ Martin, J.W. The Golden Age of French Cinema, 1929–1939. London: Columbus, 1987. P. 62.

¹³⁹ Х/ф «Зов тишины» («L'Appel du Silence». Франция. Реж. Л. Пуарье, 1936 г.). URL: <https://gloria.tv/share/4TGGzZ1hCAtyEJjvhvhUzvf3#70> (Дата обращения: 02.03.2023).

¹⁴⁰ Х/ф «Бразза, или эпос о Конго» («Brazza ou l'épopée du Congo». Франция. Реж. Л. Пуарье, 1940 г.). URL: <https://ok.ru/video/4031445273098> (Дата обращения: 22.11.2022).

¹⁴¹ Brazza ou l'épopée du Congo // Benjamin: le premier grand hebdomadaire français pour la jeunesse. Feb. 25. 1940. №7. P.13. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11582140/f10.item> (Дата обращения: 22.02.2024).

Основная идея таких консервативных, национально-патриотических фильмов заключалась в том, что без участия белых, Африка была обречена на отсталость и даже смерть. Рассмотрим, как этот тезис раскрывается на примере х/ф «Человек из Нигера»¹⁴² (1939 г.).

Автор кинокартины Ж. де Баронселли, аристократ по происхождению, кавалер Ордена Почётного легиона, к концу предвоенного десятилетия уже имел в своей фильмографии драмы на колониальном фоне: х/ф «Огонь!» (1937 г.) и х/ф «S.O.S. Сахара» (1938 г.). Историки кино Л. Вере и А. Бенали, изучив факты его биографии, отмечают определённое влияние иезуитского образования и консервативного окружения, обусловившие соответствующие политические взгляды. Общий анализ идеологического содержания его фильмов позволил исследователям считать де Баронселли националистическим режиссёром: главными ценностями, отстаиваемыми в его картинах, являются патриотизм, нация, мужество, достоинство, честь, преданность, благородство, достоинство и т.д.¹⁴³ Мировоззрение автора, а также то, что х/ф «Человек из Нигера» снимался при поддержке Ордена Почётного легиона, безусловно, предопределило проколониальную идеологическую направленность картины.

Фильм рассказывает о командующем французским гарнизоном в Судане по фамилии Бреваль и его помощниках – инженерах и врачах. Повествование создаёт подчёркнуто благородный образ колониальных фигур, прославляет героизм их миссии, их доброжелательность и дружелюбие, привнося в картину незаменимый для колониального кино патерналистский дух. Герои горят идеей преодолеть пассивность и суеверия местных жителей с помощью европейской науки и техники: не жалея себя, они спасают туземную деревню от пожара, в построенной ими же клинике лечат

¹⁴² Х/ф «Человек из Нигера» («L'Homme du Niger»). Франция. Реж. Ж. де Баронселли. 1939 г.). URL: <https://ok.ru/video/3055901411928> (Дата обращения: 19.11.2022).

¹⁴³ Цит. по: *Morrissey, P. Colloque Jacques de Baroncelli Musée d'Orsay 1er et 2 avril 2005 // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2005. №46. P. 115–123. URL: <https://journals.openedition.org/1895/1762> (Дата обращения: 11.12.2023).*

аборигенов от проказы и т.д. Бреваль убеждает французское начальство дать ему разрешение на строительство дамбы на Нигере, чтобы удобрить соседние земли. Когда же Бреваль обнаруживает, что заражён проказой, он всё равно, жертвуя собой, упорно идёт к своей цели. Можно согласиться с мнением историков О. Барле и П. Бланшара, называющих дамбу идеальной аллегорией объединения черных масс и белого руководства для создания благополучного завтра¹⁴⁴.

В кадре темнокожие африканцы появляются не слишком часто в сравнении с европейцами. В их взаимодействии явно наблюдается социальная дистанция: общение происходит по линии «слуга-господин», «ученик-наставник». Склонив голову, робко заглядывая в глаза, общаются они с французами. Местные жители предстают здесь в образе тёмных, отсталых и суеверных дикарей: они приносят в жертву птиц, чтобы вызвать дождь, к делу строительства плотины они либо безразличны, либо враждебны. Так, в кульминационный момент африканский колдун, который держит племя под своими чарами, подстрекает своих последователей сжечь клинику и повредить плотину. Начинается настоящий бунт, туземцы с криками бросаются к плотине. А когда Бревалью почти удастся их уговорить, колдун, следуя стереотипу о коварстве дикарей, хватает ружьё и стреляет командующему в сердце. В остальном туземцы не являются «активными», целеустремлёнными персонажами картины.

Смерть главного героя лишь подтверждает, что Франция должна исполнять свой долг, даже если это может показаться напрасным. В финале картины зрителю показывают, как туземцы вместе с колонизаторами прощаются с покойным Бревалем, намекая на то, что дикари всё же поняли, что погибший делал для них добро. Так х/ф «Человек из Нигера» воспевал самопожертвование французов ради распространения благ цивилизации в

¹⁴⁴ Barlet, O., Blanchard, P. *Dreaming: The Fatal Attraction of Colonial Cinema (1920-1950)* // *Colonial Culture in France since the Revolution*. Ed. by Blanchard, P., Lemaire, S., Bancel, N., et al. Bloomington: Indiana University Press, 2014. P. 158.

Африке, вторя в этом смысле вышеупомянутому х/ф «Зов тишины», где миссионер Ш. де Фуко, став отшельником, заводит дружбу с туарегами, строит церковь, проповедует и, как может, помогает им, но погибает мученической смертью в результате антифранцузского восстания и предательства одного из туарегов.

В 1930–е гг. во французском кинематографе набирало силу новое направление – поэтический реализм. Его основоположники – режиссёры Ж. Ренуар, Ж. Виго, М. Карне, Ж. Дювивье и др. – в своих работах делали упор на психологизм, концентрировались на внутренних переживаниях героев, мотивах их поступков¹⁴⁵. Чтобы ярче раскрыть эмоции персонажей, их тяжёлое душевное состояние, указанные авторы в некоторых своих картинах помещали протагонистов в чужеродную им экзотическую обстановку, например, в Африку. Такие фильмы, в отличие от простых приключенческих мелодрам или пафосных военно-патриотических лент были наполнены романтизмом и пессимизмом.

Африканская обстановка в таком кино использовалась несколько иначе, чем в британском кинематографе того времени. В данном случае авторы акцентировали внимание не столько на отсталости колоний и неспособности «других» к самостоятельному существованию, хотя местные городки и могли «похвастаться» перед зрителем лишь унылыми кафе и уличной проституцией, сколько эксплуатировали инаковость обстановки, экзотику социальной среды.

Исходя из сюжетов картин поэтического реализма образ континента можно интерпретировать как ловушку для персонажей. Он в чём-то схож с образом Африки как кошмара, наблюдавшимся в британских имперских фильмах десятилетия, но в несколько ином смысле. Континент пугает не дикарями или мятежниками: в случае, когда герои вынуждены отправиться в бой, туземцев зрителю не показывают, а об их коварстве или жестокости, если

¹⁴⁵ *Теплиц Е.* История киноискусства. В 4-х т. Т. 3. 1895–1933. М.: Прогресс. 1973. С. 95.

и сообщается, то лишь вскользь. Да и каких-либо опасных животных и смертоносных болезней, тут и там поджидающих европейца, нет. Африка для героев является кошмаром в том смысле, что у них нет из неё выхода. В подобных картинах изгнанники могли выбраться, лишь искупив свою вину с честью перенеся трудности жизни на чужбине, или же, в крайнем случае, пожертвовав жизнью на благо своей страны. По сюжету главный герой, обычно, попадал в колонии не из-за высокого чувства патриотизма, а по воле судьбы или, например, с целью избежать тюрьмы на родине, забыть о роковой любви и т.д. Колонисты в таком кино – это не столько brave завоеватели, сколько маргиналы и изгои, которых чаще всего можно встретить в захудалых барах и бистро в отдаленных от метрополии землях. В чужой среде, иногда без возможности вернуться, персонажи меланхолично тоскуют по дому и часто боятся в изгнании потерять свою культурную идентичность. Тревогу главных героев подогревают примеры второстепенных – это европейцы, оставившие надежду вернуться, переставшие сопротивляться среде, растворившиеся в ней, предпочитающие теперь новый, незападный образ жизни. Это сценарное клише, как указывает профессор К. Кеннеди-Карпат, «означало, что к незападной идентичности относились во многом как к социальной болезни. Чем дольше человек задерживается в экзотическом далёко, тем больше вероятность того, что он подхватит эту инородность, симптомы которой ясно видны западным глазом»¹⁴⁶. Финал картин психологического жанра, как правило, был пессимистичен: главный персонаж, например, солдат Иностранного легиона, либо погибал после героических подвигов на поле боя, либо навсегда застревал на чужбине, терял себя и впустую проживал свою жизнь.

¹⁴⁶ Kennedy-Karpat, C. *Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s*. New Brunswick, N.J.: The State University of New Jersey. 2011. P. 80.

Именно такими настроениями пропитаны х/ф «Большая игра»¹⁴⁷ (1934 г.) Ж. Фейдера и х/ф «Батальон иностранного легиона»¹⁴⁸ (1935 г.) Ж. Дювивье, действие которых разворачивается в Северной Африке. И в той, и в другой картине главные персонажи по различным причинам вынуждены покинуть Францию и вступить в легион. Такое положение дел как бы отстраняет их от колониального проекта, а их героические действия в борьбе с арабами-мятежниками объясняются, скорее, не «бременем белого человека», а безразличием к собственной судьбе. Местное население здесь, в основном, служит экзотическим фоном, массовой, и представлено более всего разодетыми в национальные костюмы прохожими на улицах, женщинами лёгкого поведения, исполняющими восточные танцы на потеху легионерам. Но всё же, стоит отметить, некоторым из этих персонажей авторы дают характер и предысторию, как, например, любовнице главного героя в х/ф «Батальон иностранного легиона». К тому же их маргинальный образ жизни не сильно отличается от подобного у героев-европейцев, которые выглядят здесь не лучше. Но, несмотря на заметное отличие по форме от других французских и британских фильмов о колониях, фильмы об Иностранном легионе в духе поэтического реализма остаются по содержанию консервативными и изобилуют колониальными тропами.

Пожалуй, самой знаковой картиной 1930-х гг. в жанре поэтического реализма стал гангстерский х/ф «Пепе ле Моко»¹⁴⁹ (1937 г.) Ж. Дювивье.

По своим политическим убеждениям авторы картины принадлежали, скорее, к левому лагерю. М. Дж. Грин в своей статье, посвящённой фильму, указывает на симпатии режиссёра Ж. Дювивье к Народному фронту, что,

¹⁴⁷ Х/ф «Большая игра» («Le Grand Jeu». Франция. Реж. Ж. Фейдер, 1934 г.). URL: <https://ok.ru/video/2621696379449> (Дата обращения: 09.10.2022).

¹⁴⁸ Х/ф «Батальон иностранного легиона» («La Bandera». Франция. Реж. Ж. Дювивье, 1935 г.). URL: <https://my.mail.ru/mail/alexart.68/video/196/18053.html> (Дата обращения: 11.10.2022).

¹⁴⁹ Х/ф «Пепе ле Моко» («Pépé le Moko». Франция. Реж. Ж. Дювивье, 1937 г.). URL: https://vk.com/video-173126505_456239038 (Дата обращения: 11.10.2022).

однако, не указывает на его негативное отношение к колониализму¹⁵⁰. Как бы то ни было, фильм, вероятно, не испытал на себе влияния его личных взглядов. В профессиональной литературе о кинематографе Ж. Дювивье считается, скорее, ремесленником, нежели самостоятельным автором, выражающим собственное видение¹⁵¹. Так х/ф «Пепе ле Моко» является экранизацией одноименного романа А. Ла Барта, выпущенного в 1931 г. на фоне Колониальной выставки, безуспешно стремившегося, словами профессора Ж. Винсендо, «взволновать своих читателей погружением в экзотический преступный мир, приправленный эротизмом»¹⁵². Выбор этого произведения для экранизации, вероятно, был вызван банальным стремлением к кассовому успеху новой картины, а не желанием высказать некое отношение к колониализму. И хотя х/ф «Пепе ле Моко» не выражает политических посланий откровенно, он оказался одним из самых ярких примеров французского ориенталистского видения «другого» в 1930–е гг.

Сюжет картины рассказывает о французском гангстере в исполнении знаменитого актёра Ж. Габена. Герой находится в розыске и поэтому не имеет возможности вернуться на родину. Со своей бандой он скрывается в Касбе – трущобах Алжира, где до него никак не могут добраться колониальные власти, поскольку как следует не контролируют этот район. Фильм открывается сценой в участке, где французская полиция обсуждает, как выманить Пепе из Касбы в прибрежную зону Алжира. Так город, типично для колониального кино, делится на две части – ту, где действует власть европейцев, и ту, где её нет.

Полицейский участок, таким образом, олицетворяет прибрежную зону с французской администрацией, где царит закон и порядок. В этом угадывается образ колонии под властью метрополии, несущей спокойствие и цивилизацию. О неконтролируемом же районе Касбы и его жителях зрителю

¹⁵⁰ *Greene, M. J.* Echoes of the Casbah: From Pepe le Moko to Bab el-Oud City // *Nottingham French Studies*. 2007. Vol. 46. No. 1. P. 71–72.

¹⁵¹ *McCann, B.* Julien Duvivier. Manchester: Manchester University Press. 2017. P. 16.

¹⁵² *Vincendeau, G.* Pépé le Moko. London: BFI Publishing. 1998. P. 7.

в начале фильма в стиле документального кино рассказывают панорамные кадры с закадровым голосом. Касба, согласно фильму, – многонациональное, поликультурное пространство, опасное место с дурной славой, населённое людьми с сомнительной репутацией, странное для европейца, но, в то же время, притягивающее своей необычностью. Здесь царит хаос, нестабильность и беззаконие, а преступники, типа Пепе, могут найти себе убежище.

Районы Алжира на экране различаются и чисто визуально: открытое небо на территории гавани, светлый полицейский участок и гостиница, богатые люди в европейской одежде противопоставляются тесному нищему пространству Касбы с узкими тёмными улочками, неровными тротуарами и т.д. Отличие Касбы ещё больше подчеркивается исполнением «восточной» музыкальной темы, которая контрастирует с «европейской» темой, звучащей в моменты, связанные с воспоминаниями Пепе о Париже»¹⁵³.

Ж. Дювивье создаёт романтический образ Касбы, подчеркивая всё живописное и необычное. Созданию колоритного изображения квартала служат и его жители: продажные женщины, нищие, нараспев просящие милостыню, разносчики воды, лавочники и торговцы, о чём-то спорящие между собой. Местное население в фильме также, в основном, служит фоном, действующими самостоятельными персонажами они чаще всего не являются. Когда дело доходит до сюжета, разнообразные этнические группы, о которых так много говорится во вступлении, кажется, исчезают, уступая место французам – Пепе и членам его банды. Лишь немногие из обитателей Касбы представлены крупным планом, и делается это, в основном, чтобы подчеркнуть их экзотическое отличие или отрицательный характер. Самый яркий пример – сравнение визуального изображения Инес – любовницы Пепе из Касбы, и Габи – француженки, к которой герой проявляет интерес. Тёмный макияж Инес, её неопрятный внешний вид, блестящая от пота кожа разительно

¹⁵³ *O'Brien, C. The "Cinema Colonial" of 1930s France: Film Narration as Spatial Practice // Visions of the East: orientalism in film. Ed. by Bernstein, M. Studlar, G. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 1997. P. 211.*

контрастирует с излучающей свет Инес, неизменно одетой в роскошные наряды, украшенные сияющими на солнце жемчугами и бриллиантами. Представителей коренных народов играют белые актёры, загримированные так, чтобы выглядеть темнее.

Именно местные жители оказываются главными антагонистами фильма. Арабами являются полицейские осведомители, которые в итоге предают Пепе и выманивают на побережье в руки властей. Ключевую роль в задержании героя играет алжирец – коварный инспектор Слиман – практически единственный «активный» местный персонаж, изворотливый и лицемерный лжец, всячески выслуживающийся перед колониальными властями.

Левые критики, а впоследствии и исследователи французского кино, сочли всё это признаками расизма, заключённого в картину, а правые были возмущены прославлением преступности, а не колониализма. Один рецензент жаловался: «В “Пепе ле Моко” Франция признает, что она недостойна обладать колониальной империей и неспособна управлять ею»¹⁵⁴. Большинство же отзывов в прессе было очень положительными. Алжирская газета «Ле Спектакль д’Альже» (“*Les Spectacles d’Alger*”) называла картину «безупречной полицейской драмой»¹⁵⁵. Киножурнал «Ля Рёвю дё л’экран» (“*La Revue de l’écran*”) высоко оценивал картину и отмечал, что «ни один французский фильм в этом году не был встречен публикой с таким триумфом»¹⁵⁶.

В целом же, подводя черту под обзором военно-патриотических фильмов и картин поэтического реализма, которые по выраженному в них

¹⁵⁴ Цит. по: *Crisp, C. G. French Cinema: A Critical Filmography: Volume 1, 1929–1939*. Bloomington, Indiana; Indiana University Press. 2015. P. 175.

¹⁵⁵ A Travers les Spectacles: Pepe le Moko // *Les Spectacles d’Alger*. July. 27. 1938. №30. P.1. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5656371s/f1.item.r=pepe%20le%20moko> (Дата обращения: 24.02.2023).

¹⁵⁶ Echos: “Pepe le Moko” commence son troisieme mois d’exclusivite // «*La Revue de l’écran*» Mar. 27. 1937. №191. P.8. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5731161v/f13.item.r=pepe%20le%20moko> (Дата обращения: 24.02.2023).

отношению к колониализму и африканскому «другому» условно можно назвать консервативными, необходимо отметить, что обычно они были чрезвычайно популярны у французского зрителя. Вышеупомянутые х/ф «Почётный легион» и х/ф «Трое из Сен-Сир» вошли в число самых успешных фильмов десятилетия, только в Париже заработав около 500 тыс. франков¹⁵⁷. Х/ф «Большая игра» стал самым успешным фильмом в 1934 г., собрав в столице около 600 тыс. зрителей. Х/ф «Батальон иностранного легиона» привлёк 800 тыс. парижан и занял 2-е место по сборам в 1935–1936 гг. после х/ф «Зов тишины». Х/ф «Пепе ле Моко» стал 2-м в 1937 г., заинтересовав также 800 тыс. посетителей столичных кинотеатров¹⁵⁸.

Фильмы поэтического реализма, как продемонстрировано выше, поднимали вопросы идентичности. В широком смысле ими рассматривалась проблема возможности и необходимости ассимиляции. Но в 1930–е гг. были и другие картины, подходившие к этому вопросу не с позиции французов, оказавшихся в Африке, а с точки зрения африканцев, оказавшихся в Европе.

В некоторых фильмах создателями высказывалась мысль о невозможности и бесполезности ассимиляции «других». Ярким тому примером являются киноработы темнокожей актрисы Ж. Бейкер, расовые отличия которой часто использовались режиссёрами. «Примечательно, — пишет в своём исследовании Т. Мартин, — что в каждом из её хитовых фильмов Бейкер играла персонажа, вынужденного принять другую идентичность, но в конечном счёте попавшего в ловушку своего расового происхождения. Как артистка мюзик-холла с Мартиники в х/ф “Зузу” (1934 г.) и как тунисская пастушка в х/ф “Принцесса Там-Там” (1935 г.), Бейкер в конечном счете не может интегрироваться в современное французское общество»¹⁵⁹.

¹⁵⁷ *Kennedy-Karpas, C.* Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s. New Brunswick, N.J.: The State University of New Jersey. 2011. P. 29.

¹⁵⁸ *Crisp, C. G.* Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939. Bloomington, Indiana; Indiana University Press, 2002. P. 279–337.

¹⁵⁹ *Martin, T.* The French Empire Between the Wars. Imperialism, Politics and Society. Manchester; Manchester University Press. 2005. P. 203.

Сюжет х/ф «Принцесса Там-Там»¹⁶⁰ рассказывает о французском писателе Максе де Мирекуре, который в поисках вдохновения для нового романа отправляется в Тунис. Там он встречается с босоногой горной пастушкой – Альвиной в исполнении Ж. Бейкер. Стоит отметить большое количество экранного времени, уделённое её героине. Альвина – определённо «активный» персонаж, обладающий проработанным характером и некоторой привлекательностью.

Естественность и детское озорство девушки вызывают интерес француза, и он делает дикарку героиней своего романа. Вскоре Макс узнаёт, что его жена в Париже завязала экзотический роман с индийским махараджей. Герой ревнует и решает вернуться в Европу вместе с Альвиной, ввести её в парижское общество в роли африканской принцессы и позлить супругу. Альвина влюбляется в Макса и верит, что он испытывает к ней те же чувства, но секретарь писателя разбивает её романтические мечты и советует вернуться в Африку. В результате оказывается, что вся эта история в реальности никогда не происходила, Альвину в Европу не возили, а зритель на протяжении фильма наблюдал фантазии Макса и сюжет получающегося у него романа под названием «Цивилизация».

Противопоставление африканской дикости и европейской цивилизации является лейтмотивом фильма. Африка предстает в нём как экзотическое место, туристический объект для представителей высшего французского общества, привлекающий пальмами, восточной архитектурой, базарами, уличной музыкой и т.д. На протяжении всего фильма происходит постоянное сопоставление европейцев с местными дикарями, Запада с Востоком. И хотя в фильме встречаются позитивные реплики в сторону Востока, к выводу о его консервативной направленности, помимо самого сюжета, подталкивают различные детали повествования: ракурсы съёмки, обрывки диалогов и т.д. Герои-французы постоянно сравнивают Альвину с

¹⁶⁰ Х/ф «Принцесса Там-Там» («Princesse Tam-Tam»). Франция. Реж. Э.Т. Гревиль, 1935 г.). URL: https://vk.com/video-12736321_456239424 (Дата обращения: 06.11.2022).

диким зверьком, говорят о ней с высокомерием и брезгливостью. Прибыв в Тунис, писатель никак не может понять местные обычаи, например, то, как Альвина может есть руками или спать на полу. Та, в свою очередь, не может понять образ жизни европейцев: искусственных цветов, туфли на каблуках, жизнь под крышей, куда не попадает солнечный свет и т.д. Всё это не позволяет «цивилизовать» Альвину. Её одевают в европейское платье, делают маникюр, учат игре на пианино, но вся эта «цивилизованность» слетает с неё в тот момент, когда на приеме у махараджи на глазах французской публики, она, услышав африканские мотивы, выскакивает на сцену с диким танцем. В одной из последних сцен, где Макс раздает автографы по случаю выхода своей книги, на чьё-то сожаление, что Альвины больше нет в Европе, отвечает: «Ей лучше там, где она сейчас». Действительно, на вилле в Тунисе, которую писатель в конце фильма оставил Альвине, она прямо в жилом помещении разводит коз и птиц. Заканчивается картина кадрами, где осел жуёт книгу Макса с заголовком «Цивилизация» на обложке, наводя зрителя на мысль о тщетности попыток ассимиляции «другого».

Среди множества французских фильмов о колониях 1930-х гг. особняком стоит х/ф «Итто»¹⁶¹ (1934 г.) Ж. Бенуа-Леви и М. Эпштейн – режиссёров, склонных снимать важные «социальные» картины, чьи работы считались «гуманистическими, прогрессивными и левацкими»¹⁶². Первоисточником для сценария стало литературное произведение французского офицера М. Ле Гляя, служившего в Северной Африке, с восхищением относившегося к берберскому народу. Всё это в определённой степени повлияло на оригинальность х/ф «Итто» в сравнении с другими картинами десятилетия.

Действие фильма разворачивается во французском протекторате Марокко в 1914–1920 гг. и рассказывает о вооружённом восстании

¹⁶¹ Х/ф «Итто» («Itto»). Франция, Марокко. Реж. Ж. Бенуа-Леви, М. Эпштейн. 1934 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dXabUeIyFMY> (Дата обращения: 19.10.2022).

¹⁶² Dudley, A., Ungar, S. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2005. P. 324–325.

берберского народа против французской власти. Картина открывается кадрами, в которых два лидера берберских кланов – Хаму и Хасан – собираются объединиться для борьбы с чужеземцами. Союз скрепляется свадьбой их детей – принцессы Итто и принца Милуда соответственно. Внезапно над головой появляется французский самолёт, и берберы сбивают его, ранив пилота и взяв его в заложники.

Из французского лагеря к берберам прибывает врач по имени Пьер, который помогает лётчику, и, делая прививку, спасает овец клана Хасана от неизвестной туземцам болезни. После этого вождь отказывается бороться с французами, и Хаму обвиняет вчерашнего союзника в предательстве. Милуд также не поддерживает решение отца и присоединяется к тестю, но Хаму отвергает зятя. После того, как Милуда избивают люди Хаму, принц находит помощь у французов и, как и отец невесты, пересматривает своё отношение к чужеземцам. Итто же носит ребёнка Милуда и разрывается между отцом и возлюбленным.

Тем временем у доктора Пьера и его жены Франсуазы также рождается дитя. Дочь Итто заболевает дифтерией, и после того, как местный колдун ничем не может помочь, принцесса обращается за помощью к Пьеру. Тот спасает ребёнка, а Итто и Франсуаза сближаются на почве материнства.

Но в конце концов принцесса, оставив маленькую дочь Франсуазе, всё же выбирает отца и присоединяется к Хаму в его крепости, где они и погибают в последнем бою с французскими наёмниками. В финальной сцене Франсуаза соглашается остаться со своим мужем в Марокко, среди берберов, чтобы растить ребёнка Итто.

Из пересказанного нами сюжета очевидно, что фильм одобряет присутствие французов в Северной Африке и не сообщает о причинах, которые побудили берберов во главе с Хаму восстать. Как и в х/ф «Человек из Нигера», авторы акцентируют внимание зрителя не на военных действиях, а на гуманитарной работе француза, который, постоянно помогает туземцам и таким образом заставляет их поддерживать Францию.

В чём же тогда заключается уникальность х/ф «Итто»? Хотя фильм не затрагивает этических вопросов колониализма, проповедует патернализм и рекламирует преимущества западной цивилизации, он, тем не менее, представляет собой довольно оригинальную попытку показать Северную Африку без налёта фантазии по мотивам арабских сказок. Главные особенности картины – параллельный монтаж и количество экранного времени, отведённое раскрытию характера и чувств колонизированного «другого». Действие то и дело перебрасывается от персонажей-французов к берберам и обратно, что позволяет зрителю в равной степени следить за теми и за другими. Таким образом, французские зрители могли идентифицировать себя с главными героями-берберами, чьи истории оказывались переплетены с историями французов¹⁶³. По мере развития сюжета точки зрения Хаму, Итто и Милуда, выражены так же полно, как и у персонажей-европейцев. Это, без сомнения, «активные» персонажи с собственной историей.

Ещё одним необычным отклонением от «нормы» колониального кино является то, что борьба Хаму против французов явно не осуждается в картине, и французы уважают его как мужественного, умелого и грозного воина. Его смерть в безнадёжной обороне в финале фильма, своего рода, зеркальное отражение аналогичной ситуации в х/ф «Батальон иностранного легиона», где под натиском противника храбро держались легионеры.

Берберы широко представлены в картине. В х/ф «Итто» расовый баланс заметно сместился в сторону неевропейцев: «актерский состав состоит примерно из 50 французов и около 800 арабов»¹⁶⁴. В среде туземцев проходит более половины времени фильма. Отвергая стереотипы и карикатурность, создатели изображают «других» человечными и живыми. Эпиграф, открывающий действие киноленты гласит: «Другие люди, возможно, отличаются от нас, но наблюдение показывает, что они не уступают нам.

¹⁶³ *Slavin, D.H.* French Colonial Film Before and After Itto: From Berber Myth to Race // French Historical Studies. 1998. № 21. P. 133.

¹⁶⁴ *Martin, J.W.* Op. cit. P. 66.

История, которую вы сейчас увидите – это история борьбы за независимость и цивилизацию. [...] Борясь за свои идеалы, арабы и французы, сначала известные как румийцы, или “неверные”, быстро узнали и стали уважать друг друга, несмотря на расовые различия и склад ума. Вскоре их сердца забились как одно».

Х/ф «Итто» снят на натуре режиссёрами, специализировавшимися на документальном кино, а потому содержит множество невыдуманных кадров из жизни местных племён, что позволяет аудитории больше узнать о быте и традициях берберов. Ещё одной отличительной особенностью фильма является его аутентичность: персонажей-берберов, за исключением главной героини, играют местные актёры, говорящие на родном языке, а зрителю авторы предлагают субтитры для понимания реплик.

Таким образом, в сравнении с другими картинами десятилетия мы обнаруживаем в х/ф «Итто» более чуткий подход к персонажам-неевропейцам и внимательное отношение к культуре колониального «другого». Однако, родоначальником новой тенденции в колониальном кинематографе он не стал, так и оставшись исключением. Посостязаться с патриотическими лентами картина не смогла, хоть и неплохо заработала в прокате – только в Париже её посмотрели 320 тыс. чел.¹⁶⁵ К тому же, как пишет Г. Славин, картина вызвала больше зрительских отзывов, чем любой другой фильм в 1930–х гг., и что в своих письмах большинство посмотревших отождествляли себя с берберскими персонажами, и были рады узнать, как они живут и говорят¹⁶⁶.

Тем не менее, до самого конца десятилетия режиссёры при изображении Африки на экране всё же предпочитали обращаться к привычным клише. Несмотря на наличие определённых особенностей, ни один из перечисленных в параграфе фильмов не возражал против главного – колониального порядка. Так что отличия здесь проявились, скорее в форме,

¹⁶⁵ *Crisp, C. G. Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939. Bloomington, Indiana; Indiana University Press, 2002. P. 317.*

¹⁶⁶ *Slavin, D.H. Op. cit. 1998. P. 144.*

нежели в идеологическом содержании. Данные о кассовых сборах и отзывы в прессе показывают, что наибольшим успехом у зрителя пользовались фильмы, предлагавшие стандартные и несколько уничижительные образы колоний и их жителей, а, следовательно, подобные репрезентации не противоречили мировоззрению аудитории.

2.2. Деколонизация и образ Африки во французском кино 1940–1950-х гг.

Начало Второй мировой войны парализовало французский кинематограф: множество кинотеатров оказалось закрыто, студии, опустошённые мобилизацией, прекратили работу. В период «странной войны», по данным историка Ж. Садуля, кинопромышленность не могла похвастать ни количеством, ни качеством выпущенных картин, тем более, когда Гитлер предпринял наступление на Францию и оккупировал её. Многие актёры и режиссёры покинули страну. В неоккупированной зоне кинопроизводство оказалось сосредоточено на небольших студиях Марселя и Ниццы, а на севере немцы поставили его под свой контроль¹⁶⁷.

После поражения летом 1940 г. колониальная империя обрела ещё большую важность в судьбе Франции. Поскольку до некоторых пор немцы не касались её заморских владений, режим Виши преподносил сотрудничество с противником, в том числе, как средство защиты колоний. В сохранении империи коллаборационистское правительство видело способ восстановления национального достоинства и чести. Империя должна была компенсировать Франции поражение, продемонстрировать миру, что она по-прежнему является независимым государством с огромной территорией, ресурсами, и рабочей силой. С ней же связывались и надежды на послевоенное восстановление. Отсюда и огромное значение, придаваемое режимом Виши

¹⁶⁷ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино в период войны 1939-1945. М.: Искусство, 1961. Т.6. 461 с. URL: <https://coollib.com/b/262457/read> (Дата обращения: 13.02.2023).

имперской пропаганде. О несомненной важности колоний для Франции во время войны говорили не только вишисты, но и Соппротивление: слова Ш. де Голля о том, что Франция не одинока, что за ней стоит огромная империя, укрепляли моральный дух французов в военное время и веру в колониализм.

Французский историк П. Бланшар, исследуя расовый дискурс в пропаганде режима Виши, отмечает его заметное отличие от нацистской идеологии и сходство с доктриной итальянских фашистов. Итальянская антропологическая культура, по мнению учёного, в отличие от немецкой, признавала этническое смешение, в основном, из-за тесной исторической связи с Восточным Средиземноморьем и Африкой. Так и для режима Виши, арабы и берберы – важные для будущего восстановления Франции средиземноморские народы, превосходящие евреев, но уступающие белым. Чернокожий же для коллаборационистов, «хотя и является подданным Империи, очевидно, не считается достойным быть её строителем. Однако, он может претендовать, особенно в роли сенегальского стрелка, на статус её защитника»¹⁶⁸.

Колониальные фильмы, снятые при режиме Виши, были насквозь пропитаны духом патриотизма. Сотрудничество благотельницы Франции и благодарных ей зависимых территорий – основная тема большинства пропагандистских кинолент о колониях, снятых в период оккупации. Историк Ж.-П. Бертен-Магит приводит обширную фильмографию, содержащую описание сюжетов некоторых, в том числе утраченных на сегодняшний день, документальных пропагандистских кинолент периода войны¹⁶⁹. Например, д/ф «Верность» (1941 г.), название которого в заставке появлялось на фоне портрета маршала Петена, рассказывал о том, как Индокитай, Алжир, Марокко и Французская Экваториальная Африка выражают свою

¹⁶⁸ Blanchard, P. Boetsch, G. Races et Propagande Coloniale sous le Regime de Vichy 1940-1944 // Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africae l'Oriente. 1994. Anno 49. No. 4. P. 535.

¹⁶⁹ Bertin-Maghit, J-P. Propaganda Documentaries in France: 1940-1944. Lanham: Rowman & Littlefield. 2016. P. 183–249.

солидарность с метрополией, оказывая ей продовольственную и военную помощь. Многосерийный д/ф «Франция на марше», снимавшийся в 1940–1944 гг. в колониях и неоккупированной зоне, широко освещал жизнь в империи и продолжающуюся цивилизаторскую миссию Франции и пользовался большим успехом. Серия «Рамадан в Тунисе», рассказывавшая о жизни и труде тунисских ремесленников, провозглашала: «Франция поддерживает управляемые ею мусульманские народы, которые пролили за неё свою кровь, которые верны своей вере и своим традициям – главным источникам их добродетели». В целом, в пропагандистском кино военного времени создатели стремились показать жителей Африки в более благородном свете, чем ранее, хотя от расовых клише оно по-прежнему было несвободно.

Художественное кино режима Виши в силу финансовых трудностей не столь активно использовалось в продвижении колониальной идеи. Зачастую они упоминали империю лишь вскользь, хотя даже этого публике хватало, чтобы потешить национальное достоинство, ущемлённое поражением. Заморские территории оказались местом действия лишь для нескольких историй о любви, супружеской измене и войне. Единственной картиной, сюжет которой определённо разворачивается в Африке, стал х/ф «Зов деревни»¹⁷⁰ (1942 г.) режиссёра М. Глейза, о непростых семейных отношениях молодой парижанки, вышедшей замуж за алжирского поселенца – агронома, облагораживающего пустыню и помогающего туземцам. Картина примечательна тем, что здесь, наблюдается смещение акцента с прославления завоевания или борьбы с мятежниками на пропаганду патернализма и помощь колонизированному со стороны обычных людей: девушка, поселенец-цивилизатор, проникнувшиеся жизнью в колониях и заботящиеся о туземцах. Эти сюжетные установки мы ещё увидим чуть позже, в фильмах периода распада французской колониальной империи.

¹⁷⁰ Х/ф «Зов деревни» («L'Appel du Bled». Франция. Реж. М. Глейз, 1942 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/lappel-du-bled-1942/> (Дата обращения: 05.11.2022).

Вторая мировая война существенно повлияла на взаимоотношения Франции и её заморских владений. Ослабили экономические связи между ними, упало политическое влияние и престиж метрополии, в колониях поднималась мощная волна освободительного движения. Управлять империей «по-старому» в послевоенном мире становилось невозможно. Как и британцы, французы увеличили ассигнования на колониальное развитие и благосостояние, надеясь предотвратить возможные беспорядки. Термин «колония», подразумевающий превосходство метрополии в отношениях к зависимым странами, стал неудобным для употребления. Отныне «главная стратегическая цель французских правящих кругов в области колониальной политики состояла в том, чтобы не допустить полного крушения империи. Речь шла о спасении основ колониального господства Франции над ее заморскими владениями путем смены вывески (“Союз” вместо “Империи”) и частичных уступок законным требованиям народов французских колоний»¹⁷¹. Эта идея напоминала Британское Содружество, как способ переформатировать объединение на новых принципах. В результате, как известно, в 1946 г. Конституция Четвертой республики провозгласила учреждение Французского союза, который должен был заменить собой колониальную империю.

Но старания французского правительства переформатировать империю на новых принципах, найти приемлемый способ сосуществования не избавили страну от потери заморских территорий. Хотя и для британцев политическая деколонизация заморских территорий проходила не очень гладко, для Франции этот процесс оказался более драматичен. Неудачные для Четвёртой республики крупные и разорительные войны травмировали и раскололи французское общество: события в колониях и миграционные процессы разжигали ожесточенные внутривнутриполитические разногласия о судьбе империи, актуализировали вопросы национальной идентичности.

¹⁷¹ Черкасов П.П. Колониальная политика Франции в годы второй мировой войны // Вопросы истории. 1983. № 7. С. 94.

Вышеперечисленные обстоятельства отразились на кинематографе Четвертой республики. Политика французских властей в отношении кино и образов «другого» на экране стала более осторожной, поскольку расистские стереотипы могли вызвать негативную реакцию коренного населения колоний. В 1940–1950-е гг., когда британские кинематографисты предпринимали некоторые попытки осмыслить происходящие в колониях события, французское кино предпочитало не замечать актуальные проблемы империи. Чаще всего это связывают с цензурными ограничениями: «Французские цензоры [...], – пишет Дж. Коуэнс, – безусловно, помогли убрать колониальные темы с французских экранов...»¹⁷². Наиболее жёсткими ограничения стали во время и после Алжирской войны. Национальный центр кинематографии (CNC), находящийся под опекой Министерства информации, отвечал на национальном уровне за проверку фильмов с целью предотвращения появления на экранах изображений, противоречащих морали или способных нарушить общественный порядок. Под таким контролем французские режиссёры предпочитали обходить острые углы, уступали требованиям государства и зачастую избегали снимать фильмы на тему колониализма, даже если бы зрители и хотели публичного обсуждения недавних и текущих кризисов.

Большинство французов в конце 1940-х гг. по-прежнему верили в то, что Франция выполняет цивилизаторскую миссию в колониях¹⁷³. Поэтому в послевоенные годы колониальное кино вернулось на экраны. После почти полной остановки в годы войны возобновились съёмки за пределами метрополии, а Африка снова стала экзотическим местом действия для любовных и криминальных драм, приключенческих и военно-патриотических

¹⁷² Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. P. 199.

¹⁷³ Hayward, S. *French Costume Drama of the 1950s: Fashioning Politics in Film*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press. 2010. P. 37.

фильмов об Иностранном легионе и героях империи¹⁷⁴. Его создатели пользовались прежними методами работы, «проверенными» сюжетами и образами, вдохновляясь успехом довоенных картин.

Одной из излюбленных тем подобного кино оставалась борьба с мятежниками и бандитами в колониях. В качестве примера можно привести х/ф «Белый эскадрон»¹⁷⁵ (1949 г.), снятый по мотивам одноимённого романа Ж. Пейре 1931 г. при поддержке министра Вооружённых сил Франции и генерального губернатора Алжира. Это, безусловно, повлияло на идеологическую направленность картины, отдававшей дань уважения африканской армии, и образы «другого», представленные в ней. Фильм рассказывает о военном подразделении, находящемся в Сахаре, состоящем из нескольких французских офицеров и местных солдат-берберов («хорошие» африканцы), задачей которого является борьба с восстаниями и грабежами, устраиваемыми туземцами-кочевниками («плохими» африканцами). Получив телеграмму с сообщением об одном из таких восстаний, капитан эскадрона решает отправиться в пустыню, чтобы выследить мятежную банду и ликвидировать её. От привала к привалу, от колодца к колодцу отряд преследует противника, углубляясь в просторы пустыни, преодолевая песчаные бури, зной, болезни, нехватку воды и т.д. Перед зрителем предстаёт та же инаковость дикой, безлюдной и смертоносной Африки из фильмов 1930–х гг., и неспроста некоторые журналисты затем сравнивали картину с довоенной «классикой». Экзотичным фоном служит и местное население: в кадре оно присутствует довольно часто, имеет немногочисленные реплики, но практически не влияет на развитие сюжета, отыгрывая роль слуг, погонщиков

¹⁷⁴ Х/ф «Сиди-Бель-Аббес» («Sidi-Bel-Abbes», Франция. Реж. Ж. Олден-Делос. 1953 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/sidi-bel-abbes-1954/> (Дата обращения: 10.11.2022); Х/ф «Песчаный патруль» («La patrouille des Sables»). Франция. Реж. Р. Шан. 1954 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/la-patrouille-des-sables-1954/> (Дата обращения: 10.11.2022); Х/ф «Большая игра» («Le Grand Jeu». Франция, Италия. Реж: Р. Сьодмак. 1954 г.). URL: https://vk.com/video139417845_456251163 (Дата обращения: 10.11.2022).

¹⁷⁵ Х/ф «Белый эскадрон» («L'escadron blanc». Франция. Р. Шан. 1949 г.). URL: <https://ok.ru/video/5200046459402> (Дата обращения: 10.11.2022).

верблюдов и солдатской массы. Поскольку отрядом руководят офицеры-французы, принимающие важнейшие решения, в картине явно прослеживается иерархия в социальном статусе между ними и представителями коренных народов. По пути эскадрон редет, погибает и сам капитан. Остатки отряда воодушевляет и готовит к решающему бою с кочевниками молодой лейтенант, который в финале убивает лидера мятежников, а затем возвращает отряд домой. Так, картина, по словам рецензента, умело передаёт присущий литературному первоисточнику дух национального величия, который «движет горсткой людей, направляющихся в бескрайние просторы Сахары с единственной целью сохранить там французский флаг»¹⁷⁶.

Однако возрождение военно-патриотических фильмов о подвигах французских офицеров или солдат Иностранного легиона оказалось недолгим. Прежнего успеха они не имели. Точку в затянувшейся истории направления поставил ремейк х/ф «Большая игра» (1954 г.), дата выхода которого совпала с поражением французов в Индокитае и началом войны в Алжире. Посредственные кассовые сборы фильма, несмотря на крупный бюджет и наличие звёзд, по мнению французского исследователя Ф. Дельмюля, наглядно показал моральное устаревание, непривлекательность подобных картин и их явное несоответствие окружающей действительности¹⁷⁷.

Как и другие «военно-патриотические» ленты периода, провалился в прокате х/ф «Бигорн, Капрал Франции»¹⁷⁸ (1958 г.) по роману П. Нора. Кроме того, он подвергся критике в прессе за клевету на африканцев, прославление колонизации Мадагаскара¹⁷⁹. Негативную реакцию на фильм усугубил

¹⁷⁶ Edon, R. L'escadron blanc. Sur les chemins de la grandeur / Paroles francaises. 08.07.1950 // Recueil d'articles de presse. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-2785. 2015. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10527224f/f19.item> (Дата обращения: 05.01.2024).

¹⁷⁷ Delmeulle, F. Op. cit. P. 78.

¹⁷⁸ Х/ф «Бигорн, Капрал Франции» («La Bigorne, caporal de France». Франция, Италия. Реж. Р. Дарен. 1958 г.). URL: <https://ok.ru/video/48003680977> (Дата обращения: 18.03.2023).

¹⁷⁹ Cowans, J. Op. cit. P. 69.

исторический контекст: разгар Алжирской войны, продолжающееся национально-освободительное движение на Мадагаскаре и обретение им в 1958 г. статуса автономной республики.

Таким образом, французское колониальное кино в 1945–1960 гг. сталкивалось с назревающим кризисом империи, который было необходимо принимать во внимание.

В попытках сохранить влияние на колонии, пропаганда Четвёртой республики стремилась продемонстрировать, что должным образом изменённое объединение, под которым подразумевался Французский союз, обеспечит всем его членам благосостояние значительно быстрее, чем любой из них смог бы достичь самостоятельно. Фильмы послевоенного периода, на наш взгляд, наглядно демонстрируют новую, более либеральную, тенденцию во французском колониальном кино.

Важным аргументом противников деколонизации оставалось «бремя белого человека». Некоторые послевоенные фильмы продолжали отстаивать обязанность защищать, воспитывать и помогать диким народам, неспособным самостоятельно преодолеть хозяйственные трудности, болезни и катаклизмы. Акцент колониального кино сместился с прославления героического завоевания неизведанных территорий к пропаганде патернализма, партнёрских отношений с населением колоний. К примеру, финальная часть вышеупомянутого х/ф «Большая игра» была несколько изменена в сравнении с оригиналом: если в концовке оригинального фильма 1934 г. легионеры отправлялись в поход явно с военными задачами, то в ремейке двадцать лет спустя создатели подчеркнули гуманитарную сущность их миссии, целью которой стала помощь местному населению справиться с некой опасной болезнью.

Заметно чаще темами фильмов становились просветительская деятельность, инженерные работы (строительство железных дорог, плотин и т.д.), медицинская помощь и т.п. Колониализм в таких картинах оправдывался моральными соображениями, вопросы экономики и политики, обычно, не

затрагивались. Вместо героев-офицеров и колониальных чиновников, главными персонажами заметно чаще становились девушки или люди невоенных профессий (миссионер, земледелец, учитель, врач), внимательные к интересам местных жителей, сотрудничающие с ними, и заботящиеся о процветании колоний. Образ же колонизированных «других» также изменился: африканец больше не является мятежником или просто объектом любопытства, но остаётся покорным, ленивым и в конечном итоге страдающим из-за собственной отсталости, неспособным к самостоятельному существованию. Фильмы рисовали образ коренных жителей, идеальный для послевоенного кино – благодарный колонизированный, который не оспаривает своё подчиненное положение. Неизбежным же выводом после просмотра было то, что Франция должна продолжать играть незаменимую роль в жизни туземцев.

Так, по сюжету х/ф «Одиноким завоеватели»¹⁸⁰ (1949 г.) режиссёра К. Вермореля, главная героиня прибывает в Габон, где располагается доставшееся ей в наследство от отца лесное хозяйство. На протяжении всего фильма девушка старается облагородить угодья, построив дорогу, несмотря на противодействие аборигенов и странного соседа – белого золотоискателя, почти ассимилировавшегося с местным населением язычника, противника цивилизации. К финалу ей удаётся некоторым образом «перевоспитать» одичавшего европейца и всё же осуществить задуманное. Х/ф «Прекраснейшая из жизней»¹⁸¹ (1956 г.) того же К. Вермореля, проспонсированный Лигой народного образования, рассказывает об учителе, который с женой и годовалым ребёнком приезжает в Гвинейскую деревню возрождать курс по преподаванию для педагогов-африканцев, оставленный

¹⁸⁰ Х/ф «Одиноким завоеватели» («Les Conquérants Solitaires»). Франция. Реж. К. Верморель. 1952 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/the-solitary-conquerors-1952/> (Дата обращения: 13.01.2022).

¹⁸¹ Х/ф «Прекраснейшая из жизней» («La Plus Belle des Vies»). Франция. Реж. К. Верморель. 1956 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/the-most-beautiful-life-1956/> (Дата обращения: 13.01.2022).

его предшественником. Единственные белые в округе, супруги сталкиваются с враждебностью темнокожих жителей деревни, не доверяющих чужакам и их нововведениям. Но герой увлечён работой и считает жизнь в Африке прекраснейшей из возможных. Жена, в свою очередь, не разделяет энтузиазм мужа: изоляция, непривычный климат и сложные бытовые условия разочаровывают её. Но, преодолев все трудности, даже смерть собственного ребёнка и супружеский кризис, герои справляются: учитель добивается уважения африканских коллег, и вместе они печатают школьные учебники, учат детей читать и писать, а его жена, заботясь о местных женщинах и детях, завоёвывает всеобщую любовь, которая помогает ей приспособиться к окружающей действительности и убеждает в необходимости остаться рядом с мужем. Список подобных картин о французах-цивилизаторах могут пополнить х/ф «Оазис»¹⁸² (1955 г.), в котором белый землевладелец обустривает цветущие сады в марокканской пустыне, х/ф «Там-там Маюмбе»¹⁸³ (1955 г.), где военный врач, сотрудничая с африканским вождём в исполнении Х. Бенглия, спасает конголезское население от сонной болезни, а Африку от разграбления контрабандистом, наживающимся на продаже туземцам алкоголя и вывозе слоновой кости, и т.д.

В качестве ещё одного примера можно привести х/ф «Полночь, доктор Швейцер»¹⁸⁴ (1952 г.), посвящённый жизни и деятельности немецко-французского ученого-богослова и миссионера начала XX в. Альберта Швейцера. Фильм с уважением реконструирует предвоенный период жизни героя колониальной истории Франции. По сюжету картины работающему в Габоне доктору приходится преодолевать невежество и суеверия туземцев,

¹⁸² Х/ф «Оазис» («Oasis». Франция, ФРГ. Реж. И. Аллегре. 1955 г.). URL: https://full-hd.info/priklyucheniya/oazis_oasis-2/ (Дата обращения: 12.03.2023).

¹⁸³ Х/ф «Там-там Маюмбе» («Tam Tam Mayumbe». Италия, Франция. Реж. Дж. Г. Неаполитано, Ф. Куиличи, 1955 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/vm_gluschenko/video/52564/168958.html (Дата обращения: 14.03.2023).

¹⁸⁴ Х/ф «Полночь, доктор Швейцер» («Il est minuit, docteur Schweitzer». Франция. Реж. А. Аге, 1952 г.). URL: <https://ok.ru/video/96993544942> (Дата обращения 03.03.2023).

противопоставленные западной цивилизованности и образованию. Из-за непонимания европейских обычаев африканцы выглядят глупо, например, когда из-за неграмотности не понимают, как принимать выданные им лекарства, пока им чётко не объяснят. Европейская медицина малопонятна коренным жителям, которые верят, что, когда пациент находится под наркозом, он – мертв, и «белый знахарь» чудесным образом возвращает его к жизни, когда действие лекарства заканчивается. Они больше верят своим колдунам, предлагающим в качестве решения человеческие жертвоприношения. Чтобы не «спугнуть» туземцев большими кирпичными зданиями, Швейцер специально обустраивает больничный комплекс в виде простых хижин – так, чтобы им было привычно. Туземцы показаны ленивыми бездельниками, сидящими без дела вместо того, чтобы выполнять поручения. Также миссионер лицом к лицу встречается с дикостью и жестокостью африканцев. Они напиваются, грабят, жестоко убивают местного священника, занимаются каннибализмом. Абориген не равен белому, несмотря на попытки режиссёра привнести в фильм либеральные элементы, показать равноправие и дружбу между ними. В одной из сцен темнокожий мужчина говорит Швейцеру: – «Я раб доктора», на что герой возражает: «Нет, ты мой друг». Но по ходу действия именно африканец является постоянным объектом опеки и мишенью для нравоучений. Посыл фильма читается ясно: Франция – цивилизующая сила, заботящаяся об отсталых народах империи, работавшая для того, чтобы отучить дикарей от их варварских обычаев, и даже после войны это остается так. Сделать предстоит ещё многое, а смерть священника указывает на то, что ради этой благородной миссии французы готовы даже пойти на жертвы.

Кроме смещения акцента с завоевания на заботу о колониях, выраженной характерной чертой послевоенного кинематографа на африканскую тему стало более чуткое отношение к реалистичности изображения. Режиссёр К. Верморель в газетных статьях по случаю выхода своих фильмов настойчиво говорил о стремлении показать не клишированный

и экзотический, а реальный образ «чёрного континента»: «Наш фильм [...] – писал он о х/ф «Прекраснейшая из жизней» – стремится стать началом необходимого развенчания мифов. В течение десятков лет владельцы ручек и фотоаппаратов занимались только экзотикой, [...] искали и показывали то, что у других народов было необычного, странного и комичного, не замечая, что комичными обычно были они сами»¹⁸⁵. На документальность создатели фильмов могли опереться, чтобы избежать обвинений в предвзятости, заявляя французской и африканской публике, что ничего в образе колоний и их жителей не выдумывают, а рассказывают правду.

В целом же, рассмотренные выше картины 1945–1960 гг., несколько «обновили» французское колониальное кино, привнеся в их идеологическое содержание некоторые либеральные элементы, отражающие политический дискурс о «Союзе» вместо «Империи»: стремление показать африканских «других» более реалистично, подчеркнуть гуманитарные стороны колониализма и необходимость сотрудничества метрополии и колоний для достижения общего блага. Однако, несмотря на это, фильмы послевоенного периода по-прежнему не выражали сомнений в справедливости и незыблемости существующего колониального порядка и расовой иерархии.

Насколько же идеи и образы, представленные в этих лентах, были созвучны настроению французской аудитории и отвечали её запросам? Х/ф «Одинокие завоеватели» получил смешанные отзывы прессы. Некоторые наиболее разочарованные рецензенты критиковали картину за несвоевременный патернализм: «Какие выводы мы можем сделать об Африке из этого фильма? [...] Африка – это удаленная земля, заселенная большими детьми, которых белые призваны цивилизовать [...] О движении, которое сейчас сотрясает континент, авторы ничего не слышали или, по крайней мере, ничего не поведали нам. Без сомнения, именно это делает их фильм таким

¹⁸⁵ Vermorel, C. Exotisme, egoisme, colonialisme. 19.05.1956. // Recueil d'articles de presse. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-5675 2013. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502349v/f17.item.r=La%20Plus%20Belle%20des%20Vies> (Дата обращения 04.01.2024).

унылым и безжизненным...»¹⁸⁶. Х/ф «Прекраснейшая из жизней» был встречен аналогично критически: «Режиссёр отправляется не на поиски африканской культуры, а хочет показать с умеренным патернализмом, что французское присутствие в Чёрной Африке, несмотря ни на что, остается необходимым»¹⁸⁷. Как позитивный момент рецензенты отмечали стремление автора картины к реализму в изображении Африки и населяющих её «других». Известный теоретик кино А. Базен писал: «Клод Верморель подарил нам, пожалуй, первый реалистичный африканский фильм [...], открыл нам Африку, лишенную своей мифологии: без экзотической атмосферы, туристических пейзажей, без свирепых животных, без лесных пожаров, но не лишенную загадочности»¹⁸⁸. Другой рецензент отзывался об этом так: «Африка больше не является страной для приключений одиноких молодых людей. В ней есть как живописность и необычность, так и повседневность. [...] Не считать чернокожих дикарями, добрыми или жестокими, [...] и уважать то, что они говорят и что им нравится – не это ли прекрасное осуждение расизма и патернализма, практикующихся в слишком большом количестве фильмов?»¹⁸⁹. Комментарии критиков, как мы видим, подтверждают наблюдаемое нами смягчение тона послевоенного кино об Африке, попытки отказа от экзотики и прежних стереотипов, а также свидетельствуют о постепенном изменении отношения части французов к привычным образам колонизированного «другого» на фоне актуальных политических событий.

¹⁸⁶ Monod, M. Les conquérants solitaires. Ne parvient pas a sauver le film // ce Soir. Oct.20. 1952. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502346h/f30.item.r=vermorel%20claudes.zoom> (Дата обращения 06.03.2023).

¹⁸⁷ Цит. по: Delmeulle, F. Op. cit. P. 87.

¹⁸⁸ Bazin, A. L'Afrique nous parle! // Le Parisien libéré. Nov. 22. 1956. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502349v/f27.item.r=vermorel%20claudes.zoom> (Дата обращения: 03.03.2023).

¹⁸⁹ Farkas, J.P. La Plus Belle Des Vies / Humanite. Nov. 21, 1956. // Recueil. "La plus belle des vies", film de Claude Vermorel. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-5675. 2013 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502349v/f23.item.r=vermorel%20claudes.zoom> (Дата обращения 06.03.2023).

В прокате же такие фильмы зачастую проваливались. Разве что х/ф «Полночь, доктор Швейцер» сумел привлечь огромную аудиторию в 3,3 млн. зрителей и оказался довольно успешным. «Ля синематографи франсэз» (“La Cinématographie française”) писала, что общая выручка за первую неделю проката картины составила более 19 млн франков, а показы сопровождали «многократные аплодисменты в конце каждого сеанса»¹⁹⁰. Киновед С. Хейворд объясняет это тем, что в год выхода ленты реальный А. Швейцер получил Нобелевскую премию мира, что подогрело интерес публики¹⁹¹. Это может говорить о том, что, в начале 1950-х гг. у некоторой части французской публики всё ещё оставалось ностальгическое ощущение необходимости и законности империи. Но то, что значительная часть аудитории не проявляла интерес к таким фильмам, возможно, говорит о её стремлении абстрагироваться от актуальных проблем Франции в колониях.

Вместе с тем во Франции после окончания войны возросли левые, антифашистские настроения. Всё громче звучали голоса критиков колониализма, замечания в сторону имперских практик стали занимать всё более важное место в общественном дискурсе¹⁹². Ширились движения, осуждавшие эксплуатацию и угнетение колонизированных народов, активно поддерживавшие их освободительную борьбу, выступавшие против французской военной интервенции, видя в ней возрождение фашизма¹⁹³.

Тогда же появились знаковые документальные короткометражные фильмы об Африке, ставшие кинематографическим выражением антиколониального протеста. Некоммерческие, часто запрещённые и

¹⁹⁰ *Feltin, M.* “Il Est Minut, Docteur Schweitzer” provoquera-il un nouveau divorce public-critique? // *La Cinématographie française*. Nov. 29. 1952. №1494. P.4. URL: <https://archive.org/details/lacinematographie1475pari/page/n447/mode/2up?view=theater> (Дата обращения 05.03.2023).

¹⁹¹ *Hayward, S.* Op. cit. P. 496–498.

¹⁹² *Murphy, D., Ezra, E., Forsdick, C.* Influence. Cultural and Ideological Agendas (1920–1940) // *Colonial Culture in France since the Revolution*. Ed. by Blanchard, P., Lemaire, S., Bancel, N., et al. Bloomington: Indiana University Press, 2014. P. 274.

¹⁹³ *Kalter, C.* The Discovery of the Third World. Decolonization and the Rise of the New Left in France, c.1950–1976. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 111–123.

распространявшиеся подпольно, эти работы демонстрировали своей неширокой аудитории, совсем иной образ «чёрного континента», нежели официальная кинохроника.

Одной из наиболее известных и самых жёстких антиколониальных короткометражных лент стал д/ф «Африка 50»¹⁹⁴ (1950 г.) Р. Вотье. Молодой режиссёр-коммунист по заданию Лиги народного образования отправился в Западную Африку, чтобы запечатлеть на плёнке повседневную жизнь африканцев, но оказался настолько потрясен увиденным, что расценил французское присутствие сродни немецкой оккупации. В 17-минутном очерке он наглядно показал жизнь коренных жителей в отвратительных условиях колониальной реальности: антисанитарию, тотальную нищету, бесправие и т.д. Живописные сцены повседневности сменяются изображениями гильз, разбросанных по земле, и стен, забрызганных африканской кровью, а также рассказом о том, как колониальные войска сжигали деревни аборигенов за неповиновение, убивали за невыплату налога в срок, не щадя даже маленьких детей. «Хижина горела, жителей уничтожали, вырезанный скот гнил на солнце, и это вовсе не официальный образ колонизации. Друг мой, колонизация здесь, как и везде, – это королевство стервятников» – сообщает закадровый голос. Далее, автор называет стервятников, разрывающих Африку – французских бизнесменов и финансистов, получающих огромные прибыли за счёт эксплуатации колоний. Колонизаторы не принесли того прогресса, которым оправдывают свою политику, говоря о «бремени белого человека», не дали ни образования, ни медицины, а лишь заставили африканцев работать за гроши. «Чёрный, трудясь под африканским солнцем, наполняет сейфы колониальных компаний» – продолжает закадровый голос, сопровождая кадры страшной эксплуатации. На борьбу против несправедливости, свидетельствует Р. Вотье далее, французская администрация отвечает «силой, дубинкой и тюрьмой». По возвращении во Францию, молодой режиссёр и сам

¹⁹⁴ Д/ф «Африка 50» («Afrique 50». Франция. Реж. Р. Вотье. 1950 г.). URL: https://vk.com/video-168179353_456239034 (Дата обращения: 25.03.2023).

будет отправлен за решетку за несанкционированное кинопроизводство, а негативы фильма будут изъяты, кроме спасённых автором 17 минут. Д/ф «Африка 50», завершавшийся призывом к оружию, был запрещён к показу во Франции до 1996 г. Но тюрьма не исправила режиссёра. Другая его работа – д/ф «Алжир в огне»¹⁹⁵ (1958 г.) – доказывала, что несмотря на подавляющее военно-техническое превосходство французской армии, алжирцы всё равно победят. Д/ф «Алжир в огне» официально не демонстрировался до 1972 г.

Не менее решительной атакой на колониализм стал д/ф «Тунисская земля»¹⁹⁶ (1951 г.) режиссёров Р. Фогеля и Ж.Ж. Сиркиса, придерживавшихся левых взглядов. Картина, заканчивавшаяся кадрами народной демонстрации тунисцев, требующих независимости под антиимпериалистическими и пацифистскими лозунгами, также подверглась цензуре. Под другим углом проблемы колониализма были рассмотрены в д/ф «Статуи тоже умирают»¹⁹⁷ (1953 г.) К. Маркера и А. Рене, исследующем деконтекстуализацию и искажение африканской культуры европейцами. Тогда же увидели свет д/ф «Безумные господа»¹⁹⁸ (1955 г.) и х/ф «Я – негр»¹⁹⁹ (1958 г.) режиссёра-этнографа Ж. Руша, с критических позиций исследовавшие влияние колониализма на быт, обычаи и психологию африканцев. Эти и другие короткометражные картины с сочувствием изображали Африку в новом образе: земли с массой насущных проблем, обворованной материально и духовно, а африканцев в роли угнетаемых, но несломленных борцов за свободу и лучшее будущее. Эти картины, безусловно, являются ярким симптомом наступающих во Франции перемен.

¹⁹⁵ Д/ф «Алжир в огне» («L'Algérie en Flammes»). Франция. Реж. Р. Вотье, 1958 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=C4M8MaKw_DQ (Дата обращения: 25.03.2023).

¹⁹⁶ Д/ф «Тунисская земля» («Terre tunisienne»). Франция. Реж. Р. Фогель, Ж.Ж. Сиркис. 1951 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=16PDO_RsLi4 (Дата обращения: 25.03.2023).

¹⁹⁷ Д/ф «Статуи тоже умирают» («Les statues meurent aussi»). Франция. Реж. К. Маркер. А. Рене. 1953 г.). URL: <https://youtu.be/0rleWJlBKZ8> (Дата обращения: 25.03.2023).

¹⁹⁸ Д/ф «Безумные господа» («Les maîtres fous»). Франция. Реж. Ж. Руш. 1955 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LRXtpYft0bw> (Дата обращения: 06.01.2024).

¹⁹⁹ Х/ф «Я – негр» («Moi un noir»). Франция. Реж. Ж. Руш. 1958 г.). URL: https://vk.com/video21679346_171625997 (Дата обращения: 25.03.2023).

А в художественном кино 1945–1960 гг. антиколониальные послания встречались редко. Лишь несколько фильмов, созданных на периферии французской киноиндустрии в сотрудничестве с другими странами, содержали в себе критику колониализма и предлагали нетипичные образы африканского «другого».

Так, способ репрезентации «чёрного континента» и его жителей в х/ф «Герои устали»²⁰⁰ (1955 г.) заметно выделяется на фоне остальных картин послевоенного периода. Авторы придерживались левых политических взглядов, что в определённой мере повлияло на идеологическое содержание ленты: режиссёр И. Чампи некогда возглавлял профсоюз кинотехников, а в 1958 г. призывал к открытому обсуждению социальных и расовых проблем в Алжире, актёр И. Монтан также был известен своими коммунистическими убеждениями и в 1956 г. посетил СССР.

Нуарная драма рассказывает о поколении людей, выросшем в обстановке постоянных битв и подвигов, но не находящем себе места в изменившемся послевоенном мире. По сюжету Мишель Ривьер – бывший лётчик ВВС Движения Сопротивления, которому ныне приходится работать пилотом транспортника в Африке, – совершает аварийную посадку и обнаруживает на борту контрабандный груз алмазов. Ему приходит мысль обмануть своего нанимателя, перепродать камни и разбогатеть. В поисках покупателя он отправляется во Фри-Сити – столицу неназванной африканской республики, недавно обретшей независимость. Хозяин алмазов, тем временем, отправляет на поиски беглеца другого «вчерашнего героя» – бывшего лётчика Люфтваффе. В борьбе за драгоценности француз и немец снова, как и во время Второй мировой войны, становятся соперниками, ненавидящими друг друга, но, столкнувшись поближе, понимают, что теперь, когда война окончена и оба они оказались на социальном дне, у них нет причин для вражды. Подружившись, лётчики решают поделить алмазы на двоих, но на богатство

²⁰⁰ Х/ф «Герои устали» («Les héros sont fatigues». Франция, ФРГ. Реж. И. Чампи. 1955 г.). URL: https://vk.com/video-62503875_456239030 (Дата обращения: 02.04.2023).

находятся и другие охотники из таких же прозябающих в Африке европейцев-неудачников.

Фильм погружает зрителя в экзотическую африканскую обстановку и, помимо прочего, исследует проблемы расовых отношений в наступающей постколониальной реальности, тревожной для французов. Репрезентация континента в х/ф «Герои устали» противоречива. С одной стороны, сюжет картины в целом строится вокруг старого образа Африки, как ловушки для героев, широко использовавшегося в фильмах о легионерах 1930–х гг.: изнывая от жары, комаров и тоски, все персонажи-европейцы, сознательно или нет, стремятся домой в Европу, но обречены находиться здесь. С другой стороны, образ Африки довольно нестандартен для французского колониального кино. Место действия неслучайно: как замечает новозеландский профессор Д. Уолкер-Моррисон, Фри-Сити отсылает нас к Либерии, под впечатлением от посещения которой находился режиссёр, а также к основанному группой освобождённых рабов-африканцев Либревиллю – столице Габона, являвшегося тогда частью Французской Экваториальной Африки²⁰¹. По фильму, безымянная республика явно принадлежит цветным, а немногочисленные белые, проживающие здесь, ловят косые взгляды и не пользуются особым уважением. Ривьер тут же испытывает на себе несколько предвзятое отношение со стороны местных жителей. Прибыв во Фри-Сити в поисках скупщика драгоценностей, герой узнаёт, что тот депортирован, и получает отповедь от темнокожего персонажа, видимо, раздражённого мутными делишками европейцев: «Мистер, такие, как вы, нам не нужны. У нас молодая страна, и мы свободны. Мы – не колония». Но всё же в республике царит космополитизм, европейская и африканская культуры тесно соприкасаются, можно услышать французскую, английскую, немецкую и африканскую речь.

²⁰¹ Walker-Morrison, D. *Classic French Noir: Gender and the Cinema of Fatal Desire*. London, New York: I.B.Tauris & Co. Ltd., 2019. P. 45–46.

Широко распространены межрасовые романтические отношения, причём, цветные персонажи это никак не комментируют в отличие от героев-европейцев. Ривьер снимает номер в захудалом отеле, который принимает иностранцев. Им управляет француз-алкоголик, отправленный в изгнание за пособничество нацистам. «Здесь даже слуге не дашь пощёчину» – причитает он о своей нелёгкой судьбе. Жена управляющего – Мануэлла – завела роман с чернокожим представителем местной элиты, поэтому муж-коллорационист на протяжении фильма искрит расовыми комментариями. Француза злит не столько неверность жены, сколько измена именно с темнокожим: «Это аморально. Есть черные и есть белые. Ты – белая». Естественно, что такие реплики как «Макака!» по отношению к любовнику-африканцу, произносимые этим неприятным персонажем, должны звучать отталкивающе для зрителя, что говорит, скорее, об антирасистской направленности фильма.

Образ африканцев в картине также противоречив и нетипичен для колониального кино. Так, ни один африканец в нём не является антагонистом. Зажиточные слои темнокожего населения Фри-Сити предстают на экране как люди, предпочитающие западный, несколько «буржуазный» образ жизни. Они разодеты в строгие костюмы, а на вечеринках исполняют бальные танцы под европейскую музыку и пьют пунш из хрустальных бокалов. В то же время средние и низшие слои африканского общества больше ценят традиционную культуру. Танцуя под барабанные ритмы, полуобнажённые или приодетые в модные рубашки, они нужны фильму в качестве фона, объекта наблюдения и источника экзотики для зрителя. Африканцев в фильме много, но все они находятся на втором-третьем плане и какого-либо влияния на сюжет практически не оказывают. Темнокожие персонажи не имеют собственных историй и характеров (кроме любовника Мануэллы, который, конечно же, терпит неудачу в соперничестве с персонажем И. Монтана за её сердце).

В целом, репрезентация Африки и африканского «другого» в х/ф «Герои устали» противоречива: однозначно антирасистская идеологически, картина предлагает довольно уникальную репрезентацию африканского

«другого», но при этом не избавлена от клише и стереотипов колониального кино. Явного антиколониального протеста фильм не содержит. Однако, широкими мазками авторы картины очерчивают контуры новой реальности, наступающей для Франции и Европы в целом. Сотрудничество лётчиков – вчерашних смертельных врагов – может намекать на начавшийся процесс евроинтеграции, порядки африканской республики – на крушение колониальной системы, с которым французам теперь придётся смириться, а кадры с изображением рекламы «Кока-Кола» во Фри-Сити – на появление нового мирового гегемона в лице США. Ни межрасовые браки, ни обилие темнокожих, ни намёки на судьбу империи не смутили зрителя: х/ф «Герои устали» оказался довольно популярен во Франции, войдя в число 15 самых успешных картин 1955 г.²⁰²

В качестве робкого антиколониального заявления можно рассматривать х/ф «Милый друг»²⁰³ (1955 г.). Авторы картины Л. Дакен, В. Познер, Р. Вайан были близки к коммунистической партии и видели в культуре возможность осудить колониальное насилие и его политические последствия²⁰⁴. Картина далека от экзотики, Африку зрителю не показывают, зато персонажи о ней много говорят, а важной частью сюжета выступает завоевание Марокко. На дворе 1884 год. Главный герой – Жорж Дюруа – бывший военный, участник испано-марокканской войны, прибыл в Париж без гроша в кармане. Пользуясь своим обаянием, Жорж проникает в цвет парижского общества, устраивается в газету, для которой пишет статьи о своей службе в Африке, а затем участвует в политической и финансовой махинации своего нового покровителя – господина Вальтера, который в итоге за счет

²⁰² Crisp, C.G. French Cinema. A Critical Filmography: Volume 2, 1940–1958. Bloomington, Indiana; Indiana University Press. 2015. P. 319–320.

²⁰³ Х/ф «Милый друг» («Bel Ami»). Австрия, Франция, ГДР. Реж. Л. Дакен. 1955 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/vm_gluschenko/video/57475/238209.html (Дата обращения: 03.04.2023).

²⁰⁴ Soldé, V. Cinéma, colonialisme et anticolonialisme dans les revues de ciné-clubs confessionnelles ou laïques en France dans l'après Seconde Guerre mondiale // Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France. Ed. by El Bachir, H., Laborderie, P. Québec: ESBC. 2020. P. 77.

банковских ссуд и вторжения в Марокко чрезвычайно богатеет. Здесь нет положительных персонажей. Антиколониальное послание фильма заключается в явном осуждении колониализма и войны, как источников коммерческой выгоды для крупных парижских воротил. Диалог во время званого обеда довольно ярко демонстрирует позицию авторов по отношению к собравшимся уважаемым господам. «Я думаю», – говорит Дюруа, – «что с Марокко для нас есть большие возможности». «А что об этом думают марокканцы?» – спрашивает собеседница. «Марокканцы не думают, мадам» – парирует герой. Неудивительно, что к содержанию картины возникли вопросы у цензурных органов, учитывая к тому же, что во время её создания началась война в Алжире. Авторы были вынуждены изменить диалоги и сократить произведение, исключив из него всё, что могло бы напоминать о текущей ситуации. Фильм в урезанном виде вышел в прокат лишь в 1957 г. По данным С. Хейворд, режиссёрская версия картины содержала в себе оригинальные реплики и дополнительные сцены: служба главного героя в Марокко была проиллюстрирована кадрами, указывающими на жестокое обращение французских солдат с арабами, на убийства, грабежи, захват в плен ради выкупа. В одной из сцен было показано как Дюруа срывает с арабской девушки золотое ожерелье, о чём в фильме он только рассказывает. Совет цензоров потребовал, чтобы сцена была вырезана полностью²⁰⁵.

Нетипичные образы «другого» предлагал х/ф «Таманго»²⁰⁶ (1958 г.). Хотя прямого антиколониального послания в фильме не содержится, он представляет собой высказывание против работорговли и эксплуатации, как элементов колониальной политики европейцев. Автором картины выступил Дж. Берри – американский режиссёр, занесённый в чёрный список Голливуда за связи с коммунистами, и вынужденный переехать в Европу. Фильм снят по одноимённой новелле П. Мериме, но правки сценария режиссёром превратили

²⁰⁵ Hayward, S. *French Costume Drama of the 1950s: Fashioning Politics in Film*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press. 2010. P. 383–385.

²⁰⁶ Х/ф «Таманго» («Tamango». Франция, Италия. Реж. Дж. Берри. 1958 г.). URL: <https://my.mail.ru/bk/albert.yedisanskiy/video/14/83.html> (Дата обращения: 02.04.2023).

историю, которая выставляет африканцев в крайне неблагоприятном свете, в антирасистскую притчу об освобождении Африки²⁰⁷. Сюжет фильма разворачивается в 1820 г. на голландском корабле «Эсперанса», перевозящем африканских невольников через Атлантический океан. Из числа рабов выделяется главный герой – непокорный Таманго – чернокожий, борющийся за свободу пленников. То есть герой определённо является «активным» персонажем, обладающим понятной мотивацией. В литературном оригинале Таманго сам являлся работником, которого когда-то обманом захватили на «Эсперанса». В фильме же сценаристы радикально пересматривают персонаж, делая его яростным противником рабства и ярким лидером для невольников. Создатели фильма явно на их стороне – «другие» олицетворяют в картине добро. Ощущение несправедливости и разочарование от безысходности выливаются в небольшие бунты, африканцы пытаются устроить голодовку, украсть напильник и разрезать кандалы. Это приводит их, в лучшем случае, к поражению и наказанию, в худшем – к повешению на мачте или выкидыванию за борт в назидание остальным. Таманго упрекает наложницу капитана Рейнкера – Айше, когда та советует ему подчиниться. По ходу фильма Айше прощается с надеждой, что капитан женится на ней и освободит, поэтому присоединяется к Таманго. Финал картины трагичен. При последней попытке восстания капитан Рейкер заявляет невольникам, что убьёт всех, если они не сдадутся. Таманго даёт Айше шанс уйти, но она решает остаться со своими товарищами-рабами. Капитан выполняет свою угрозу и стреляет из пушки в трюм. Таманго, Айше и другие пленники погибают, предпочтя смерть рабству. Так африканцы предстают в картине в качестве жертв европейского колониализма и рабовладения. Х/ф «Таманго» был запрещён к показу в колониях из-за опасений возможных беспорядков. Во Франции же фильм был успешен, его посмотрели около 2 млн. зрителей²⁰⁸.

²⁰⁷ Miller, C. *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*. London: Duke University Press, 2008. P. 227.

²⁰⁸ Hayward, S. *Op. cit.* P. 250.

Таким образом, послевоенная действительность, драматичный для Франции процесс утраты колониальной империи, требовали корректировки официальной риторики и пропаганды, смягчения колониального дискурса. Это, в свою очередь, нашло отражение в кинематографе, в частности, в фильмах 1945–1960 гг., посвящённых Африке.

Идеологическое содержание французских картин об империи, вышедших в данный период, было противоречивым. С одной стороны, «классические» сюжеты, присущие довоенному колониальному кино, оказались живучими: на экраны по-прежнему выходили патриотические фильмы о завоевателях и легионерах, сражающихся за установление и сохранение власти Франции в колониях, борющихся с её противниками.

С другой стороны, мы видим смещение акцентов в колониальном кино 1945–1960 гг. в сравнении с предшествующим периодом. Картины об Африке с подобным посылом вторили официальной риторике и подчёркивали, что задачей французского присутствия здесь была и остаётся поддержка развития заморских территорий и это присутствие, следовательно, оправдано и взаимовыгодно. Исчезли намёки на политику ассимиляции, встречавшиеся в фильмах 1930–х гг. Кроме того, в указанный период появились «левые» документальные и художественные фильмы, не только критикующие колониализм, но и выступающие морально на стороне африканских борцов за национальное освобождение. Поскольку подобных картин было немного, они оказывались запрещены и не доходили до кинотеатров, в некоторых случаях мы не можем точно оценить, насколько живой отклик они вызывали у зрителя. На наш взгляд, в силу этих обстоятельств, существенным образом на представления французов об Африке и африканском «другом» они повлиять не могли. Но само их появление может говорить о том, что «имперские» идеологические установки 1930–х гг. больше не доминировали однозначно во французском обществе.

В связи с изменением идеологического содержания колониального кино 1945–1960-х гг. мы можем отметить и некоторое изменение подходов к

репрезентации «другого» в сравнении с межвоенным десятилетием. Откровенно расистские представления об африканцах и африканской культуре, порою присутствовавшие на киноэкранах ранее, теперь были весьма нежелательны. Тем не менее, в большинстве фильмов представители коренного населения по-прежнему являлись, скорее, декоративным элементом. Сохраняется их подчинённое положение по отношению к персонажам-европейцам: им уделяется мало экранного времени, их характеры и истории не раскрываются, они не влияют на сюжет, выполняя, скорее, декоративную функцию. В некоторых картинах всё ещё можно было встретить прежние клише о «плохих» африканцах и арабах.

Однако, новым важным аспектом создания экранного образа Африки и африканцев стали отказ от навязчивой экзотичности и стремление к реализму, документальности изображения, как аргументу против возможных обвинений в предвзятости и использовании стереотипов. Типичным образом стал африканец, страдающий из-за собственной отсталости, пока неготовый к самостоятельному существованию без помощи французов. Заметно чаще в качестве места действия режиссёры выбирали Чёрную Африку, не трогая северную часть континента, что, на наш взгляд, также связано с политическим контекстом периода. Наиболее «революционный» же подход к репрезентации «другого» демонстрировали «антиколониальные» фильмы, в которых африканцы выступали в образе жертв французского империализма, а в художественных могли быть даже главными героями, вызывающими сопереживание, оспаривающими традиционный социальный статус африканца, как подчинённого, и олицетворяющими собой «силы добра». Такое изображение колонизированного «другого», как в фильмах 1950–х гг., мы не обнаруживаем в предшествующий период, что в очередной раз иллюстрирует серьёзное влияние процесса деколонизации на французский кинематограф.

ГЛАВА 3. АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ ОБ АФРИКЕ И АФРИКАНЦАХ НА ФРАНЦУЗСКИХ И БРИТАНСКИХ КИНОЭКРАНАХ 1930–1950-х гг.

3.1. Кинематограф США 1930-х гг. и европейские зрители: расовые стереотипы и образы Африки

После Первой мировой войны Соединённые Штаты являлись главным кинопроизводителем на планете: к 1929 г. 85 % фильмов мира поставлялось оттуда²⁰⁹. Примерно половина всех доходов киноиндустрии США поступала из-за пределов Северной Америки. Голливуд рассматривал зарубежный рынок как дополнение к внутреннему, и высокобюджетные фильмы, по замыслу продюсеров, должны были преуспевать и там, и там для получения прибыли²¹⁰. Важным рынком сбыта были Британия и Франция с их огромными колониальными владениями.

Наибольшую прибыль приносила первая: в 1930-х гг. на неё приходилось около 50% всех зарубежных доходов Голливуда²¹¹. Такому глубокому проникновению способствовало отсутствие языкового барьера, а также относительная нестабильность британского кинопроизводства. Киноиндустрия Британии не могла сравниться по мощи с американской и находилась в определенной экономической и культурной зависимости. Как пишет М. Лэнди: «Несмотря на моменты процветания и прибыли, история британского кинопроизводства – это история абсолютной зависимости от Америки и её культурного империализма»²¹².

Во Франции такому же, как в Британии, широкому распространению американских фильмов изначально мешал языковой барьер и французский

²⁰⁹ *Slavin, D.H.* French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinéma colonial, 1918 to 1934 // *Cinema Journal*. 1997. Vol. 37(1). P. 29.

²¹⁰ *Sedgwick, J., Pokorny, M.* Hollywood's foreign earnings during the 1930s. // *Transnational Cinemas*. 2010. №1(1). P. 84.

²¹¹ *Chapman, J., Cull, N.J.* Op. cit. P. 6–7.

²¹² *Landy, M.* Op. cit. P. 24.

национализм (публика не воспринимала картины на английском без дубляжа, любила национальное кино), но чем дальше, тем более глубоким и многогранным здесь становилось влияние Голливуда. Хотя в списках самых успешных голливудские картины появлялись редко, они были очень распространены в небольших провинциальных кинотеатрах²¹³. Уже в середине 1920-х гг. 85% фильмов, прокатывавшихся во Франции, были сделаны в США. Появление звука в начале 1930-х гг., а затем дубляжа, только укрепило господство Америки²¹⁴. По статистике, приведённой К. Криспом, фильмы из США на протяжении всего десятилетия доминировали на французском рынке²¹⁵.

Несмотря на различия, американцы и европейцы близки друг другу культурно. Особая связь в этом отношении сложилась между США и Британией. Исследователи Дж. Чапмен и Н. Колл указывают на существование общей англо-американской культуры рыцарства, которая оказывает сильное влияние на общественное воображение по обе стороны Атлантики²¹⁶. Киновед Е. Теплиц отмечал «извечный снобизм» американцев, «пристрастие к старой Европе, к аристократическому образу жизни, к титулам и мундирам»²¹⁷. К таким «аристократам» и «рыцарям» в мундирах можно отнести и «героев империи». В США также увлекались приключениями и романтикой историй о неведомых заморских землях, покоряемых белым человеком. Произведения европейских писателей о далёких уголках мира вызывали большой интерес у американской публики. Под их влиянием Э.Р. Берроуз придумал популярного персонажа – Тарзана, очаровывавшего западную публику не одно десятилетие²¹⁸. Американцы, хотя формально и не

²¹³ *Ulff-Møller, J.* Hollywood's "Film Wars" with France: Film-trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press. 2001. P. 129.

²¹⁴ *Hayward, S.* Op. cit. 1993. P. 23.

²¹⁵ *Crisp, C.* Op. cit. Vol.1. 2015. P. 4.

²¹⁶ *Chapman, J., Cull, N.J.* Ibid.

²¹⁷ *Теплиц Е.* Ук. соч. С. 21.

²¹⁸ *Ukadike, N.F.* Black African Cinema. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1994. P. 35.

являлись колониальной империей, имели собственный аналог «имперского» кино, действие которого разворачивалось, например, на островах Карибского моря. Так, в х/ф «Настоящая слава» (1939 г.) американские солдаты участвуют в подавлении восстания на Филиппинах. Похожие темы о тяготах военной жизни, освоении неизведанных территорий, борьбе с мятежами, конфликте между белыми поселенцами и коренным населением использовали и вестерны, которые некоторые исследователи, как мы указывали выше, считают побратимами колониального кино²¹⁹. Поскольку после нескольких коммерческих провалов производство высокобюджетных вестернов в США сократилось, темы и сюжетные условности, связанные с этим жанром, перекочевали в «имперские» картины о британцах и французах²²⁰. Таким образом, Голливуд, в целом, разделял имперскую идеологию европейцев, и американские фильмы с самого начала поддерживали европейскую гегемонию над африканскими и другими народами²²¹. Снимая картины на колониальную тему, кинематограф США подчёркивал уникальный имперский статус, культурное и расовое превосходство не только британцев и французов, но и всего западного мира. Стремление к доминированию в мировом кинобизнесе и прибыли также подталкивало американских кинопроизводителей ориентироваться на европейские вкусы и снимать фильмы о «бремени белого человека».

Перед тем, как перейти к анализу американских фильмов на предмет образов Африки и её жителей, стоит поподробнее остановиться на проблеме способов репрезентации темнокожих в кинематографе США 1930–х гг. в целом, т.к. это, несомненно, оказывало влияние и на изображение континента и африканского «другого».

²¹⁹ *Landy, M.* British Genres: Cinema and Society, 1930–1960. New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 98.

²²⁰ *Stubbs, J.* Hollywood and the Invention of England: Projecting the English Past in American Cinema, 1930–2017. London: Bloomsbury Academic. 2019. P. 43

²²¹ *Lyman, S. M.* Race, Sex, and Servitude: Images of Blacks in American Cinema // International Journal of Politics, Culture and Society. 1990. №4(1). P. 51.

По мнению киноведов и историков, в голливудских фильмах начала XX в., существовало несколько основных типажей для темнокожих персонажей. Американский исследователь Д. Богл сформулировал пять таких типажей: преданный и послушный «Том»; полная и сварливая служанка «Мамми»; ленивый простак «Енот»; «трагический мулат» – персонаж смешанной расы, узнающий о своём африканском происхождении и страдающий от этого; а также большой, сильный и склонный к жестокости «Плохой Бак»²²².

Великая депрессия оказала определённое влияние на изображение темнокожих на экране. Кризис ударил практически по всем слоям и группам американского общества, особенно по афроамериканцам, которых увольняли в первую очередь, вытесняя даже из традиционно небелых секторов занятости. Нехватка рабочих мест усилила расовую напряженность, на Юге участились случаи расового насилия и линчевания. Поиск средств к существованию и массовая безработица вызвали волну миграции темнокожего населения на Север, изменив таким образом расовый ландшафт страны. В условиях кризиса возросла активность афроамериканцев в борьбе за экономические, социальные и политические права. И, хотя в 1930–х гг. афроамериканцы были всё ещё низведены до низших ступеней американского социального и экономического порядка, некоторые кинематографисты иногда пытались изображать их помягче, предоставляя новые возможности и новые роли. Темнокожие герои стали более респектабельными и домашними. Кухарка, камердинер, оператор лифта и т.д. стали типичными амплуа для афроамериканцев в 1930–е гг.

Однако, в большинстве случаев кинокомпании снимали то, за что зритель платил, и не стремились использовать фильмы как средство для разрушения прежних и утверждения новых идеалов. Аудитория кинозалов же предпочитала видеть на экране привычные шаблонные образы, без неожиданностей. Это хорошо видно на примере десяти самых кассовых

²²² *Bogle, D. Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films. New York: Continuum. 2001. P. 4–9.*

фильмов 1930–х гг.²²³ Во всех них авторитетными фигурами на экране по-прежнему были почти исключительно англо-американцы, а темнокожие, если присутствовали, чаще всего изображались в рамках устоявшихся за сотню лет стереотипов. Лучше всего для кинематографистов было бы вовсе не акцентировать внимание на цветных персонажах.

Африка же в качестве экзотического фона для приключенческих историй была довольно популярной локацией для американских режиссёров. Более того, кинематограф США, пользуясь значительной мировой популярностью, помог выкристаллизовать и укрепить определённые предубеждения, устойчивые представления и штампы о ней.

В американских фильмах «чёрный континент» предстаёт в классическом образе недружелюбного места, забытого временем, «проклятой дыры», в которую попадают белые персонажи в приключенческих картинах. Типичной была история о том, как европейцы или американцы ищут сокровища в джунглях и по ходу приключения сталкиваются со всевозможными опасностями: «Киносюжет выстраивался по правилам квеста: герои, ускользая от одной неприятности, сразу попадают в другую, им угрожают то дикие звери, то не менее дикие племена»²²⁴. Сокровище могло быть самым разным: от банальной слоновой кости в х/ф «Тарзан: Человек-обезьяна»²²⁵ (1932 г.) до радиоактивного метеорита в х/ф «Невидимый луч»²²⁶ (1936 г.), доктора Ливингстона в х/ф «Стэнли и Ливингстон» (1939 г.) и священного черепа, позволяющего править туземцами, в х/ф «Занзибар»²²⁷ (1940 г.).

²²³ All-Time (Domestic) Box-Office Hits and Top Films by Decade and Year. URL: <https://www.filmsite.org/boxoffice2.html> (Дата обращения: 06.11.2021).

²²⁴ Голубкина С. Е., Белов М. В. «Там, где никогда не ступала нога человека» Африка в американском кино 1930-х гг. // Диалог со временем. 2016. Вып. 55. С. 295.

²²⁵ Х/ф «Тарзан: Человек-обезьяна» («Tarzan the Ape Man»). США. Реж. В.С. Ван Дайк, 1932 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/titov49-nvk/video/_myvideo/133.html (Дата обращения: 02.04.2023).

²²⁶ Х/ф «Невидимый луч» («The Invisible Ray»). США. Реж. Л. Хиллер, 1936 г.). URL: https://vk.com/video-206441877_456239304 (Дата обращения: 02.04.2023).

²²⁷ Х/ф «Занзибар» («Zanzibar»). США. Реж. Х.Д. Шустер, 1940 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/zanzibar-1940/> (Дата обращения: 02.04.2023).

Способы репрезентации африканского «другого» в американских фильмах мало отличались от британского и французского. Жители континента часто выполняли функцию «музейного экспоната». Демонстрация их облика и обычаев, претендующая на документальность, были призваны просвещать, удовлетворять любопытство западного зрителя и его стремление к экзотике. Так, х/ф «Убийца из джунглей»²²⁸ (1932 г.) в документальном ключе рассказывает историю одного сафари. Герои проникают в самое сердце Африки, посещают озеро Виктория, припоминая о Д. Ливингстоне, знакомятся с жизнью континента: с разнообразнейшим животным миром и аборигенами. Авторы акцентируют внимание на причудливости местных жителей: фильм изобилует кадрами, где зулусы делают отверстия в губах, пигмеи охотятся на слонов с помощью отравленных стрел, а знахари совершают колдовские обряды и т.д. Х/ф «Торговец Хорн»²²⁹ (1931 г.) стал первым игровым художественным фильмом, почти целиком снятым в Африке, а потому также изобилует документальными вставками: создатели познакомили зрителя с бытом местного племени перед тем, как перейти непосредственно к истории. Это захватывающее приключение о белом охотнике, который возглавляет сафари в джунгли с целью спасти белокурую девушку от орды туземцев, под влиянием которых женщина превратилась в дьяволицу, к которой дикари относятся как к богине. В х/ф «Тарзан: Человек-обезьяна» (1932 г.) отец главной героини устраивает ей что-то вроде экскурсии, когда она впервые прибывает на континент. К. Данн так комментирует данный эпизод: «Эта сцена служит хорошим примером “я”, смотрящего на сконструированного “другого”. Африканцы (“другие”) представлены в манере, которая пытается преувеличить, подчеркнуть их

²²⁸ The Jungle Killer. URL: <https://catalog.afi.com/Film/6212-THE-JUNGLEKILLER?sid=d1cfb920-04de-48bf-b710-1b9f20ba037d&sr=8.970107&cp=1&pos=0> (Дата обращения: 02.04.2023).

²²⁹ Х/ф «Торговец Хорн» («Trader Horn»). США. Реж. В.С. Ван Дайк, 1931 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=_LGv6RVILE4 (Дата обращения: 03.04.2023).

«необычность» в глазах Запада»²³⁰. Режиссёр не жалеет плёнки на показ аборигенов в причудливых нарядах из страусовых перьев. Киноленты, обильно приправленные натуральными кадрами, помогали зрителю поверить в то, что Африка, в целом именно такая, как показана на экране – странная и дикая, без каких-либо признаков цивилизации.

Американские «фильмы о джунглях» 1930–х гг., изображали отношения белых и цветных на уровне «Джима и Гека», нередко низводя их, скорее, до «Пятницы и Крузо». Два основных образа африканцев – послушного трусливого слуги и злобного дикаря – делили киноэкран. В первом случае они почти не имели реплик и были призваны умирать вместо главных героев по ходу путешествия, не вызывая никакого сочувствия. В этой связи можно привести в пример х/ф «Тарзан: Человек-обезьяна» (1932 г.): в одной из сцен персонажи движутся по опасной горной тропе, темнокожий слуга поскальзывается и падает с обрыва, после чего белый герой безразлично смотрит вниз и спрашивает: «Что было в его рюкзаке?». Далее, именно африканских помощников и носильщиков дикое племя пигмеев скармливает страшной горилле в следующем безумном эпизоде фильма. Подобные ужасающие сцены были призваны будоражить зрителя, держать аудиторию в волнении: одержит ли белый человек победу над «тёмными силами Африки»?

Расовая, этническая и географическая принадлежность африканского «другого» часто использовалась кинематографистами для создания у аудитории чувства страха и напряжения²³¹. Туземцы, согласно стереотипам западного кинематографа 1930–х гг., по природе жестоки и глупы. На протяжении всего х/ф «Торговец Хорн» главный персонаж неоднократно называет африканцев «чёрными дьяволами», «обезьянами» и «детьми», а они, в свою очередь, подтверждают его слова, в кровавом безумии истязая и убивая помощников героя. «Темнокожие в этом фильме обладают

²³⁰ Dunn K. Lights... Camera... Africa: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review. 1996. Vol. 39, No. 1. P. 149–175.

²³¹ Hark, I.R. American Cinema of the 1930s: Themes and Variations. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2007. P. 73.

темпераментом различных животных – пантеры, осла или собаки. Они опасны, недалеки или послушны»²³². Отдельную опасность в американском кино аборигены представляли для белых женщин. Кинематографисты Голливуда перенесли на Африку некоторые традиции фильмов о Старом Юге, вроде х/ф «Рождение нации» (1915 г.) Д.У. Гриффита. Нарисовав безмятежную картину рабовладельческого общества периода Гражданской войны 1861–1865 гг., Гриффит показал рабов жестокими и похотливыми. По сюжету, стремясь оградить своих женщин от опасности оказаться в руках чернокожих, белые основывают Ку-Клукс-Клан. В условиях перемещения заметной части темнокожего населения в годы Великой депрессии страх за белых девушек перед «животной сексуальностью» темнокожих, не терял прежней актуальности²³³.

Голливудские «фильмы о джунглях» пользовались значительным спросом у европейской аудитории. Такое развлекательное и аполитичное, т.е. не акцентировавшее внимание на проблемах имперских отношений, приключенческое кино нравилось зрителям и не вызывало возражений властей. Х/ф «Торговец Хорн» (1931 г.) особенно увлекал впечатляющими документальными кадрами «чёрного континента», чем вызывал большой ажиотаж у британской и французской публики. Англичане так оценили этот фильм, что демонстрировали его на специальных кинопоказах для школьников. «Кинематограф Уикли», отмечая высокие кассовые сборы, называла картину «удивительной» и «великолепной», «затмевающей всё в своём жанре, когда-либо показанное на экране»²³⁴. «Дейли Ньюс» (“Daily News”) озаглавила свою статью о фильме «Величайшее зрелище, когда-либо увиденное на сцене или экране» и собрала в ней множество положительных

²³² Williams, R. L. *Black Male Frames: African Americans in a Century of Hollywood Cinema, 1903-2003*. Syracuse: Syracuse University Press. 2015. P. 71.

²³³ Nestey, J.R. *Black Images in American Films, 1896-1954: The Interplay Between Civil Rights and Film Culture*. Washington, D.C.: University Press of America. 1982. P. 115.

²³⁴ Reviews of the week: *Trader Horn* // *Kinematograph Weekly*. March 12. 1931. P. 45.

рецензий от других изданий.²³⁵ Во Франции, согласно опросам владельцев кинозалов, х/ф «Торговец Хорн» вошёл в число самых популярных фильмов 1931 г.²³⁶ Киножурнал «Лё Курье де Синема» (“Le Courier des Cinemas”) назвал его «прекрасным» и «очаровательным» произведением, которое «рассказывает о нравах и обычаях негритянского населения, о картинных обрядах, которые до сих пор оставались неизвестны, об ужасных хозяевах джунглей в захватывающей сцене схватки львов». Особо рецензент отмечал впечатление, создаваемое «звуками там-тама, поднимающего племени на ноги и сводящего воинов с ума перед кровавой бойней»²³⁷. Как о «великолепном» о фильме отозвался рецензент «Сине-Журналь» (“Cine-Journal”)²³⁸. Серия фильмов о Тарзане также стабильно вызывала большой интерес. Почти все они в 1930–е гг. заработали значительно больше на внешних рынках, чем на внутреннем²³⁹. Х/ф «Тарзан: Человек-обезьяна» был оценён британским «Кинематограф Уикли» даже выше, чем х/ф «Торговец Хорн»: «В том, что фильм будет иметь огромный резонанс в прокате, сомневаться не приходится» – писало издание²⁴⁰. Французский журналист из «Лё Синеопс» (“Le Cineopse”) также писал, что «фильм обладает диким величием, и его успех, безусловно, будет значительным»²⁴¹.

Хотя американские фильмы часто не указывали, в какой конкретно части «чёрного континента» разворачивается сюжет, предпочитая абстрактные «джунгли», можно выделить картины, посвящённые конкретно британским территориям в Африке.

Перед тем, как их обсудить, отметим, что в 1930–е гг. англофилия в целом вошла в американскую моду. В США охотно экранизировали

²³⁵ You will vote Trader Horn // Daily News. Oct. 19. 1931. P. 5.

²³⁶ Crisp, C. Op. cit. 2002. P. 300.

²³⁷ Les Nouveaux Films: Trader Horn // Le Courier des Cinemas. Sep. 11. 1931. №282. P. 1.

²³⁸ Saacke, G. Les Pesentations. Trader Horn // Cine-Journal. Oct. 16. 1931. №1154. P.12.

²³⁹ Sedgwick, J. Pokorny, M. Op. cit. 2010. P. 91.

²⁴⁰ Reviews of the week: Tarzan and the Ape Man // Kinematograph Weekly. Apr. 14. 1932. P. 41.

²⁴¹ Les Films du Mois. Tarzan, l'homme singe // Le Cinéopse. Oct. 1. 1932. №158. P. 388.

произведения Ч. Диккенса, Дж. Барри, У. Шекспира. Популярными стали киноадаптации книг «певцов империализма» – Р. Киплинга и других английских писателей.

Репрезентация империи, отражение её сущности и целей в американском кинематографе нередко вызывали опасения у британских чиновников. Неограниченное влияние Голливуда считалось угрозой. Глава «Имперского маркетингового совета» (ЕМВ) С. Таллентс отмечал, что господство киноиндустрии США «превратило каждый кинотеатр в мире в эквивалент американского консульства».²⁴² Голливудские фильмы, опасались чиновники, пагубно скажутся на умонастроениях африканцев, поскольку могут изображать негативные аспекты жизни белых. Американские «имперские» фильмы стали ещё более дискуссионными в преддверии Второй мировой войны, когда официальные лица в Лондоне и Вашингтоне начали оказывать давление на Голливуд, чтобы тот изобразил Британию политически приемлемым союзником США в предстоящем конфликте, а не страной-угнетательницей, удерживающей в рабстве большие территории земного шара²⁴³.

Однако, подобные споры возникали, в основном, вокруг фильмов об Индии. Использование африканских локаций оказалось менее проблемным, но Африка, как отмечает С.Р. Джонстон, интересовала американский кинобизнес меньше. Отвечая на вопрос о причинах подобного пренебрежения Голливуда к «чёрному континенту», она указывает на влияние колониального наследия и расового неравенства в США: «Британия избегала темы Индии из-за напряжённости, вызванной движением за независимость, обостряющимся в это время. Что касается Америки, то существовала параллельная проблема: напряжённость и конфликты, связанные с бесправием афроамериканского населения»²⁴⁴.

²⁴² Цит. по: Rice, T. Exhibiting Africa: British Instructional Films and the Empire Series (1925–8) // *Empire and Film* by Greevson, L. MacCabe, C. 2011. P. 92.

²⁴³ Stubbs, J. Op. cit. P. 44.

²⁴⁴ Johnstone, S.R. Op. cit. P. 66.

К африканским владениям Британской империи Голливуд обратился только в самом конце десятилетия. В качестве примера большого фильма о «чёрном континенте» можно привести х/ф «Стэнли и Ливингстон»²⁴⁵ (1939 г.), снятый в духе британских «имперских» биографических кинолент, призванных воспеть подвиг личностей, внёсших значительный вклад в исследование Африки.

Картина рассказывает реальную историю о циничном репортёре Г. Стэнли, отправившемся по заданию газеты в неизведанные глубины Африки на поиски Д. Ливингстона – известного шотландского путешественника и миссионера. Прибыв на Занзибар, он знакомится с временным представителем британских властей, мистером Кингсли и его дочерью, которая пытается отговорить журналиста от похода вглубь негостеприимного и опасного континента. Стэнли игнорирует предостережения и, собрав команду попутчиков и слуг, бесстрашно отправляется в путь. По дороге он сталкивается с разными туземными племенами: одни встречают белого гостя приветливо, другие – нападают на путешественников. Даже заболев лихорадкой, репортёр не теряет надежды и всё же находит Ливингстона, живущего среди аборигенов. Доктор состоит с местными жителями в дружеских отношениях, проповедует и лечит больных. Стэнли помогает Ливингстону в его работе и вдохновляется им. Доктор передаёт репортёру карты своих путешествий, которые тот доставляет в Британское географическое общество. Общество отказывает признать результаты исследований, Ливингстон умирает от лихорадки, а Стэнли из циника преображается в идеалиста, бросает журналистику и снова отправляется в Африку, чтобы продолжать дело доктора.

Фильм полностью отражает американскую точку зрения на Британскую империю, но также и учитывает необходимость укрепления англо-американской дружбы в условиях начала Второй мировой войны.

²⁴⁵ Х/ф «Стэнли и Ливингстон» («Stanley and Livingstone»). США. Реж. Г. Кинг, О. Броуэр, 1939 г.). URL: https://vk.com/video-133567272_456239080 (Дата обращения: 04.04.2023).

Красной нитью сквозь повествование идёт сравнение Африки с Диким Западом, присущее множеству «имперских» картин. Это, замечает Дж. Ричардс, сближает Британию и США на том основании, что и у последних есть «свои собственные имперские проблемы с коренными народами»²⁴⁶.

Создатели картины, очевидно, с большим уважением относятся к реальным историческим персонажам, приукрашивая и романтизируя их деятельность. Тем самым, они высказывают одобрение британскому колониализму, главным образом, его гуманитарным аспектам. Так, Ливингстон осуждает насилие по отношению к туземцам, сочувственно и с симпатией высказывается о них на протяжении всего фильма, воспевая патерналистский подход в управлении африканскими территориями и цивилизаторские усилия англичан. Без белого человека Африка «никогда прежде за всю свою историю не слышала ни единого слова доброты или надежды» – говорит доктор в одном из диалогов. В другой сцене туземец роется в вещах Стэнли и пытается украсть зеркальце, за что репортёр, заставший воришку с поличным, бьёт его по лицу и сшибает с ног. В кадр входит Ливингстон и требует прекратить: «Вы никогда не должны бить этих простых людей. Они отвечают добром на добро. Они и так знают, что такое жестокость и без белых людей, которые бы их учили». «Таким образом, – пишет историк Дж. Стаббс, – фильм помог смягчить враждебность американцев к британскому империализму, представив его как гуманитарную миссию, в которой даже самые принципиальные из них могли бы принять участие и, возможно, даже унаследовать после распада империи»²⁴⁷.

Образ Африки в х/ф «Стэнли и Ливингстон» сопоставим с британскими картинками 1930-х гг., изображающими континент как бескрайнюю и пустую землю, жаждущую исследования и колонизации. В самом начале фильма, когда издатель поручает своему репортеру Стэнли найти Ливингстона, он

²⁴⁶ Richards, J. *Films and British National Identity: from Dickens to Dad's army*. Manchester: Manchester University Press. 1997. P. 48.

²⁴⁷ Stubbs, J. *Op. cit.* P.63.

указывает на карту Африки и буквально в пяти эпитетах формулирует представления западного мира о ней: «Чёрный континент – тайна, жара, лихорадка, каннибалы, бескрайние джунгли». В то же время, это опасная для белого человека земля, которая может навредить ему физически и психологически, о чём героя предупреждает дочь мистера Кингсли. Сам Стэнли вскоре ощутил на себе негостеприимность Африки, столкнувшись с нападением туземцев на его группу, увидев страдания невольников, принадлежащих арабским работорговцам и заболев лихорадкой. Всё это вынуждает репортёра признать, что «вокруг нас повсюду дикая жизнь», «белым людям не место в этой стране», «Ливингстон, должно быть, сумасшедший».

Хотя создателям картины не удалось преодолеть актуальные для того времени стереотипы об Африке, они попытались изобразить её в положительном ключе, избегая акцентов на экзотике и дикости, как в приключенческих «фильмах о джунглях». Ливингстон по ходу фильма не раз говорит о том, что белые не знают континент, не понимают его, а поэтому боятся, отчего делают неправильные выводы о нём: «Это почти то же самое, что и в любой новой стране. Как, по-вашему, выглядела Америка для первых поселенцев, которые видели в ней только неизвестную дикую местность, населённую враждебными дикарями? В этом наша беда здесь, в Африке». Дальнейшие исследования «рассеяли бы тучи невежества и страха» и «дали бы миру честное, точное представление об Африке, и она перестала бы быть “тёмным континентом”». Тогда придут другие миссионеры, врачи и учителя, прогонят работорговцев и «разнесут весть о братстве людей».

Африканцев авторы фильма также постарались показать «по-доброму», не карикатурно, но тоже не смогли избежать клише. В вышеупомянутой сцене с зеркальцем воришка-туземец, получив по голове, обиженно ползёт к ногам Ливингстона, вставшего на его защиту. Доктор же отчитывает его, будто дитя, и тот раскаивается и просит прощения за свой поступок. Этот эпизод наглядно демонстрирует распределение ролей в

картине. Белый человек – заботливый отец, защитник и судья, темнокожий – несмышлёный нашкодивший ребёнок, которого надо воспитывать. Основная масса туземцев в фильме – безмолвные слуги. Как обычно для такого типажа – это африканцы, близко соприкасающиеся с носителями европейской культуры. Практически ни один из туземцев в фильме не выражает какую-либо собственную точку зрения. Туземец-помощник Ливингстона, например, лишь постоянно бормочет «Да, хозяин» и делает образ слуги более выраженным и наглядным. Такие персонажи существуют в фильме для того, чтобы со всем соглашаться с главными героями, обмахивать их веерами, ловить комаров, носить тюки с провизией в походе и умирать вместо них в немногочисленных экшн-сценах. В картине также представлены и африканцы в «естественном состоянии» – орда, в исступлении нападающая на героев. Хотя авторы не «смакуют» их варварство, обходятся без «тарзановских» изображений безумных ритуальных танцев и жертвоприношений, вывод очевиден: африканцы могут стать более-менее нормальными, если будут чаще соприкасаться с европейской цивилизацией. Также фильм, как отмечает Е.Е. Ибраев, содержит «нелицеприятные образы арабских работорговцев, которые по-прежнему представляли основными антагонистами английских миссионеров»²⁴⁸. «Они (арабы) ненавидят белых за то, что они пытаются остановить работорговлю» – заявляет Стэнли, в очередной раз подчёркивая позитивную роль европейцев в судьбе Африки.

До вступления США в войну голливудские кинематографисты выпустили ещё два фильма о Британской империи. Х/ф «Солнце никогда не заходит»²⁴⁹ (1939 г.) рассказывал историю двух братьев, несущих колониальную службу на Золотом Береге. По сюжету, вместе с послушными африканцами они старались остановить безумного учёного по фамилии Зуроф,

²⁴⁸ Ибраев Е.Е. Образы Британской империи XIX–XX веков в английском художественном кинематографе: 1920–1990-е гг. Челябинск. Челябинский государственный университет. 2017. С. 119.

²⁴⁹ Х/ф «Солнце никогда не заходит» («The Sun Never Sets»). США. Реж. Р.В. Ли, 1939 г.). URL: https://vk.com/video-68583631_456242632 (Дата обращения: 15.04.2023).

собирающегося при помощи радиопропаганды развязать мировую бойню. В х/ф «Закат»²⁵⁰ (1941 г.) британские власти в Африке тоже пытаются предотвратить войну, выискивая немецкого шпиона, пытающегося, раздавая оружие, поднять племена на восстание.

Х/ф «Солнце никогда не заходит» даже в большей степени, чем остальные, выказывает знаки одобрения британскому империализму и выражает симпатию американцев к своим союзникам. Он открывается патриотической песней «Правь, Британия, морями!» и посвящением: «Бесчисленным миллионам людей, выросшим на Британских островах, которые на протяжении последних четырёх столетий отправлялись в дальние уголки земли, чтобы найти новые страны, установить законы и этику правления, поддерживающие высокий уровень цивилизации». Затем следует классическое для «имперского» кино обращение к карте с изображением Золотого Берега и подписью, призванной сформировать у зрителя необходимое представление об Африке перед началом истории: «Жара, влажность, лихорадка, “могила для белого человека” в течение многих лет». И далее, на протяжении всего фильма, герои ещё не раз высказываются на эту тему. В фильме также не ставится под сомнение польза британского владычества для Африки и позитивное отношение колонизированных к тем, кто ими управляет. В одной из сцен, например, один из главных героев не позволяет белым дельцам по дешёвке купить землю у наивных и инфантильных туземцев. С таким добрым отношением кажется неудивительным, что африканцы на протяжении всего фильма радостно встречают колонизаторов, когда те приезжают, и очень расстраиваются, если герои их покидают.

Обе картины стали примером новой этики, которую продвигала военная повестка: британский доброжелательный патернализм противопоставлялся тоталитарной тирании, ассоциирующейся с нацистской

²⁵⁰ Х/ф «Закат» («Sundown». США. Реж. Г. Хэттэуэй, 1941 г.). URL: <https://my.mail.ru/bk/kapust1945/video/230/11428.html> (Дата обращения: 15.04.2023).

Германией. Африканцы на киноэкране выглядели добрыми, несмышлёными и благодарными, колониальные администраторы – заботливыми и справедливыми, и вместе (но всё же под руководством британцев) они побеждали злодеев, которыми теперь становились люди с немецкими фамилиями. Так, х/ф «Солнце никогда не заходит» затушевывает движение за независимость Золотого Берега, развернувшееся в 1930–е гг., почти не показывая африканцев, и вместо этого изображает махинации Зурофа как причину всех проблем в колонии.

Х/ф «Стэнли и Ливингстон» собрал в мировом прокате 106 млн. долларов и занял 15-е место по кассовым сборам в очень конкурентном 1939 г.²⁵¹ В Британии фильм был встречен, в основном, положительно. Рецензент «Кинематограф Уикли» называл картину, поставленную «на фоне захватывающих джунглей», «великолепной» и исторически правдивой²⁵². Негативные комментарии о фильме касались не того, как кинематографисты США отразили взаимоотношения британцев с жителями Африки, а того, что они недостаточно раскрыли историческую значимость Д. Ливингстона и слишком превознесли роль американца Г. Стэнли²⁵³. Французам также картина, скорее, понравилась: журнал «Синемонд» (“Cinèmonde”) назвал её «высококласной» и выпустил несколько хвалебных статей²⁵⁴. Х/ф «Солнце никогда не заходит» также был дружелюбно встречен британской прессой и зрителями²⁵⁵. Французский рецензент писал: «Режиссёр и оператор сумели превосходно передать тяжёлую и тревожную атмосферу той страны дождей,

²⁵¹ Abrams, D.C. *Missionaries in the Golden Age of Hollywood, Race, Gender, and Spirituality on the Big Screen*. Cham: Springer, Palgrave MacMillan. 2023. P. 12

²⁵² Reviews for Showman. «Stanley and Livingstone» // *Kinematograph Weekly*. Aug.17. 1939. P. 20.

²⁵³ Agate, J. «Stanley and Livingstone» // *The Tatler*. Oct.25. 1939. №2000. P. 104.

²⁵⁴ Vachellerie, G. Pour la seconde fois le journaliste Stanley retrouve l'explorateur Livingstone // *Cinèmonde*. Aug.30. 1939. №567. P. 21.

²⁵⁵ Leonard, M. Readers Reviews. «The Sun Never Sets» // *Picturegoer*. Jan.6. 1940. №450. Vol.9. P. 9.; «The Sun Never Sets» // *East Kent Times and Mail*. Jan.,10. 1940. №3.864. P. 3.

убийственного солнца и пульсирующего шума, которым является Золотой Берег»²⁵⁶.

Как и темнокожие туземцы, арабское население Африки изображалось на экране в уничижительном виде. Не только Британская империя интересовала американских кинопроизводителей в 1930–е гг. Об Иностранном легионе здесь снимали чуть ли не больше, чем в самой Франции, пытаясь завоевать европейский рынок. Легионерам в Северной Африке посвящены, например, х/ф «Марокко» (1930 г.), х/ф «Отступники» (1930 г.), х/ф «Теперь мы в легионе!» (1936 г.), х/ф «Под двумя флагами» (1936 г.) х/ф «Свет погас» (1939 г.), ремейк французского х/ф «Пепе ле Моко» под названием «Алжир» (1938 г.) и т.д.

Сюжет большинства американских картин о французской колониальной империи разворачивается под палящим солнцем пустыни на фоне восстания арабских орд. В х/ф «Беспорядки в Марокко»²⁵⁷ (1937 г.) американский репортёр, которого дома по ошибке принимают за гангстера, отправляется в Африку и принимает участие в сражении с местными и в конце фильма вместе с сослуживцами расстреливает бедуинов из пулемётов. В х/ф «Приключение в Сахаре»²⁵⁸ (1938 г.) герой отправляется в Африку разыскивать брата и попадает на службу в форт Агадес – «последний французский форпост в Сахаре», согласно фильму. Войска находятся под безжалостным командованием своего капитана и постоянно подвергаются нападениям со стороны арабов. Но, в конце концов, легионеры преодолевают противоречия с командиром и воссоединяются, чтобы отбить одинокий аванпост от захватчиков. В х/ф «Легион пропавших людей»²⁵⁹ (1937 г.)

²⁵⁶ *Mèjean, C.* «Les frères héroïques» // *Cinèmonde*. Jul.26. 1939. №562. P.3. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51174155w/f3.item> (Дата обращения: 09.08.2024).

²⁵⁷ Х/ф «Беспорядки в Марокко» («*Trouble in Morocco*»). США. Реж. Э.Б. Шодсак, 1937 г.). URL: <https://archive.org/details/youtube-b0D2VYew83o> (Дата обращения: 11.04.2023).

²⁵⁸ Х/ф «Приключение в Сахаре» («*Adventure in Sahara*»). США. Реж. Д. Росс Ледерман, 1938 г.). URL: <https://ok.ru/video/2071241231028> (Дата обращения: 11.04.2023).

²⁵⁹ Х/ф «Легион пропавших людей» («*The Legion of Missing Men*»). США. Реж. Х. МакФадден, 1937 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6MH7u6yeiBo> (Дата обращения: 11.04.2023).

карикатурный шейх Ибрагим Аль-Ахмед стремится поднять племена на восстание против французов. В х/ф «Барабаны пустыни»²⁶⁰ (1940 г.) главный герой прибывает в Алжир обучать обращению с парашютами взвод сенегальских стрелков для легиона. Арабский лидер Абдулла хочет отомстить за казнённого французами брата, копит оружие и готовится к нападению. Он берёт героя и его девушку в заложники, но друзья-легионеры и их верные сенегальцы десантируются, атакуют штаб злодея и побеждают. В х/ф «Красавчик Жест»²⁶¹ – ремейке одноимённого хита 1920–х гг. – удачно сочетается британская рыцарская культура, так увлекавшая американцев, с патриотизмом и пафосом борьбы с полчищами арабов. Фильм рассказывает о подвигах трёх братьев-англичан, дружно отправившихся служить в Иностранный легион в Северной Африке, об охоте за драгоценным сапфиром на фоне суровой солдатской жизни и постоянных атак арабов-мятежников на форт легионеров. Чтобы акцентировать внимание на опасности и многочисленности противника режиссёр часто использует дальний план, на котором бедуины похожи на муравьёв, ползающих по гигантским песчаным дюнам. В финале картины защитники форта благородно жертвуют собой, но сдерживают арабов до прибытия подкрепления.

Все вышеперечисленные фильмы используют привычные стереотипы и экзотику. Африка предстаёт на экране, как опасное для белого человека место (в данном случае смертоносная пустыня). Так, в х/ф «Приключение в Сахаре» солдаты вместе с главным героем, устав от жестокости командира, поднимают мятеж, лишают командира полномочий и отправляют его с верными подчинёнными в пустыню, фактически обрекая на гибель. То же самое проделывает командир в х/ф «Красавчик Жест», отправляя обратно в пустыню пойманных дезертиров. Город Северной Африки в таких картинах – арабский базар, с торговцами, заклинателями змей, и танцовщицами,

²⁶⁰ Х/ф «Барабаны пустыни» («Drums of the Desert». США. Реж. Дж. Ваггнер, 1940 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dToC6EoBosM> (Дата обращения: 11.04.2023).

²⁶¹ Х/ф «Красавчик Жест» («Beau Geste». США. Реж. У.А. Уэллмен, 1939 г.). URL: <https://ok.ru/video/2114413267657> (Дата обращения: 13.04.2023).

извивающимися под восточные мотивы. Герои этих кинолент нередко позволяют себе отпускать нелестные комментарии в адрес туземцев. Показательна сцена из х/ф «Легион пропавших людей»: на базаре один араб никак не может заставить своего осла сесть. Тогда один пьяный легионер шутит с товарищем: «Я стрелял в арабов, я кидал в них бомбы. Но я не могу стоять в стороне и смотреть, как осёл выставляет дураком даже араба». На замечание, что нужно бы развести костёр под зверем, он отвечает: «Нет, мы должны развести костёр под арабами». И далее в этом фильме встречаются эпитеты вроде «обезьяна», «лошадиная морда». Да и без слов местное население показано в неблагородном свете: кровожадные арабы захватывают при нападении несколько пулемётов, но оказываются слишком неумелыми, чтобы понять, как они работают, и весь фильм ищут какого-нибудь легионера, который помог бы разобраться с орудиями.

Расовая иерархия американского кино наглядно продемонстрирована в х/ф «Барабаны пустыни». Белые персонажи – главные герои. Арабы – антагонисты, но их лидер, Абдулла, по сюжету возвращается из Парижа, получив «прививку» европейской культуры, поэтому изображается не карикатурно. Он умен, вежлив, его действия мотивированны, он мстит за брата, хотя в самом начале картины ничего не имеет против французов. А вот его брат, Бен Али, типичный злодей, совершающий налёт на отряд легионеров. Далее идут темнокожие действующие лица: командует отрядом сенегальцев сержант «Блю» – американец из Гарлема, полукомедийный персонаж, типичный для эпохи «негритянского слуги». Он стоит как бы выше сенегальцев, которые не умеют сосчитать до десяти. В конце фильма «Блю» вручает герою фотокарточку с отрядом, подписать которую смог только он, сенегальцы же поставили крестики. И вновь, чем персонаж ближе к европейской культуре, тем более адекватно он изображается на экране. Однако, в х/ф «Барабаны пустыни», вышедшем уже во время Второй мировой войны, уже заметны некоторые перемены в образе коренных народов, идея

«партнёрства» колонизатора и колонизированного, ведь именно сенегальцы в конце картины спасают главного героя и его возлюбленную.

Ни один из вышеперечисленных фильмов не имел успеха во Франции. Особенно резким нападкам подвергся х/ф «Красавчик Жест». Французский консул в Лос-Анджелесе посмотрел фильм до его выхода на экраны и заявил, что он «полностью противоречит французской точке зрения», добавив, что «оскорбительное отношение к Легиону» вынудило его уйти из кинотеатра вскоре после показа. В результате французское правительство отказалось его показывать²⁶². Журнал «Пур ву» (“Pour Vous”) указывал: «можно быть уверенным, что в голливудских фильмах вы увидите похотливую танцовщицу в окружении обезумевших статистов, одетых в тюрбаны и накладные бороды. Непонимание исламского мира, его нравов и его истинной поэзии – одна из самых стойких ошибок американского кинематографа»²⁶³. В США и в Британии же фильм оказался встречен достаточно тепло²⁶⁴.

Таким образом, в 1930–е гг. США закрепили своё положение мирового центра кинопроизводства. Голливудские фильмы завоёвывали европейский кинорынок и сердца британских и французских зрителей, а, следовательно, могли оказывать значительное влияние на формирование их представлений и взглядов в том числе о расовом и колонизированном «другом». Стремление к доминированию на международном кинорынке подталкивало американских продюсеров к эксплуатации имперской темы. Американские фильмы воссоздали на киноэкранах дух империализма конца XIX в., а британские и французские колонии оказались в центре внимания.

Американские кинематографисты в указанное десятилетие придерживались, в основном, традиционных способов репрезентации представителей цветного населения. Фильмы 1930–х гг. иллюстрируют

²⁶² Цит. по: *Stubbs, J.* Hollywood and the Invention of England: Projecting the English Past in American Cinema, 1930-2017. London: Bloomsbury Academic. 2019. P. 62

²⁶³ Цит. по: *Slavin, D.H.* Op. cit. 1997. P. 31.

²⁶⁴ *Borthwick, A.T.* New Films. «Beau Geste» // Daily News. Aug.5. 1939. №29,097. P. 8.; «Beau Geste» // Bradford Observer. №23,732. Jan.9. 1940. P. 2.

типичные расовые стереотипы об афроамериканцах, укреплявшие дискриминацию и предвзятое отношение к ним. Это обстоятельство определяло и подход Голливуда к изображению Африки и африканцев в кино.

Анализ голливудских фильмов 1930–х гг. показывает, на наш взгляд, что каких-либо радикальных различий и противоречий в способах репрезентации африканского «другого» в кинематографе США и Европы не было. Многочисленные «фильмы о джунглях», будь то комедии, драмы, приключения и др., не только отражали актуальные расовые предрассудки американского общества, но также утверждали цивилизационное превосходство Запада. Экзотичность «чёрного континента», представленная в них, формировала предвзятое восприятие культуры и быта его жителей. В этих картинах постоянно присутствовала навязчивая идея показать дикую жизнь аборигенов, каннибализм, колдовство, причудливые ритуалы и обычаи, а также экзотические танцы. Африканцы изображаются в них примитивными, склонными к суевериям, жестокими «другими». Некоторые из таких фильмов пользовались большой популярностью в Европе, что также может подкрепить наши выводы о господствующих представлениях британцев и французов об африканском «другом» в 1930–е гг.

3.2. Американское кино и распад колониальной системы: кинообраз Африки и африканцев в 1940–1950-е гг.

С началом Второй мировой войны британское и французское кино оказались в состоянии кризиса. Многие киностудии оказались закрыты и реквизированы под военные нужды, звёздные актёры и режиссёры перебрались через океан. Это сыграло на руку Голливуду, продолжившему завоевание европейских экранов. В результате после войны «американские фильмы уверенно завоевали европейский кинорынок и, как утверждают

некоторые критики американского кино, завладели умами европейцев»²⁶⁵. После войны «голливудские фильмы представляли более 75% британского рынка, в то время как во Франции этот показатель не достигал 50%»²⁶⁶. Однако, и во Франции, несмотря на то, что аудитория кинозалов составляла 380 млн. чел., доходы от отечественных фильмов снизились. На фоне упадка местной киноиндустрии во второй половине 1940-х гг. росла популярность американских кинокартин, которые активно начали показывать здесь благодаря соглашению Блюма-Бирнса 1946 г.²⁶⁷

Вторая мировая война вела к дальнейшему пересмотру традиционного подхода к изображению цветных меньшинств на киноэкранах США в целом. Американское общество оказалось в затруднительном положении, на весь мир осуждая идеологию нацистской Германии, при этом живя по законам расовой нетерпимости. Афроамериканцы усилили давление на правительство с целью положить конец дискриминации в промышленности и сегрегации в армии и добились значительных успехов. Военная мобилизация ещё больше размывала расовые границы, снова активизировав миграционные движения. Следует отметить, что процесс интеграции для американского общества шёл болезненно: в 1943 г. страну сотрясли массовые волнения на расовой почве. Было необходимо сплотить население. Для решения этой задачи Управление военной информации США (OWI) надеялось использовать кино. OWI поддержало кампанию Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения (NAACP) и по улучшению изображения афроамериканцев на экране. NAACP заключила соглашение с некоторыми киностудиями и

²⁶⁵ Антонова И. А. Американское кино во Франции после Второй мировой войны: культурная политика или глобализация? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2012. №1. С. 58.

²⁶⁶ Lanzoni, R.F. French Cinema: From Its Beginnings to the Present. New York; London: Continuum. 2002. P. 150.

²⁶⁷ Gimello-Mesplomb. F. The Economy of 1950s Popular French Cinema // Studies in French Cinema Journal. 2006. Vol. 6 (2). URL: <http://fgimello.free.fr/publications/1950-US.htm> (Дата обращения: 13.06.2024).

начала давать некоторые скромные рекомендации²⁶⁸. Новые реалии пошли на пользу темнокожим артистам, теперь чаще получавшим достойные роли. Вместо «преданных слуг» они становились «правой рукой» главного героя. Их персонажи были призваны убеждать с экранов, что Америка – страна, за которую стоит сражаться.

На образ Африки и африканцев в голливудском кино могло повлиять и то, что, учитывая широкое участие колоний в борьбе с фашизмом, правящие круги США сочли целесообразным провозгласить лозунг антиколониализма. Осуждая расизм держав Оси, подписавшись под положениями Атлантической хартии, проповедуя идеи свободы и самоопределения, американцы не могли закрыть глаза на то, что и англичане, и французы обладали многочисленными колониями. В условиях, когда роль, скажем, Индии в борьбе с японцами была чрезвычайно важна, когда шли бои в Северной Африке, было бы неуместно снимать фильмы о колониальном подчинении с откровенно уничижительным изображением этих народов. После начала Второй мировой войны тема колониализма в американском кинематографе стала встречаться гораздо реже.

Напротив, некоторые приключенческие и военные фильмы отмечали роль коренного населения Африки в деле победы над врагом. Например, в х/ф «Сахара»²⁶⁹ (1943 г.) режиссёра З. Корды, рассказывающем об отважном танковом экипаже, состоящем из американцев, британцев, французов и африканцев, суданский сержант Тамбул жертвует собой, чтобы спасти друзей, захваченных немецкими войсками. Темнокожий актёр Р. Ингрэм воплотил на экране образ сильного и умного расового «другого», его персонаж получился заметным и активным. В картине нет упоминаний ни о колониализме, ни о расовых проблемах. Авторы интересуют не столько история или факты, сколько создание положительного изображения альянса союзников и представление немцев как единственного препятствия на пути к демократии и

²⁶⁸ Dixon, W. W. *American Cinema of the 1940s: Themes and Variations*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 2005. P. 96-97.

²⁶⁹ Х/ф «Сахара» («Sahara». США. Реж. З. Корда, 1943 г.). URL: http://my.mail.ru/bk/zhorzh.morozov/video/_myvideo/659.html (Дата обращения: 12.04.2021).

расовой гармонии. Свою службу в британской армии Тамбул объясняет тем, что все мужчины в его семье поколениями сражались за Британию. Ни сам персонаж, ни создатели фильма не раскрывают условий, которые привели к его призыву. Британская пресса положительно, но без энтузиазма встретила картину, хотя отметила персонажа Р. Ингрэма. «Пикчергоер» написала: «Кстати, фильм не показывает наших людей в особенно хорошем свете. Южноафриканец, суданский сержант-майор и солдат Свободной Франции изображены более доброжелательно»²⁷⁰.

Голливуд всё же продолжал жить своей жизнью. Несмотря на появление в годы войны некоторых нетипичных африканских или афроамериканских персонажей, успех NAACP был минимальным: руководители киностудий часто отказывались от соглашения с ассоциацией и продолжали снимать фильмы, используя стереотипные изображения темнокожих в довоенном духе. В ином случае дистрибьюторы, владельцы и менеджеры южных кинотеатров не хотели их прокатывать.

Продолжали процветать «фильмы о джунглях», серия о Тарзане не прекращалась на протяжении всего периода войны. Только теперь в них стал заметен актуальный подтекст: если в первом фильме Тарзану снова приходится отстреливаться и убегать от кровожадных дикарей, то в следующих главными противниками героя становятся нацисты. Именно они отпускают расовые комментарии в х/ф «Тарзан и тайна пустыни»²⁷¹, действие которого разворачивается в маленьком арабском королевстве. Из уст героев-американцев расистские высказывания в адрес туземцев звучали теперь заметно реже.

Африка по-прежнему выполняла функцию экзотического фона, а африканцы представляли в образах «хороших» помощников и «плохих» жестоких варваров, сотрудничающих с немецкими диверсантами, обманом

²⁷⁰ Collier, L. «Sahara» // Picturegoer. Feb.19. 1944. P. 13.

²⁷¹ Х/ф «Тарзан и тайна пустыни» («Tarzan's Desert Mystery». США. Реж. В. Тиле, 1943 г.). URL: <https://ok.ru/video/834693827227> (Дата обращения: 24.04.2023).

пытающимися поднять племена на восстание против американцев, англичан и французов. Так, по сюжету комедийного х/ф «Закон джунглей»²⁷² (1942 г.), герои, скрываясь от немецких шпионов, движутся сквозь джунгли со своими темнокожими помощниками, которые, как признаёт главный персонаж, «отнюдь не глупы». Они несут донесение британского агента, сообщившего, что нацисты хотят поднять мятеж среди местных племён. Путников преследуют враждебные туземцы и во время нападения, как это принято в колониальном кино, убивают, в первую очередь, африканских слуг. Герои же попадают к дикарям в плен. Фильм полон откровенных намёков на их каннибализм. В деревне аборигенов стоит огромный железный котёл, над которым подвешены несколько человеческих черепов. Они же украшают ворота двора вождя Мохабо и его трон. Но туземный король отпускает героев. Как выясняется, он закончил Оксфорд и является бакалавром философии. Он носит английский пиджак, курит длинную сигару, на шее у него висит гротескное украшение. Африканский исследователь О.Д. Оака интерпретирует этот визуальный образ как «насмешку над африканской элитой»²⁷³. Опасность оказывается ложной, а племя дружелюбным. Герои договариваются с вождём, а прежняя враждебность дикарей объясняется проделками немецких шпионов, обманывавших их.

Х/ф «Сирена из джунглей»²⁷⁴ (1942 г.) открывается кадрами, в которых два американских солдата получают задание присоединиться к корпусу Свободной Франции и обследовать местность в джунглях Карраби недалеко от одного африканского городка, поскольку местный вождь Селанги работает на немцев, как обычно, пытающихся поднять племена на восстание. Другие туземцы, более миролюбивые, его боятся и не любят. Американцы выступают

²⁷² Х/ф «Закон джунглей» («Law of the Jungle». США. Реж. Ж. Ярбро, 1942 г.). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=UqiCKeNHys> (Дата обращения: 24.04.2023).

²⁷³ Okaka, O.D. Hollywood and Africa: Recycling the 'Dark Continent' Myth from 1908-2020. South Africa: NISC (Pty) Ltd. 2020. P. 36.

²⁷⁴ Х/ф «Сирена из джунглей» («Jungle Siren». США. Реж. С. Ньюфилд, 1942 г.). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=SYAXZ7ubSaw> (Дата обращения: 24.04.2023).

в роли защитников коренных народов. В сцене, когда африканские помощники-носильщики, увидев голову темнокожего, насаженную на пику, от страха отказываются идти дальше, солдаты заявляют, что не допустят, чтобы с ними что-то случилось и объясняют: «Послушайте, белый человек вам – друг. С вас снимают скальпы японцы и нацисты». И здесь доброжелательный патернализм демократического Запада противопоставляется жестокости и тирании стран Оси. Вождь Селанги – карикатурный африканский злодей, облаченный в перья, ожерелье из костей и с боевым раскрасом на лице. Рядом с ним постоянно находится немецкий агент. Воины Селанги – жестокие убийцы, слепо идущие за своим лидером. Всё потому что они верят в магические способности вождя воскрешать мёртвых, хотя на самом деле это – обман, основанный на использовании европейской медицины. К финалу картины обман раскрывается, последователи Селанги отворачиваются от него, вождь и немецкий шпион погибают.

Похожие сюжеты использовались и в картинах, события в которых разворачивались в Северной Африке. В х/ф «Песня пустыни»²⁷⁵ (1943 г.), снятом режиссёром французского происхождения, налёты берберских отрядов («хорошие» африканцы) под руководством Пола Хадсона, американского агента под прикрытием, срывают планы нацистского правительства по строительству железной дороги в Марокко. Злодей по имени Юсуф – очень богатый араб, предатель, который переходит на сторону стран Оси и эксплуатирует марокканцев. Хадсон узнает также, что берберов заставляют сотрудничать под пытками и прилагает усилия для их освобождения и срыва планов Юсуфа. В фильме также присутствует французский персонаж – полковник Фонтейн, который поначалу кажется отрицательным героем: он сотрудничает с Юсуфом, преследует Хадсона и его бунтовщиков-берберов. Однако к финалу картины, когда Фонтейн узнаёт, что предприятие Юсуфа осуществляется на немецкие деньги, полковник принципиально переходит на

²⁷⁵ Х/ф «Песня пустыни» («The Desert Song». США. Реж. Р. Флори, 1943 г.). URL: https://vk.com/video-210463089_456239736 (Дата обращения: 21.04.2023).

сторону главного героя и помогает ему победить злодея. Хадсон надеется, что французы после победы предоставят марокканцам права и свободы, и возражает, когда их называют дикарями: «Дикари борются за свою свободу, около тридцати тысяч погибло за неё. Единственная культурная выгода, которую они получили от нашей цивилизации, – это удар по лицу»²⁷⁶. Фонтейн обещает ему, что впредь с берберами будут обращаться справедливо. Заканчивается фильм братскими объятьями белых и марокканцев под дружную песню со словами: «Здесь один за всех и все за одного».

Таким образом, в рассмотренных выше американских фильмах периода Второй мировой войны темнокожие жители «чёрного континента» предстают трусливыми, невежественными, по-детски наивными, но по природе не злыми. Их агрессия – следствие заблуждения, в которое их вводят злокозненные нацисты, являющиеся главными антагонистами, что может свидетельствовать о некотором сдвиге в способах репрезентации африканского «другого» в сторону смягчения образов в сравнении с картинами 1930–х гг. Персонажи-арабы изображены несколько более активными. Обычно, аборигены оказывались достаточно разумными, чтобы осознать свою ошибку, и выбирали правильную сторону. Несмотря на официальную антиколониальную риторику США в годы войны, эти фильмы не высказываются против колониализма, а наоборот, пропагандируют мысль о том, что только под крылом заботливых американцев, британцев и французов, представленных в роли добрых солдат, миссионеров и учёных, в Африке будет спокойно и безопасно.

Подобные картины вызывали интерес у европейского зрителя. Например, х/ф «Песня пустыни» оказался очень успешным в зарубежном прокате, собрав 2 млн. долларов²⁷⁷. Рецензент «Кинематограф Уикли» похвалил картину за «зрелищность», «захватывающее действие»,

²⁷⁶ *Shaheen, J.G.* Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People. Northampton, Mass.: Olive Branch Press. 2009. P. 185.

²⁷⁷ Appendix 1 // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 1995. №15:1. P. 24.

«блистательную романтику», пророчил ей отличные кассовые сборы и отдельно отметил экзотическую составляющую картины²⁷⁸. «Если вы настроены на романтику и приключения, этот фильм для вас», – вторил ему коллега из «Саут Вестерн Стар» (“South Western Star”)²⁷⁹.

Завершение Второй мировой войны и начало деколонизации поставили США в новые противоречивые условия. Став мировым лидером, они вступили в глобальное противостояние с СССР, который традиционно поддерживал национально-освободительные движения в Азии и Африке. Распад колониальной системы вынуждал США чётко сформулировать своё отношение к данному процессу. В американской прессе второй половины 1940–х гг. всё чаще обсуждались проблемы, связанные с национально-освободительными движениями в колониях. Усиление влияния коммунистов в странах третьего мира, а также опасения по поводу неспособности британцев и французов контролировать свои заморские территории, провоцировали рассуждения о позиции, которую обязаны занять США в новых исторических условиях²⁸⁰.

По мере того, как распадалась колониальная система, всё громче звучал и вопрос о свободе цветного населения в самой Америке. Афроамериканцы были готовы дальше бороться за гражданские права и положить конец расизму. Эта борьба в послевоенное десятилетие сопровождалась десятками крупных демонстраций, стычками с белым населением, громкими судебными процессами. В условиях «холодной войны» американцы не могли продолжать дискриминацию дома, если хотели влиять на народы за рубежом.

Всё это некоторым образом отразилось и в кинематографе. В послевоенное десятилетие стало заметно увеличиваться число фильмов, исследующих проблемы расовой дискриминации, например, х/ф «До конца

²⁷⁸ Reviews for Showman. «The Desert Song» // Kinematograph Weekly. Dec.02. 1943. P. 24.

²⁷⁹ A New “Desert Song” // South Western Star. Jun.02. 1944. №3,468. P. 7.

²⁸⁰ Буранок С.О. Пресса США о начале процесса деколонизации в мире (1946-1948 гг.) // Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. 2018. №6. С. 124–133.

времён» (1946 г.), х/ф «Дом храбрости» (1949 г.), х/ф «Потерянные границы» (1949 г.), х/ф «Осквернитель праха» (1949 г.) и х/ф «Выхода нет» (1950 г.), «Блестящая победа» (1951 г.) и т.д. К началу 1950-х гг. темнокожие на экране всё чаще появлялись в образах врачей, учителей, солдат и надёжных напарников. Сюжеты некоторых кинофильмов этого периода трудно себе представить на экранах кинотеатров в 1920–1930-е гг. И, несмотря на то, что самые успешные картины обходились, в основном, без темнокожих персонажей на первом плане, кассовый успех нестандартных фильмов, в которых цветные артисты предстают в новых амплуа, может указывать на изменившееся мировоззрение, по крайней мере, части американской аудитории.

Поиски новых подходов к репрезентации расового «другого» на экране в ходе и после Второй мировой войны лишь отчасти повлияли и на изображение «чёрного континента» и его жителей в американском кинематографе. Процесс политической деколонизации стран Африки ещё только набирал оборот, а распад империй был политической и психологической проблемой европейцев, мало касавшейся американской аудитории, поэтому голливудским кинематографистам можно было продолжать снимать в традиционном ключе. Экзотика по-прежнему пользовалась зрительским спросом и снова стала прибыльна для деятелей кинобизнеса, так что во второй половине 1940–1950-х гг. фильмов об Африке стало заметно больше. Они вновь получили возможность работать по всему миру и проводить натурные съёмки, утраченную во время войны: «студии и режиссёры любили хвастаться подвигами, достигнутыми во время съёмок на натуре, включали необычные локации в рекламные материалы к фильмам»²⁸¹. Американское кино всё больше становилось космополитичным. Частыми стали случаи совместного производства с британцами и французами. И, если американский кинобизнес хотел дальше завоевывать европейский рынок, ему

²⁸¹ Schwartz, V.R. *It's so French! Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture*. Chicago: University of Chicago Press. 2007. P. 192.

было необходимо считаться со вкусами и ожиданиями местной аудитории, а также цензурными ограничениями.

Поэтому в основной своей массе американское кино об Африке по-прежнему было представлено аполитичными «фильмами о джунглях», любовными драмами и приключениями на колониальном фоне. В Голливуде представление об африканцах просто как о дикарях с копьями в леопардовых шкурах и перьях мало изменилось²⁸². Продолжалась любимая аудиторией серия фильмов о Тарзане, в которых зрителя снова запугивали жестокостью аборигенов, ворожбой знахарей и жертвоприношениями²⁸³.

Интерес Голливуда к французским колониям со всеми присущими клише о расовом «другом» проявился в х/ф «Застава в Марокко» (1949 г.), х/ф «Саадия» (1953 г.), х/ф «Пустынный легион» (1953 г.) и др.²⁸⁴ Британским колониям был посвящён х/ф «Неукротимый»²⁸⁵ (1955 г.), ставший ярким примером сочетания американского вестерна с историей об Африке, представления о которой почерпнуты из картин начала столетия о кровожадных зулусах. В качестве причудливого фона и в роли послушных слуг, не имеющих отношения к сюжету, африканцы выступали в х/ф «Снега Килиманджаро»²⁸⁶ (1952 г.), где, в основном, на заднем плане занимались

²⁸² Х/ф «Дочь джунглей» («Daughter of the Jungle». США. Реж. Дж. Блэр, 1949 г.). URL: http://vk.com/video-68583631_456247246 (Дата обращения: 24.04.2023); х/ф «Замба» («Zamba». США. Реж. У. Берк, 1949 г.). URL: <https://123moviesgo.me/movies/zamba-1330488S/> (Дата обращения: 25.04.2023); х/ф «Танганьика» («Tanganyika». США. Реж. А. Де Тот, 1954 г.). URL: <http://my.mail.ru/mail/ekaterina.47/video/32493/149843.html> (Дата обращения: 25.04.2023); и др.

²⁸³ Х/ф «Риск Тарзана» («Tarzan's Peril». США. Реж. Б. Хэскин, 1951 г.). URL: <http://ok.ru/video/1225689074331> (Дата обращения: 24.04.2023); х/ф «Тарзан и затерянные джунгли» («Tarzan's Hidden Jungle». США. Реж. Х. Д. Шустер, 1955 г.). URL: <https://ok.ru/video/19036047876> (Дата обращения: 24.04.2023); и др.

²⁸⁴ Х/ф «Застава в Марокко» («Outpost in Morocco». США. Реж. Р. Флори, 1949 г.). URL: <https://ok.ru/video/1201807362740> (Дата обращения: 28.04.2023); х/ф «Саадия» («Saadia». США. Реж. А. Левин, 1953 г.). URL: https://vk.com/video-74449405_456240592 (Дата обращения: 11.04.2023); х/ф «Пустынный легион» («Desert Legion». США. Реж. Дж. Пивни, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/1934037289687> (Дата обращения: 28.04.2023); и др.

²⁸⁵ Х/ф «Неукротимый» («Untamed». США. Реж. Г. Кинг, 1955 г.). URL: <https://ok.ru/video/1137568058071> (Дата обращения: 25.04.2023).

²⁸⁶ Х/ф «Снега Килиманджаро» («The Snows of Kilimanjaro». США. Реж. Г. Кинг, Р.У. Бейкер, 1952 г.). URL: <https://ok.ru/video/557543328453> (Дата обращения: 26.04.2023).

бытовыми делами в лагере, пока главный герой страдал от опасного ранения. Х/ф «Могамбо»²⁸⁷ (1953 г.) заставлял зрителя поволноваться за главных героев, когда они подвергаются нападению леопарда или недружелюбного племени, а также баловал его экзотичными кадрами, позволяющими насладиться видами Кении. Историк Дж. Коуэнс так оценивает картину: «Фильм, снятый на колониальном фоне, почти полностью фокусируется на любовном треугольнике и кадрах дикой природы, рассматривая африканских носильщиков и слуг, скорее, как реквизит, чем как людей. “Могамбо” не говорит ничего конкретного о колониализме, но отражает колониальный менталитет, проявляя больше интереса к животным, чем к жителям Африки»²⁸⁸.

Большой популярностью по обе стороны Атлантики пользовался х/ф «Африканская королева»²⁸⁹ (1951 г.), основанный на романе британского писателя С. С. Форестера, опубликованном в 1935 г. и сочетающем в себе имперскую идеологию и британский национализм. Эта романтическая приключенческая картина рассказывает о капитане небольшого парохода Чарли Оллнате и вдове-миссионерке, спасающихся от солдат немецких колониальных войск в Восточной Африке в начале Первой мировой войны. Образ африканцев в картине достаточно противоречив: создатели обходятся без эксплуатации стереотипа о жестоких полуобнаженных дикарях, без классических клише вроде религиозных языческих танцев и барабанного боя. Туземцы по-детски впечатлительны, простоваты, изображаются жертвами агрессии, а не её источником, и потому вызывают сочувствие. С другой стороны, в картине, конечно, нет ни одного действующего персонажа-африканца: они, как и прежде, выступают «музейным экспонатом», фоном и

²⁸⁷ Х/ф «Могамбо» («Mogambo». США. Реж. Дж. Форд, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/940448156375> (Дата обращения: 26.04.2023).

²⁸⁸ Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. P. 68.

²⁸⁹ Х/ф «Африканская королева» («The African Queen». Великобритания. США. Реж. Дж. Хьюстон, 1951 г.). URL: <https://ok.ru/video/272855534243> (Дата обращения: 26.04.2023).

«спусковым крючком» для истории о белых героях, почти не имеют реплик. Во вступительном «этнографическом эпизоде» камера изучает лица туземцев, их одежду, исследует насколько они нецивилизованны. Сюжет завязывается, и об африканцах, попавших в начале картины в немецкий плен, создатели картины сразу же забывают, так и не рассказав, что с ними случилось. Героев это также не интересует: хотя корабль Оллната обслуживали африканские «мальчики», а жена преподобного уже как десятилетие жила с ними бок о бок, никакой привязанности к местным жителям у них нет. Некоторое недоумение вызывает и сцена, в которой капитан срывает службу, выбрасывая недокуренную сигару, а африканцы, выбегая из церкви, начинают ползать по земле драться за окурок. Африка, согласно фильму – это опасное первобытное пространство, которое испытывает на прочность белых англичан, которые вынуждены вести двойную борьбу – против коварных немцев и смертоносной африканской природы. «Чёрный континент» пуст и населён, кажется, лишь бабуинами, крокодилами, тучами комаров и пиявок. Х/ф «Африканская королева» пользовался огромным успехом и стала шестым по популярности фильмом в Британии в 1952 г., собрав в прокате более 250 тыс. фунтов стерлингов²⁹⁰. О том, что х/ф «Африканская королева» бьёт всевозможные рекорды в британском прокате сообщала «Дейли Миррор» (“Daily Mirror”).²⁹¹ Критик из «Дейли Экспресс» (“Daily Express”) назвал картину «прекрасной» и отметил работу режиссёра, умело передавшего «ужасы джунглей, грозно поджидающие со всех сторон»²⁹². Как «исключительно хорошую» картину оценил репортёр «Сандей Пикториал» (“Sunday Pictorial”)²⁹³. Французские рецензенты также были воодушевлены, в Париже поднялся большой шум

²⁹⁰ Harper, S., Porter, V. *British Cinema of the 1950s: The Decline of Deference*. Oxford University Press. 2003. P. 249.

²⁹¹ Katie Starts to Rush to Britain // *Daily Mirror*. Jan.11. 1952. №14,980. P.4.

²⁹² Mosley, L. I List This Among My 10 Top Experiences as a Critic // *Daily Express*. Jan.04. 1952. №16,080. P. 3.

²⁹³ Richards, D. The Bright Lights. Cabled from Hollywood by Dick Richards // *Sunday Pictorial*. Jan.06.1952. №1.920. P.11. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000844/19520106/076/0011> (Дата обращения: 11.09.2023).

вокруг нового американского фильма. Поставив х/ф «Африканская королева» 4 из 5 баллов, «Ля Кроа дю Нор» (“La Croix du Nord”) рекомендовала: «Этот приключенческий фильм стоит посмотреть, прежде всего, из-за красоты диких пейзажей»²⁹⁴.

Однако, в некоторых американских фильмах проявились черты послевоенного времени. На наш взгляд, в послевоенных голливудских картинах о британских и французских колониях просматриваются две противоположные тенденции. Эти тенденции определяли образ британцев и французов в кинематографе США в рассматриваемый период, а также вели к некоторому пересмотру традиционных способов репрезентации колонизированного «другого» на киноэкране. С одной стороны, это было стремление в условиях «холодной войны» морально поддержать европейских союзников, представить их политику в Африке в положительном свете, подчеркнуть позитивные стороны их присутствия на континенте. Это могло привести к некоторому ужесточению образа африканцев, которые в таком случае оказывались антагонистами. С другой стороны, в условиях распада империй, роста национально-освободительного движения в колониях и постепенной утраты метрополиями возможности контролировать события в своих заморских владениях не оттолкнуть африканцев от себя поддержкой колонизаторов, идеологически противостоять антиколониальной пропаганде СССР. Это, в свою очередь, вело кинематографистов к более либеральной риторике о «партнёрстве», смягчению образа колонизированных, и даже критике колониальных властей.

По-новому об Африке и колониализме заговорили картины, где главными героями становились миссионеры и врачи. Например, в х/ф «Белый

²⁹⁴ *Camelot, E. African Queen. Et l'aventure aussi est reine // La Croix du Nord. Sep.24. 1952. №17,690. P.4. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50628854/f4.item.r=l'African%20Queen%20hepbern1953> (Дата обращения: 11.09.2023).*

шаман»²⁹⁵ (1953 г.) и х/ф «История монахини»²⁹⁶ (1959 г.) их цивилизаторские усилия показаны благородными и альтруистичными, подчёркивается идея «партнёрства» колонизатора и колонизированного, хотя и эти картины содержали в себе множество условностей «имперского» кино, включая противостояние со знахарями и жестокостью туземцев. В картинах 1950–х гг. всё больше пропагандируется доброжелательный патернализм: даже в х/ф «Величайшее приключение Тарзана»²⁹⁷ (1959 г.) герой из джунглей вдруг выступает защитником африканцев, подвергшихся нападению белых бандитов.

Популярность в США романа Г.Р. Хаггарда «Копи царя Соломона», а также британской экранизации 1937 г., привели к созданию ремейка в 1950 г.²⁹⁸ Картина представляла собой всё ту же смесь этнографического наблюдения, травелога и приключения. Рекламные материалы фильма обещали привлекательные для западного зрителя острые ощущения в необычной обстановке: «Священный танец гигантского ватусси! Безумная атака слонов-разбойников!» И т.д.²⁹⁹. И вновь Африка становится музеем на открытом воздухе, а главные герои – гидами для кинозрителей: они пробираются по горам и пустыням, заглядываются на величественные водопады и встречаются с туземцами. И всё это теперь в цвете! Уже вступительные титры с барабанным боем и пением аборигенов настраивают на экзотическое путешествие.

Для того, чтобы проследить изменения в способах репрезентации африканского «другого» в западном кинематографе, интересно сравнить

²⁹⁵ Х/ф «Белый шаман» («White Witch Doctor». США. Реж. Г. Хэтэуэй, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/283671923329> (Дата обращения: 27.04.2023).

²⁹⁶ Х/ф «История монахини» («The Nun's Story». США. Реж. Ф. Циннеман, 1959 г.). URL: https://vk.com/video-52526415_456247767 (Дата обращения: 27.04.2023).

²⁹⁷ Х/ф «Величайшее приключение Тарзана» («Tarzan's Greatest Adventure». США. Реж. Дж. Гиллермин, 1959 г.). URL: <https://ok.ru/video/1288332380793> (Дата обращения: 27.04.2023).

²⁹⁸ Х/ф «Копи царя Соломона» («King Solomon's Mines». США. Реж. К. Беннетт. Э. Мартон, 1950 г.). URL: <http://my.mail.ru/mail/vicktor.ulfnoff/video/7/14778.html> (Дата обращения: 27.04.2023).

²⁹⁹ Pomerance, M. American Cinema of the 1950s: Themes and Variations. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 2005. P. 39–41.

американский фильм 1950 г. с британской экранизацией 1937 г. Американский исследователь К. Кэмерон называет ремейк 1950 г. «лучшей голливудской звуковой картиной, когда-либо снятой об Африке», хотя и делает оговорку: «Это не значит, что речь шла о реальной Африке или о реальных африканских обществах или культурах. Клише 1950–х гг. напоминают стереотипы викторианской Африки, подсмотренной в Европе, но и с учётом этого фильм великолепен»³⁰⁰. Главное различие, которое он выделяет, – это акцент на прошлом, тогда как оригинал 1937 г. должен был ассоциироваться, скорее, с настоящим, а также упор в повествовании на любовную линию вместо истории о поиске сокровищ: «[...] эти изменения отражают исторические перемены: послевоенная Британия была близка к распаду своей империи, и "вчера" и "любовь" были необходимой заменой имперскому приключению»³⁰¹. С. Е. Голубкина также отмечает, что «первая голливудская экранизация романа “Копи царя Соломона” (1950 г.) действительно выделяется среди других киноремейков. Сюжет был значительно изменён с учетом послевоенного контекста»³⁰². Она выделяет некоторые принципиальные перемены в образе главного героя. Алан Квотермейн теперь более погружен в жизнь африканцев: он говорит на языке туземцев и знает их обычаи. Он очень печалится о темнокожем помощнике, что погибает на сафари в самом начале фильма и даже навещает его вдову, что говорит не только об изменении характера главного героя, но и на более чуткое отношение создателей фильма к африканским персонажам. Добавим, что эта трансформация, как мы указывали выше, вообще свойственна послевоенному «имперскому» кинематографу.

Образ Африки и африканцев в экранизации 1950 г. несколько изменился в сравнении с оригиналом. Достаточно обратить внимание как в

³⁰⁰ *Cameron, K.M. Africa on Film: Beyond Black and White. New York: Continuum. 1994. P. 28–29.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Голубкина С. Е. «Копи Царя Соломона»: к вопросу об эволюции образа Африки в конце XIX начале XXI вв. // Вестник ННГУ. 2013. №6-2. С. 258.*

«обновлённой» версии визуально представлено племя Твалы и сам вождь. В ремейке заметно менее вычурны костюмы и поведение туземцев. Твала не кричит, не корчится в приступах гнева. Экзотические танцы присутствуют, но не выглядят безумными и устрашающими, как в фильме 1937 г. Из сюжета пропала старая знахарка, наводившая ужас, совершая кровавые ритуалы. Вместо внутриплеменной кровавой битвы, показанной в британской версии, Амбопа и Твала решают вопрос с престолом поединком один на один. В то же время, фильм не ставит под сомнение доминировавшие тогда в западном обществе представления о расовой иерархии и несёт в себе множество клише, присущих более ранним фильмам о «чёрном континенте», что может быть объяснено условностями литературного первоисточника. По-прежнему Африка – это хранительница сокровища, опасное место для белого человека, особенно для женщины: джунгли полны змей, насекомых и крокодилов. Африканский «другой» – объект зрелища: «В фильме используются приближенные изображения отдельных аборигенов, чтобы показать их украшения, раскраску для лица, головные уборы с перьями, дизайн волос и физические данные»³⁰³. В самом действии фильма заложена традиционная бинарная оппозиция «белый/чёрный», «тот, кто идёт к цели/тот, кто препятствует». Согласно фильму, африканцы – это масса, фон, «хорошие», преданные и трусливые помощники на подхвате у главных героев, умирающие, служа белому человеку. Это «плохие» воины-туземцы, вызывающие своим внешним видом у искателей сокровищ не только изумление, но и испуг. Таким образом, в картине сочетаются черты нового кино послевоенной эпохи и «имперских» картин 1930–х гг. Х/ф «Копи царя Соломона» пользовались солидным успехом за рубежом, заняв в Великобритании 7-е место по кассовым сборам³⁰⁴.

³⁰³ *Pomerance, M.* American Cinema of the 1950s: Themes and Variations. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 2005. P. 39–41.

³⁰⁴ *Reid, J.H.* Success in the Cinema MoneyMaking Movies. URL: https://books.google.ru/books?redir_esc=y&hl=ru&id=7YBg4w-

Лишь некоторые американские фильмы затрагивали актуальные политические события в колониях. Так, в вышеупомянутом х/ф «Могамбо» создатели карты используют тему современных вооружённых антиколониальных выступлений в Африке, чтобы приукрасить приключенческую историю о сафари. Однако, новых образов африканского «другого» в фильме не содержится, изображая их либо в качестве «хороших» слуг и благодарных дикарей, которых перевоспитал белый миссионер, либо в качестве «плохих» мятежников, напавших на британских чиновников, а затем и на главных героев.

Рассмотрение острых колониальных проблем и необычный способ репрезентации Африки и африканцев предлагал х/ф «Нечто ценное»³⁰⁵ (1957 г.), снятый по одноимённой книге Р. Руарка. Литературный первоисточник стал бестселлером, и студия «Метро-Голдуин-Майер» (MGM) решила создать увлекательную высокобюджетную картину, в которой был бы показан расовый конфликт в африканской стране. Получилась история дружбы белого и темнокожего, которая драматическим образом раскалывается во время восстания Мау-Мау в Кении. Фильм открывается идиллическим изображением мирной совместной жизни на ферме семьи Маккензи и племени кикуйю. Поселенцы заботятся об африканцах, а те соблюдают колониальные порядки. Вместе они играют в футбол и ездят на охоту. Сын владельца фермы, Питер, с детства дружит с сыном старосты кикуйю, Кимани, которого играет С. Пуатье. Герои взрослеют и начинают понимать, что реальность колониализма, где белый по статусу не равен чёрному, не позволяет им сохранить прежние отношения. Переломным моментом для Кимани становится инцидент на охоте: дядя Питера – Джефф, которому в начале фильма даётся ироничная характеристика «идеальный колонизатор», бьёт героя С. Пуатье по лицу за намёк на неповиновение. «Мы во многом схожи» –

bpvcC&q=Solomone%27s+mines#v=snippet&q=Solomone's%20mines&f=false (Дата обращения: 20.04.2023).

³⁰⁵ Х/ф «Нечто ценное» («Something of Value». США. Реж. Р. Брукс, 1957 г.). URL: <https://ok.ru/video/2762161850907> (Дата обращения: 27.04.2023).

говорит тогда Кимани Питеру. «Ты говоришь на кикуйю, как и я, а я – на английском, как и ты. Но ты – белый, а я – чёрный. Ты – бвана, а я – слуга. Мы не можем разговаривать, как друзья». Далее, отца Кимани сажают в тюрьму за то, что, согласно обычаю кикуйю, он приказал погубить новорождённого сына, поскольку тот появился на свет вперёд ногами, а, значит, был проклят. «Не заставь мы уважать африканцев наш закон, дальше они захотят сами править этой страной» – говорит судья Питеру. Кимани же осознает свою беспомощность. «И такой будет моя жизнь? "Да, Бвана". "Нет, Бвана". "Да, Бвана"?» – вопрошает он, – «Эта земля может послужить и мне. Я хочу свою собственную землю». Теперь, столкнувшись с открытым проявлением расового неравенства и попранием колониальными властями традиций своего народа, впечатлительный молодой африканец вступает в ряды Мау-Мау и проходит кровавый обряд посвящения. Начинается война, и Питер с Кимани оказываются по разные стороны конфликта, но оба – немного изгои для «своих», поскольку жаждут мира. Но примириться, как раньше, к финалу фильма у героев так и не получается.

В фильме нет привычной экзотики, Африка и африканцы предстают в совершенно ином образе. «Чёрный континент» выступает в качестве прекрасного места для жизни, без акцента на пейзаже и подстерегающих в джунглях опасностях. Обычаи мирных туземцев показаны сдержанно и с уважением. Кимани, как и Карранджа в британском х/ф «Симба», разрушает стереотип об африканце, как дикаре и слуге, предстаёт перед зрителем в качестве одушевлённого самостоятельного действующего лица с собственной драмой и характером. Это наглядный пример того, как в западном кинематографе 1950–х гг. у африканских персонажей появлялись внятные реплики и мотивация, их роли стали исполнять довольно известные на тот момент артисты. Примечательно, что накануне выхода киноленты на экраны лондонская газета «Кенсингтон Ньюс» (“Kensington News”) напечатала хвалебную статью о С. Пуатье под говорящим названием «Когда-то они не осмелились бы сделать его героем», автор которой припомнил его роль в

забытом х/ф «Заплачь, любимая страна» и обратил внимание читателей, что перед чернокожими актёрами теперь открываются новые возможности³⁰⁶.

Фильм несёт в себе явный либеральный посыл: конфликт между британцами и Мау-Мау объясняется не проблемами самой колониальной системы, а деятельностью экстремистов и расистов с обеих сторон. Создатели картины не поддерживают ни одну из них, но всё же вину за обострение ситуации возлагают на европейцев. Картина критикует «старый» колониализм в лице Джеффа, непонимание европейцами туземных порядков и навязывание своих. Вступительные титры фильма заявляют: «Когда мы отнимаем у человека его традиционный образ жизни, его обычаи, его религию, нам лучше позаботиться о том, чтобы дать взамен нечто ценное». Авторы картины определённо не одобряют действия Мау-Мау, но предпринимают попытку объяснить их мотивы. Англичане, прибывшие воевать в Кению, показываются в фильме, порой, не менее жестокими, мстительными и беспринципными, чем мятежники. Пример тому – яркая сцена, где они под пытками заставляют африканца-повстанца сдать вождя подразделения, а потом отдают пленника на растерзание его же соратникам. «А мы сами разве далеко ушли от дикарей?» – замечает на это Питер.

Герои рассуждают о возможности партнёрских отношений между европейцами и африканцами: «Неужели Африка всегда будет смердеть смертью, и мы не сможем жить вместе, как друзья?» – вопрошает Питер. Создатели фильма выступают за мирный, либеральный путь решения колониальных проблем: Питер предлагает Кимани сдаться и дожидаться, пока англичане предоставят африканцам права, то есть замену «плохого» правления на «хорошее». Концовка фильма, в которой Кимани погибает, а Питер оставляет себе его сына, как и в х/ф «Симба», выражает мечтательную надежду на то, что можно найти некую «золотую» середину в отношениях

³⁰⁶ Once They Would Not Have Dared Make Him the Hero...// Kensington News. Apr.12. 1957. №4606. Р.3.
URL:<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001745/19570412/003/0003> (Дата обращения: 25.04.2024).

между колонизатором и колонизированным. Как пишет британский исследователь Д. Андерсон: «Киноверсия “Нечто ценное” сделала очевидным, что единственное будущее Кении – это многорасовое общество, и что в Африке не будет места европейцам, которые думают иначе»³⁰⁷. Он также отмечает, что картина не имела большого народного успеха в Британии³⁰⁸. Рецензент «Пикчергоер» сдержанно отозвался о ней, охарактеризовав как «самый жестокий фильм, когда-либо снятый Голливудом», «честный и взрослый рассказ» о конфликте в Кении³⁰⁹. Тема была болезненная, что, похвалив картину, признал в своём отзыве журналист «Кинематограф Уикли»³¹⁰.

О французских колониях рассказывал х/ф «Песня пустыни»³¹¹ (1953 г.) – ремейк картины, выпущенной во время Второй мировой войны. В нём, на наш взгляд, просматривается стремление поддержать Четвёртую республику в условиях деколонизации, что повлияло и на изменения в кинообразе африканцев. Если фильм 1943 г. – это героический эпос, то послевоенная действительность превратила его в приключенческую повесть о «холодной войне». Сюжет, в целом, остался без изменений, но акценты оказались смещены. Версия 1953 г. оказалась несколько более недоверчива к туземцам и более благосклонна к французскому господству. Французы больше не являются противниками для главного героя и его берберских отрядов. Вместо них эту роль теперь берёт на себя предатель из числа берберов. На этот раз Юсуфу без особого принуждения помогает множество коварных марокканских головорезов. Злодеи планируют свергнуть французов и уморить голодом марокканских жителей. В конце концов, главный герой не только

³⁰⁷ Anderson, D. M. Mau Mau at the Movies: Contemporary Representations of an Anti-Colonial War // South African Historical Journal. 2003. Vol. 48. P. 80.

³⁰⁸ Ibid. P. 88.

³⁰⁹ Hudson, R., Wynter, D. Something of Value // Picturegoer. July 13. 1957. P. 16.

³¹⁰ Reviews for Showman. «Something of Value» // Kinematograph Weekly. May 30. 1957. P. 17.

³¹¹ Х/ф «Песня пустыни» («The Desert Song». США. Реж. Н.Б. Хамберстон, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/2907431111348> (Дата обращения: 28.04.2023).

расправляется с Юсуфом и его мародёрами, но и спасает возлюбленную из лап арабов.

Колониальные проблемы Четвёртой республики косвенно затрагиваются в х/ф «Корни неба»³¹² (1958 г.), снятому по одноимённому литературному произведению писателя Г. Ромейна. Действие фильма разворачивается во Французской Экваториальной Африке. Главный герой по имени Морель, подобно Б. Пейтону из британского х/ф «Где не летают стервятники», выступает в роли защитника африканской дикой природы. Когда-то, находясь в немецком лагере для военнопленных, он читал книги о слонах, которые стали для него символом свободы и надежды. Поэтому теперь герой запускает кампанию по спасению этих и других животных, борется с браконьерами, охотниками за слоновой костью. Он обращается за поддержкой к французской колониальной администрации, но в ответ получает лишь насмешки, поскольку чиновники также замешаны в торговле «белым золотом». Морель начинает действовать более решительно: со своими немногочисленными сторонниками он создает Комитет по охране дикой природы и начинает проводить акции устрашения по отношению к браконьерам. Герой заключает союз с Вайтари – местным африканским лидером, националистом, выступающим за свободу своего народа от власти французов. В подпольной типографии Морель печатает манифест своей организации, после чего срывает вечеринку, на которой собрались «сливки» колониального общества. Вайтари, разгневанный тем, что в манифест не включены требования его движения, разрывает отношения с Морелем и присоединяется к браконьерам. Те же, в свою очередь, готовятся сорвать очередной куш и отправляются охотиться на большое стадо слонов, собравшееся у озера во время засухи. Морель срывает их планы, распуская зверей, но попадает в плен к Вайтари, который собирается казнить героя. Лишь американский журналист убеждает вождя передумать, поскольку это плохо

³¹² Х/ф «Корни неба» («The Roots of Heaven». США. Реж. Дж. Хьюстон, 1958 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FP2LYXEikQQ> (Дата обращения: 28.04.2023).

отразится на имидже движения в мире и даст повод властям расправиться с мятежниками. Мореля освобождают, но приходит неутешительная новость, что власти отклонили законопроект о запрете охоты на слонов. Тогда герой смиренно идёт сдаваться, будто на Голгофу, но по пути к нему присоединяются простые африканцы, что делает движение массовым. Это означает, что борьба не окончена, и Морель будет её продолжать.

Фильм следует в русле картин о «партнёрстве» и «добром колонизаторе». Создатели картины явно критикуют «непросвещённые» колониальные власти с их грязными интересами и жадой наживы, противопоставляя им белого героя, заботящегося об Африке. И только вместе – благородный поселенец и многочисленная армия коренных жителей получают надежду на лучшее будущее. Критикуя администраторов, фильм в то же время не выражает одобрение африканским радикалам и националистам, сражающимся за независимость. Персонаж-журналист, олицетворяющий собой американский взгляд на конфликт, отговаривая Вайтари от казни Мореля, подталкивает его на мирный ненасильственный путь достижения своих целей. Самого Мореля интересуют дикие животные, но не африканские националисты: он использует их ради собственных целей. Персонаж Вайтари, появление которого в сюжете добавляет картине политической актуальности, недостаточно решителен в борьбе с колониальными властями, о чём ему на протяжении картины не раз говорят окружающие. Ближе к финалу, присоединяясь к браконьерам в охоте на слонов и выступая против защитников дикой природы, Вайтари, по сути, предаёт свою страну ради политических амбиций.

Африка, как это присуще некоторым картинам 1950–х гг., предстаёт в образе райского места: герои счастливы здесь находиться и не раз озвучивают это. Однако, авторы не слишком акцентируют внимание зрителя на экзотике: хотя в одноимённом романе Африка описывается как волшебное дикое место, полное диких птиц и млекопитающих, в фильме всего несколько минут показано стадо слонов и несколько панорамных кадров. Африканцы

предстают в фильме в различных образах. Они выступают как в качестве безмолвных слуг и статистов – секретарей, носильщиков, солдат, жителей глухой деревни и т.д., так и в роли активных персонажей, причём положительных. Если во многих других картинах гибель африканца-помощника не волнует главных героев, то здесь Морель находит экранное время, чтобы похоронить одного такого. Вайтари предстаёт перед зрителем в нетипичном для африканского вождя образе. В отличие от своих подчинённых, он не стремится к крови. По сюжету он получил образование во Франции и поэтому оторвался от первобытной дикости своих предков. От губернатора-француза вождь удостоивается хвалебных эпитетов: «Он очень способный человек. Возможно, даже великий. Очень жаль, что мы разошлись с ним. Надеюсь, он вернётся к нам в один прекрасный день. Последнее, что нужно Африке – африканский Наполеон». Никаких злобных дикарей в набедренных повязках, каннибализма, жертвоприношений и ритуальных танцев в картине не представлено. Таким образом, х/ф «Корни неба» является достаточно нетипичным произведением для западного кинематографа 1950–х гг. «Читая современную прессу – пишет Н. Кутле, – становится очевидным, что борьба за независимость почти никогда не упоминается, или, во всяком случае, гораздо реже, чем комментарии к “слоновьи” сценам или залитым солнцем пейзажам [...] Помимо борьбы за выживание слонов, зрители не смогли увидеть метафору той, что вели африканские народы, несмотря на явные отрывки на эту тему»³¹³.

Таким образом, Вторая мировая война привела к укреплению позиций США как главного мирового поставщика кинофильмов. В послевоенные годы американский кинематограф продолжал оказывать определённое влияние на британскую и французскую аудиторию, и, следовательно, можно утверждать,

³¹³ Coutelet, N. Habib Benglia et le cinéma colonial // Cahiers d'Études Africaines. 2008. Vol. 48, № 191. URL: <https://journals.openedition.org/etudesafriques/12182> (Дата обращения: 04.11.2022).

что именно он во многом формировал представления европейской публики о расовом и колонизированном «другом».

Вторая мировая война также оказала некоторое влияние на расовые отношения в самих США, способствовав продвижению идеи равенства и гражданских прав для афроамериканцев. Вместе с этим американский кинематограф шёл по пути от эксплуатации карикатурных образов темнокожих к качественно новым персонажам-афроамериканцам с продуманной историей и характером.

В условиях антиколониальной риторики, поднимавшейся в США, налицо была необходимость пересмотреть стереотипные представления о народах колоний. В результате, в некоторых фильмах того времени действительно произошли попытки представить более многогранные образы африканцев и их культур. Этот процесс продолжился и в послевоенные годы на фоне усилившейся борьбы афроамериканцев за гражданские права.

Голливудские фильмы 1940–1950-х гг. могли как поддерживать колониализм, так и критиковать его. Американские кинематографисты по-прежнему активно использовали африканскую тему для получения прибыли, эксплуатируя интерес аудитории к экзотике и опираясь на проверенные сюжеты. Хотя элементы колониального мышления, стереотипы о «других» продолжали доминировать в американском кинематографе, появлялись более либеральные изображения Африки и африканцев, которые признавали их право на самоопределение. В некоторых американских фильмах поднимались темы борьбы за свободу, культурной идентичности, расовой дискриминации и несправедливости. Причиной появления подобных сюжетов, мы считаем, могло быть стремление США к пропаганде демократических ценностей и свободного образа жизни в противовес коммунистической идеологии в условиях «холодной войны». Распространяясь, эти изображения, в свою очередь, оказывали воздействие на восприятие африканцев в европейском обществе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отношения Британии и Франции с зависимыми территориями в 1930–1950-е гг. развивались в контексте того, как обе эти крупнейшие империи двигались в направлении к распаду. Трансформация идеологических ландшафтов обеих держав в целом шла параллельными курсами.

Так, в межвоенный период поддержание имперской идеологии, усиление духа патриотизма и единства среди жителей метрополии и колоний было необходимостью в условиях экономических проблем и приближения новой мировой войны. В 1930-е гг. имперские мотивы заняли центральное место в пропаганде и общественном дискурсе Британии и Франции. Обе державы, несмотря на различные подходы к имперскому строительству (ассоциация/ассимиляция), оказались пропитаны колониальной идеологией, проявлявшейся в самых разнообразных практиках и культурных формах, в том числе в кинематографе.

Во время Второй мировой войны заморские территории также занимали важное место в повестке дня британских и французских идеологов. Колонии олицетворяли собой богатство и могущество империй, а также играли ключевую роль в усилиях по поддержанию морального духа как внутри страны, так и за её пределами. Хотя смысловой упор в идеологической работе британских властей и коллаборационистского правительства Виши делался на разное (либеральная идея «партнёрства» членов Содружества против националистической концепции единства Франции и её колоний), пропагандистские усилия обеих держав были направлены на удержание контроля над заморскими владениями, обеспечение верности местного населения по отношению к метрополии и, в конечном итоге, на достижение победы в текущем конфликте и обеспечение сохранения колониальной империи в послевоенном мире.

После Второй мировой войны Британии и Франции пришлось столкнуться с вызовами процесса политической деколонизации стран Азии и

Африки. Процесс распада этих колониальных империй происходил с разной скоростью и под воздействием разных факторов. К началу 1950-х гг. после разгрома фашизма и осуждения его идеологии, на подъёме мощной волны национально-освободительной борьбы, в условиях роста влияния СССР и США, выступавших с антиколониальных позиций, а также проблем иммиграции, британским и французским политикам в попытках сохранения своих владений пришлось отказываться от «имперского» имиджа своих держав, искать новые формы объединения, новые способы «омоложения» колониального дискурса. В связи с этим, а также на фоне обретения колониями политической независимости, появились идеологические концепции, в основе которых лежали принципы сотрудничества и партнёрства между метрополиями и зависимыми территориями, а не доминирования первых над вторыми. По мере того, как политическая деколонизация набирала обороты, критические замечания и требования противников империализма занимали все более важное место в общественном и культурном поле.

Все вышеперечисленные внутренние и внешние факторы, влиявшие на имперскую риторику Британии и Франции, нашли отражение в кинематографе этих стран, посвящённом Африке.

В 1930-е гг. метрополии чувствовали себя ещё достаточно уверенно в вопросах, касающихся отношений с колониями. На британских и французских киноэкранах доминировали консервативные по идеологическому содержанию, следующие в русле официальной имперской пропаганды, кинофильмы. Британские и французские кинематографисты создавали фильмы о героях империи (первооткрывателях, завоевателях, колониальных администраторах, миссионерах, солдатах Иностранного легиона и т.д.), совершающих подвиги, распространяющих свет европейской цивилизации и поддерживающих порядок в колониях.

В то же время, существовали определённые отличия французского колониального кино от британского. Если британские режиссёры искали вдохновение в истории и классической литературе, то французские чаще

снимали о сегодняшнем дне. Когда главными героями британских картин 1930-х гг. чаще всего были эффективные администраторы, управленцы, завоеватели или искатели приключений, французские кинематографисты проявляли особый интерес к миссионерам и врачам. Фильмы режиссёров-французов, работавших в духе поэтического реализма, предлагали нетипичный, глубокомысленный и пессимистичный рассказ о колонизаторе. Военные, бойцы Иностранного легиона не всегда представляли на экране безусловно храбрыми и доблестными героями, а порой, изображались изгоями и бедолагами, оказавшимися вне закона и на обочине жизни, чего британские кинематографисты себе не позволяли. Кроме того, некоторые режиссёры, в соответствии с французской идеей «ассимиляции», поднимали вопросы расовой и культурной идентичности, несвойственные для британского кино, где белые и чернокожие находятся чётко «на своих местах». Также во французском кинематографе, в отличие от британского, тема расового смешения не являлась табуированной, хотя в нём чувствовалось переживание европейцев на эту тему, опасение раствориться в культуре «других», потерять своё «Я».

Однако, несмотря на некоторые различия, подобные картины не допускали критического осмысления политики колонизации и её последствий для покорённых народов, не ставили под сомнение необходимость существования империи. Можно выделить лишь малочисленные фильмы, предлагающие интересные нетипичные образы африканских персонажей, хотя и они не являются «антиимперскими».

В картинах 1940–1950-х гг. можно заметить некоторый идеологический поворот, отражающий веяния времени. Угроза утраты Британией и Францией своих заморских владений, усилившаяся после 1945 г., заметно повлияла на смысловое содержание и риторику фильмов об империи. Несмотря на то, что многие фильмы всё ещё не выступали против колониализма, они стремились к более многомерному, либеральному отображению отношений между колонизаторами и колонизированными

народами. Общим моментом для британского и французского послевоенного колониального кино нам представляется стремление кинематографистов пересмотреть каноны 1930-х гг., подчеркнуть идею «партнёрства» метрополии и колоний, затушевать военные и подчеркнуть гуманитарные аспекты колониализма. Более того, некоторые британские и французские кинематографисты стремились отразить реальные проблемы и социальные изменения на зависимых территориях, происходившие на фоне политической деколонизации стран Азии и Африки. Так, французское кино 1945–1960 гг. даёт примеры документальных и художественных фильмов, содержащих в себе антиколониальное послание, не только открыто критикующих колониализм, но и выступающих морально на стороне колонизированных. Хотя «либеральные» и «антиколониальные» по смыслу картины количественно заметно уступали консервативным, в целом, можно заключить, что и британское, и французское кино в послевоенный период стало более разнообразным и противоречивым по своему идеологическому содержанию.

Параллельно тому, как в британском и французском кинематографе менялся подход к изображению империи и взаимоотношений с колониями, трансформировались и способы визуальной репрезентации колонизированных «других».

В 1930-е гг. Африка и населяющие её «другие» чаще всего изображались упрощённым образом при помощи стандартных клише и стереотипов, характерных для колониального дискурса. Согласно традициям «имперского» и колониального кино, континент населяли «хорошие» и «плохие» туземцы, в зависимости от их отношения к персонажам-европейцам и колониальным властям. Стереотипы о них, как правило уничижительные, кочевали из фильма в фильм. Здесь отчётливо проявлялась этическая и эстетическая сегрегация, присущая колониальному кино: европейцы и их помощники отождествлялись с «добром», прогрессом, порядком и т.д., что подчёркивалось визуально (позы, положение в кадре, одежда и т.д.), и текстуально (действие героев по сценарию, диалоги). Африканцы же

выступали «злом», препятствующим распространению благ цивилизации: они выглядели и действовали на экране соответствующе, что отталкивало зрителя. Между африканцем и европейцем на экране всегда существовала социальная дистанция. Практически ни в одном из популярнейших фильмов 1930-х гг. местный житель не был центральной фигурой в рассказываемой истории. Африканцы редко изображались как активные или проработанные персонажи, играя лишь декоративную роль, никак не влияли на сюжет и т.д.

Хотя уже в предвоенном британском и французском кино происходили попытки отойти от традиционных образов, клише и стереотипов, можно заключить, что, если британский и французский зритель в 1930-е гг. видел на киноэкране африканца, то чаще всего в изображении, представленном в идеологически консервативных кинофильмах, что, как мы утверждаем, и играло определяющую роль в формировании его представлений об Африке и населяющих ее «других». Высокие кассовые сборы и позитивная реакция аудитории на подобные кинокартины служат подтверждением этому утверждению.

Здесь также важно отметить, что и в американских кинофильмах в предвоенное десятилетие британцы и французы не могли увидеть альтернативных образов африканских «других». Кинематограф США, эксплуатируя имперскую тему, ориентируясь на вкусы европейской аудитории, не стремился к пересмотру устойчивых подходов к репрезентации колонизированных «других». Определённую роль играло и то, что в самих США господствовали расовые предрассудки.

Стоит отметить и различия в представлениях, которые могли сложиться у британцев и французов об африканских колониях в силу того, в каком виде чаще был представлен на экране континент и его жители. Так, представление об Африке как о «чёрном континенте», представленном в основном темнокожими африканцами, не было слишком распространено во Франции в отличие от англоязычного мира. Заметно, что больший интерес французского кино был обращён к территориям с преимущественно арабским

населением, поэтому экранная Африка здесь зачастую больше похожа на восточный базар или смертоносную пустыню, чем на непроходимые джунгли, и ассоциируется, скорее, со светом, нежели с темнотой. Также французскому кино, кажется, было менее свойственно «тыкать пальцем» в африканца, иногда их могли даже не показывать на экране.

Некоторые коррективы в представления британцев и французов об Африке и африканцах внесла Вторая мировая война. Образ «плохого» дикаря был не выгоден ни британской, ни французской пропаганде. Европейские кинематографисты теперь пытались изобразить их как преданных союзников, готовых отдать свои жизни за империю. Этому способствовало распространение документальных кинофильмов, повествующих о жизни в колониях в военное время и усилиях местного населения, направленных на помощь метрополии.

Источником новых представлений о колонизированном «другом» в годы войны могли служить американские фильмы. В кинематографе США стали появляться африканские персонажи, демонстрирующие стойкость, преданность и даже героизм, контрастировавший с прежними уничижительными изображениями. Колонизированные «другие» по-прежнему оставались в тени своих европейских соратников, их вклад в военные усилия зачастую был представлен как производное от европейского руководства и поддержки. Такая двойственная репрезентация отражала противоречивую политику времён войны, где лозунги о равенстве и единстве соседствовали с укоренившимися имперскими взглядами и расовыми предрассудками.

Тем не менее, новые черты в изображении Африки и африканцев в кинематографе военных лет, какими бы поверхностными они ни были, обозначали начало более значительных трансформаций образов в послевоенное время. В период 1940–1950-х гг. подходы к визуальной репрезентации африканского «другого» несколько изменились. На фоне происходящих событий показывать колонизированные народы жестокими

дикарями становилось неуместным. Западные кинематографисты стали снимать о колониализме более изощрёнными способами, хотя, конечно, стереотипы не исчезли в одночасье. Но даже в консервативном «имперском» кино можно было заметить изменение стиля. Так, всё реже сюжеты колониальных фильмов рассказывали о завоеваниях, борьбе с мятежами и т.п. и всё чаще о миссионерской, инженерной, просветительской работе колонизаторов, рекламируя «заботливый», неагрессивный колониализм. Коренные жители Африки переставали появляться на экране в качестве безусловно «плохих», их внешний вид становился менее экзотичным, однако стереотипы об африканцах, как о ленивых, примитивных, суеверных, неспособных к самостоятельности и т.п. сохранялись и были основными для послевоенных консервативных кинолент. В некоторых идеологически либеральных фильмах, следовавших в русле идеи «партнёрства», главными антагонистами становились европейцы, а коренные жители Африки лишь жертвами их обмана и собственного невежества.

Появление фильмов, затрагивающих вопросы деколонизации и отношений между народами метрополии и колоний, способствовало более многогранному изображению представителей африканских культур. В таких фильмах образы «другого» стали заметно более разнообразными и сложными. В них фигурировали активные и привлекательные африканские персонажи: волевые, умные, обладавшие собственным характером, историей, мотивацией, выступавшие «партнёрами» героя-европейца или самостоятельными действующими лицами, вызывающими сочувствие и сопереживание (однако, стоит также заметить, что, на наш взгляд, во французских фильмах о «партнёрстве» меньше подобного либерализма, чем в британских, и больше патернализма: чаще всего в них нет самостоятельного персонажа-африканца, рука об руку с которым, действует белый главный герой). Менялся тон повествования и в фильмах стало больше внимания уделяться точке зрения коренных народов, прежде остававшихся в тени. Даже в картинах, посвящённых восстанию Мау-Мау, кинематографисты были вынуждены не

только показывать жестокость конфликта, но и признать сложность мотивов его участников. Новые идеи о том, что не все темнокожие опасны, что с ними можно дружить и вместе строить будущее, что расовая дискриминация ведёт к разрушительным последствиям и т.д., вкладывались в уста персонажей и повествовательную структуру «либеральных» фильмов. Поскольку «либеральные» картины пользовались заметным успехом у аудитории, можно утверждать, что этот подход помог разрушить некоторые из упрощённых и романтизированных образов, существовавших в сознании европейской аудитории, скорректировать представления британцев и французов об Африке и африканских «других». Те же тенденции наблюдались и в голливудских кинофильмах соответствующего периода, которые европейская публика могла видеть на экранах кинотеатров, что подтверждает ранее сделанные нами выводы.

Отдельно стоит отметить, что разрушению традиционных представлений французской аудитории о колонизированном «другом» отчасти поспособствовало появление в кинематографе 1950-х гг. художественных кинофильмов об Африке, содержащих в себе осуждение расизма и рабства. В этот период некоторые режиссёры, вдохновлённые новыми веяниями, начинают исследовать тему Африки сквозь призму критики империализма, вопреки цензурным ограничениям открывая глаза зрителю на многовековые несправедливости. Наиболее радикальные фильмы изображали африканских «других» пострадавшими от империализма борцами за национальное освобождение. Это кинематографическое движение не только оставило яркий след в истории, но и заложило базу для дальнейшего развития критической мысли в киноискусстве. Такой репрезентации Африки и её жителей (как жертв колониальной эксплуатации), свойственной подобным кинофильмам, настолько же жёстких антиколониальных высказываний, как во французском послевоенном, особенно документальном, кино, мы не обнаружили ни в картинах 1930-х гг., ни в британских и американских фильмах того же периода.

Таким образом, 1930–1950-е гг. были сложным периодом переоценки и трансформации представлений британцев и французов об Африке и африканцах. Кинематограф не только отразил эту эволюцию, но и сыграл значительную роль в формировании нового взгляда на колониальные отношения в целом и Африку в частности, предоставив зрителю более многомерные образы «другого». Это стало отправной точкой для признания роли африканских народов не только как пассивных наблюдателей, но как активных участников мировой истории.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

I. ИСТОЧНИКИ

Художественные фильмы

1. «Африканская королева» («The African Queen». Великобритания. США. Реж. Дж. Хьюстон, 1951 г.). URL: <https://ok.ru/video/272855534243> (Дата обращения: 26.04.2023).
2. «Барабаны пустыни» («Drums of the Desert». США. Реж. Дж. Вагнер, 1940 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dToC6EoBosM> (Дата обращения: 11.04.2023).
3. «Батальон иностранного легиона» («La Bandera». Франция. Реж. Ж. Дювивье, 1935 г.). URL: <https://my.mail.ru/mail/alexart.68/video/196/18053.html> (Дата обращения: 11.10.2022).
4. «Белый шаман» («White Witch Doctor». США. Реж. Г. Хэтэуэй, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/283671923329> (Дата обращения: 27.04.2023).
5. «Белый эскадрон» («L'escadron blanc». Франция. Р. Шан. 1949 г.). URL: <https://ok.ru/video/5200046459402> (Дата обращения: 10.11.2022).
6. «Беспорядки в Марокко» («Trouble in Morocco». США. Реж. Э.Б. Шодсак, 1937 г.). URL: <https://archive.org/details/youtube-b0D2VYew83o> (Дата обращения: 11.04.2023).
7. «Бигорн, Капрал Франции» («La Bigorne, caporal de France». Франция, Италия. Реж. Р. Дарен. 1958 г.). URL: <https://ok.ru/video/48003680977> (Дата обращения: 18.03.2023).
8. «Большая игра» («Le Grand Jeu». Франция. Реж. Ж. Фейдер, 1934 г.). URL: <https://ok.ru/video/2621696379449> (Дата обращения: 09.10.2022).
9. «Большая игра» («Le Grand Jeu». Франция, Италия. Реж. Р. Съодмак. 1954 г.). URL: https://vk.com/video139417845_456251163 (Дата обращения: 10.11.2022).

10. «Бразза, или эпос о Конго» («Brazza ou l'épopée du Congo». Франция. Реж. Л. Пурье, 1940 г.). URL: <https://ok.ru/video/4031445273098> (Дата обращения: 22.11.2022).
11. «Величайшее приключение Тарзана» («Tarzan's Greatest Adventure». США. Реж. Дж. Гиллермин, 1959 г.). URL: <https://ok.ru/video/1288332380793> (Дата обращения: 27.04.2023).
12. «Где не летают стервятники» («Where No Vultures Fly». Великобритания. Реж. Г. Уотт. 1951 г.). URL: <https://ok.ru/video/2738458331675> (Дата обращения: 23.11.2022).
13. «Герои устали» («Les Héros Sont Fatigues». Франция, ФРГ. Реж. И. Чампи. 1955 г.). URL: https://vk.com/video-62503875_456239030 (Дата обращения: 02.04.2023).
14. «Джерико» («Jericho». Великобритания. Реж. Т. Фриланд. 1937 г.). URL: <https://youtu.be/ZCVq4yIvmO8?si=8DF1tun5CbJk6UfP> (Дата обращения: 25.06.2022).
15. «Дочь джунглей» («Daughter of the Jungle». США. Реж. Дж. Блэр, 1949 г.). URL: http://vk.com/video-68583631_456247246 (Дата обращения: 24.04.2023).
16. «Дуэль в джунглях» («Duel in the Jungle». Великобритания. Реж. Дж. Маршалл. 1954 г.). URL: https://vk.com/video-141237437_456239084 (Дата обращения: 04.12.2022).
17. «Закат» («Sundown». США. Реж. Г. Хэтэуэй, 1941 г.). URL: <https://my.mail.ru/bk/kapust1945/video/230/11428.html> (Дата обращения: 15.04.2023).
18. «Закон джунглей» («Law of the Jungle». США. Реж. Ж. Ярбро, 1942 г.). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=UqiCKeNHYss> (Дата обращения: 24.04.2023).
19. «Замба» («Zamba». США. Реж. У. Берк, 1949 г.). URL: <https://123moviesgo.me/movies/zamba-1330488S/> (Дата обращения: 25.04.2023).

20. «Занзибар» («Zanzibar»). США. Реж. Х.Д. Шустер, 1940 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/zanzibar-1940/> (Дата обращения: 02.04.2023).
21. «Запад Занзибара» («West of Zanzibar»). Великобритания. Реж. Г. Уотт. 1954 г.). URL: https://vk.com/video-192236106_456239638 (Дата обращения: 26.11.2022).
22. «Заплачь, любимая страна» («Cry, the Beloved Country»). Великобритания. Реж. З. Корда. 1951 г.). URL: https://vk.com/video-95671553_456239047 (Дата обращения: 02.12.2022).
23. «За пределами Момбасы» («Beyond Mombasa»). Великобритания, США. Реж. Дж. Маршалл. 1956 г.). URL: <https://my.mail.ru/mail/ehikali/video/29/22534.html> (Дата обращения: 14.11.2022).
24. «Застава в Марокко» («Outpost in Morocco»). США. Реж. Р. Флори, 1949 г.). URL: <https://ok.ru/video/1201807362740> (Дата обращения: 28.04.2023).
25. «Зов деревни» («L'Appel du Bled»). Франция. Реж. М. Глейз, 1942 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/lappel-du-bled-1942/> (Дата обращения: 05.11.2022).
26. «Зов тишины» («L'Appel du Silence»). Франция. Реж. Л. Пурье, 1936 г.). URL: <https://gloria.tv/share/4TGGzZ1hCAtyEJijvhvhUzvf3#70> (Дата обращения: 02.03.2023).
27. «История монахини» («The Nun's Story»). США. Реж. Ф. Циннеман, 1959 г.). URL: https://vk.com/video-52526415_456247767 (Дата обращения: 27.04.2023).
28. «Итто» («Itto»). Франция, Марокко. Реж. Ж. Бенуа-Леви, М. Эпштейн. 1934 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dXabUeIyFMY> (Дата обращения: 19.10.2022).
29. «Копи царя Соломона» («King Solomon's Mines»). Великобритания. Реж. Р. Стивенсон, 1937 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HJbPs2zCGnc> (Дата обращения: 22.06.2022).

30. «Копи царя Соломона» («King Solomon's Mines». США. Реж. К. Беннетт. Э. Мартон, 1950 г.). URL: <http://my.mail.ru/mail/vicktor.ulfnoff/video/7/14778.html> (Дата обращения: 27.04.2023).
31. «Корни неба» («The Roots of Heaven». США. Реж. Дж. Хьюстон, 1958 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FP2LYXEikQQ> (Дата обращения: 28.04.2023).
32. «Красавчик Жест» («Beau Geste». США. Реж. У.А. Уэллмен, 1939 г.). URL: <https://ok.ru/video/2114413267657> (Дата обращения: 13.04.2023).
33. «Легион пропавших людей» («The Legion of Missing Men». США. Реж. Х. МакФадден, 1937 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6MH7u6yeiBo> (Дата обращения: 11.04.2023).
34. «Люди двух миров» («Men of Two Worlds». Великобритания. Реж. Т. Дикинсон. 1946 г.). URL: <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-men-of-two-worlds-1946-online> (Дата обращения: 16.04.2023).
35. «Милый друг» («Bel Ami». Австрия, Франция, ГДР. Реж. Л. Дакен. 1955 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/vm_gluschenko/video/57475/238209.html (Дата обращения: 03.04.2023).
36. «Могамбо» («Mogambo». США. Реж. Дж. Форд, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/940448156375> (Дата обращения: 26.04.2023).
37. «Невидимый луч» («The Invisible Ray». США. Реж. Л. Хилльер, 1936 г.). URL: https://vk.com/video-206441877_456239304 (Дата обращения: 02.04.2023).
38. «Неукротимый» («Untamed». США. Реж. Г. Кинг, 1955 г.). URL: <https://ok.ru/video/1137568058071> (Дата обращения: 25.04.2023).
39. «Нечто ценное» («Something of Value». США. Реж. Р. Брукс, 1957 г.). URL: <https://ok.ru/video/2762161850907> (Дата обращения: 27.04.2023).

40. «Оазис» («Oasis»). Франция, ФРГ. Реж. И. Аллегре. 1955 г.). URL: https://full-hd.info/priklyucheniya/oazisis_oasis-2/ (Дата обращения: 12.03.2023).
41. «Одинокие завоеватели» («Les Conquérants Solitaires»). Франция. Реж. К. Верморель. 1952 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/the-solitary-conquerors-1952/> (Дата обращения: 13.01.2022).
42. «Одонго» («Odongo»). Великобритания, США. Реж. Дж. Джиллинг. 1956 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c3ZxnEe1Go0> (Дата обращения: 12.11.2022).
43. «Пепе ле Моко» («Péré le Moко»). Франция. Реж. Ж. Дювивье, 1937 г.). URL: https://vk.com/video-173126505_456239038 (Дата обращения: 11.10.2022).
44. «Песнь о свободе» («Song of Freedom»). Великобритания. Реж. Дж. Элдер Уиллс. 1936 г.). URL: <https://archive.org/details/SongofFreedom> (Дата обращения: 25.06.2022).
45. «Песня пустыни» («The Desert Song»). США. Реж. Р. Флори, 1943 г.). URL: https://vk.com/video-210463089_456239736 (Дата обращения: 21.04.2023).
46. «Песня пустыни» («The Desert Song»). США. Реж. Н.Б. Хамберстон, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/2907431111348> (Дата обращения: 28.04.2023).
47. «Песчаный патруль» («La patrouille des Sables»). Франция. Реж. Р. Шан. 1954 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/la-patrouille-des-sables-1954/> (Дата обращения: 10.11.2022).
48. «Полночь, доктор Швейцер» («Il est minuit, docteur Schweitzer»). Франция. Реж. А. Аге, 1952 г.). URL: <https://ok.ru/video/96993544942> (Дата обращения 03.03.2023).
49. «Почётный легион» («Légions d'honneur»). Франция. Реж. М. Глейз. 1938 г.). URL: https://archive.org/details/metropolitain-cam_202209 (Дата обращения: 02.03.2023).

50. «Приключение в Сахаре» («Adventure in Sahara». США. Реж. Д. Росс Ледерман, 1938 г.). URL: <https://ok.ru/video/2071241231028> (Дата обращения: 11.04.2023).
51. «Принцесса Там-Там» («Princesse Tam-Tam». Франция. Реж. Э.Т. Гревиль, 1935 г.). URL: https://vk.com/video-12736321_456239424 (Дата обращения: 06.11.2022).
52. «Прекраснейшая из жизней» («La Plus Belle des Vies». Франция. Реж. К. Верморель. 1956 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/the-most-beautiful-life-1956/> (Дата обращения: 13.01.2022).
53. «Пустынный легион» («Desert Legion». США. Реж. Дж. Пивни, 1953 г.). URL: <https://ok.ru/video/1934037289687> (Дата обращения: 28.04.2023).
54. «Риск Тарзана» («Tarzan's Peril». США. Реж. Б. Хэскин, 1951 г.). URL: <http://ok.ru/video/1225689074331> (Дата обращения: 24.04.2023).
55. «Родс из Африки» («Rhodes of Africa». Великобритания. Реж. Б. Виртел, Дж. Баркас, 1936 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MxtzaeDMTrE> (Дата обращения: 14.06.2022).
56. «Саадия» («Saadia». США. Реж. А. Левин, 1953 г.). URL: https://vk.com/video-74449405_456240592 (Дата обращения: 11.04.2023).
57. «Сандерс с реки» («Sanders of the River». Великобритания. Реж. З. Корда, А. Хичкок, 1935 г.). URL: <https://ok.ru/video/3839167629913> (Дата обращения: 13.06.2022).
58. «Сахара» («Sahara». США. Реж. З. Корда, 1943 г.). URL: http://my.mail.ru/bk/zhorzh.morozov/video/_myvideo/659.html (Дата обращения: 12.04.2021).
59. «Сиди-Бель-Аббес» («Sidi-Bel-Abbes», Франция. Реж. Ж. Олден-Делос. 1953 г.). URL: <https://www.watchthefullmovie.com/full-movie/sidi-bel-abbes-1954/> (Дата обращения: 10.11.2022).
60. «Симба» («Simba». Великобритания. Реж. Б.Д. Хёрст. 1955 г.). URL: <https://youtu.be/0hfNG0o6k4s> (Дата обращения: 28.11.2022).

61. «Сирена из джунглей» («Jungle Siren». США. Реж. С. Ньюфилд, 1942 г.). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=SYAXZ7ubSaw> (Дата обращения: 24.04.2023).
62. «Снега Килиманджаро» («The Snows of Kilimanjaro». США. Реж. Г. Кинг, Р.У. Бейкер, 1952 г.). URL: <https://ok.ru/video/557543328453> (Дата обращения: 26.04.2023).
63. «Солнце никогда не заходит» («The Sun Never Sets». США. Реж. Р.В. Ли, 1939 г.). URL: https://vk.com/video-68583631_456242632 (Дата обращения: 15.04.2023).
64. «Старые кости с реки» («Old Bones of the River». Великобритания. Реж. М. Варнелль, 1938 г.). URL: <https://archive.org/details/OldBonesOfTheRiver> (Дата обращения: 22.06.2022).
65. «Стэнли и Ливингстон» («Stanley and Livingstone». США. Реж. Г. Кинг, О. Броуэр, 1939 г.). URL: https://vk.com/video-133567272_456239080 (Дата обращения: 04.04.2023).
66. «Таманго» («Tamango». Франция, Италия. Реж. Дж. Берри. 1958 г.). URL: <https://my.mail.ru/bk/albert.yedisanskiy/video/14/83.html> (Дата обращения: 02.04.2023).
67. «Там-там Маюмбе» («Tam Tam Mayumbe». Италия, Франция. Реж. Дж. Г. Неаполитано, Ф. Куиличи, 1955 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/vm_gluschenko/video/52564/168958.html (Дата обращения: 14.03.2023).
68. «Танганьика» («Tanganyika». США. Реж. А. Де Тотт, 1954 г.). URL: <http://my.mail.ru/mail/ekaterina.47/video/32493/149843.html> (Дата обращения: 25.04.2023).
69. «Тарзан и затерянные джунгли» («Tarzan's Hidden Jungle». США. Реж. Х. Д. Шустер, 1955 г.). URL: <https://ok.ru/video/19036047876> (Дата обращения: 24.04.2023).

70. «Тарзан и тайна пустыни» («Tarzan's Desert Mystery». США. Реж. В. Тиле, 1943 г.). URL: <https://ok.ru/video/834693827227> (Дата обращения: 24.04.2023).

71. «Тарзан: Человек-обезьяна» («Tarzan the Ape Man». США. Реж. В.С. Ван Дайк, 1932 г.). URL: https://my.mail.ru/mail/titov49-nvk/video/_myvideo/133.html (Дата обращения: 02.04.2023).

72. «Торговец Хорн» («Trader Horn». США. Реж. В.С. Ван Дайк, 1931 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=_LGv6RVILE4 (Дата обращения: 03.04.2023).

73. «Трое из Сен-Сир» («Trois de Saint-Cyr». Франция. Реж. Ж.-П. Полен. 1938 г.). URL: <https://youtu.be/lxMPfpvMLZ4> (Дата обращения: 01.03.2023).

74. «Убийцы с Килиманджаро» («Killers of Kilimanjaro». Великобритания. Реж. Р. Торп. 1959 г.). URL: <https://youtu.be/7qbQqg1ywvs> (Дата обращения: 21.11.2022).

75. «Человек из Нигера» («L'Homme du Niger». Франция. Реж. Ж. де Баронселли. 1939 г.). URL: <https://ok.ru/video/3055901411928> (Дата обращения: 19.11.2022).

76. «Четыре пера» («The Four Feathers». Великобритания. Реж. З. Корда, 1939 г.). URL: https://vk.com/video-193302300_456242584 (Дата обращения: 14.06.2022).

77. «Чёрный шатёр» («The Black Tent». Великобритания. Реж. Б.Д. Хёрст. 1956 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ydEW48uKyfo> (Дата обращения: 24.11.2022).

78. «Шторм над Нилом» («Storm Over the Nile». Великобритания. Реж. З. Корда, Т. Янг. 1955 г.). URL: https://vk.com/video-112576669_456239066 (Дата обращения: 21.11.2022).

79. «Я – негр» («Moi un noir». Франция. Реж. Ж. Руш. 1958 г.). URL: https://vk.com/video21679346_171625997 (Дата обращения: 25.03.2023).

Документальные фильмы

80. «Алжир в огне» («L'Algérie en Flammes»). Франция. Реж. Р. Вотье, 1958 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=C4M8MaKw_DQ (Дата обращения: 25.03.2023).

81. «Африка 50» («Afrique 50»). Франция. Реж. Р. Вотье. 1950 г.). URL: https://vk.com/video-168179353_456239034 (Дата обращения: 25.03.2023).

82. «Африканец в Лондоне» («An African in London»). Великобритания. Производство CFU. 1941 г.). URL: <https://allo-streaming.one/filminfo/977210.html> (Дата обращения: 11.03.2024).

83. «Африканское развлекательное подразделение» («An African Entertainment Unit»). Великобритания. Производство British Armed Forces Film Units при поддержке Министерства обороны. 1944 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/5446> (Дата обращения: 16.03.2023).

84. «Безумные господа» («Les maîtres fous»). Франция. Реж. Ж. Руш. 1955 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LRXtpYfT0bw> (Дата обращения: 06.01.2024).

85. «Бойцы Африки» («Africa's Fighting Men»). Великобритания. Производство CFU. 1943 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XdZdwlAWddQ> (Дата обращения: 13.03.2023).

86. «Войска Басуто на действительной службе» («Basuto Troops on Active Service»). Великобритания. Производство CFU. 1945 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/59> (Дата обращения: 13.03.2023).

87. «Империя на марше» («The Empire Marches»). Великобритания. По заказу Министерства информации. 1941 г.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bGvGp7c5K90> (Дата обращения: 15.03.2023).

88. «Полевая пекарня восточноафриканской армии» («An East African Army Field Bakery»). Великобритания. Производство British Armed Forces Film

Units при поддержке Министерства обороны. 1944 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/5445> (Дата обращения: 16.03.2023).

89. «Одна семья» («One Family». Великобритания. Реж. У. Крейтон, 1930 г.). URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/40> (Дата обращения: 03.02.2023).

90. «Статуи тоже умирают» («Les statues meurent aussi». Франция. Реж. К. Маркер. А. Рене. 1953 г.). URL: <https://youtu.be/0rleWJlBKZ8> (Дата обращения: 25.03.2023).

91. «Тунисская земля» («Terre tunisienne». Франция. Реж. Р. Фогель, Ж.Ж. Сиркис. 1951 г.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=16PDO_RsLi4 (Дата обращения: 25.03.2023).

92. «Франция – это империя» («La France est un Empire». Франция. Реж. Э. Бурсье, Ж. Д'Аграв и др. 1939 г.). URL: <https://vimeo.com/130617604> (Дата обращения: 03.02.2023).

Рецензии критиков и отзывы зрителей

93. Bazin, A. L'Afrique nous parle! // Le Parisien libéré, Nov. 22, 1956. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502349v/f27.item.r=vermorel%20claudes.zoom> (Дата обращения: 03.03.2023).

94. Collier, L. Brilliant. Sanders of The River // Picturegoer. Apr. 20, 1935. P.17. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjanju00odha/page/n638/mode/1up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

95. Collier, L. Criticisms of the Latest Films. Rhodes of Africa // Picturegoer, Sep. 5, 1936. P.24. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha/page/n355/mode/2up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

96. Collier, L. Criticisms of the Latest Films. The Song of Freedom // Picturegoer, Oct. 3, 1936. P.30. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha/page/n525/mode/2up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

97. Collier, L. Reviews. King Solomon's Mines // Picturegoer, Aug. 14, 1937. P.28. URL: https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha_0/page/n269/mode/2up?view=theater (Дата обращения: 22.07.2023).

98. Collier, L. «Sahara» // Picturegoer. Feb.19, 1944. P. 13.

99. Echos: "Pepe le Moko" commence son troisieme mois d'exclusivite // «La Revue de l'écran». Mar. 27, 1937. №191. P.8. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5731161v/f13.item.r=pepe%20le%20moko> (Дата обращения: 24.02.2023).

100. Farkas, J.P. La Plus Belle Des Vies / Humanite. Nov. 21, 1956. // Recueil. "La plus belle des vies", film de Claude Vermorel. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-5675. 2013 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502349v/f23.item.r=vermorel%20claudelzoom> (Дата обращения 06.03.2023).

101. Glover, J. Readers Reviews. «Four Feathers» // Picturegoer. Dec. 2, 1939. №445. P. 16.

102. Hudson, R., Wynter, D. Something of Value // Picturegoer. July 13. 1957. P. 16.

103. «Légions d'honneur» film de Maurice Gleize // Recueil d'articles de presse 16.02.1938. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-400. 2014. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507512n/f5.item.r=Légions%20d'honneur#> (Дата обращения: 01.03.2024).

104. Leonard, M. Readers Reviews. The Sun Never Sets // Picturegoer. Jan. 6, 1940. №450. Vol.9. P. 9.

105. Monod, M. Les conquérants solitaires. Ne parvient pas a sauver le film // ce Soir. Oct. 20, 1952. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502346h/f30.item.r=vermorel%20claudel%20zoom> (Дата обращения 06.03.2023).

106. Mosley, L. I List This Among My 10 Top Experiences as a Critic // Daily Express. Jan. 04, 1952. №16,080. P. 3.

107. Reviews for Showman. «Something of Value» // Kinematograph Weekly. May 30, 1957. P.17.

108. Reviews for Showman. «Stanley and Livingstone» // Kinematograph Weekly. Aug.,17. 1939. P. 20.

109. Reviews for Showman. «The Desert Song» // Kinematograph Weekly. Dec.,02. 1943. P. 24.

110. Reviews of the week: Tarzan and the Ape Man // Kinematograph Weekly. Apr. 14, 1932. P. 41.

111. Reviews of the week: Trader Horn, in Kinematograph Weekly. 12, March 1931. P. 45.

112. Roberts, A.F. Why the “A”? / What Do You Think? Letters from our Readers // Picturegoer. Sep. 26, 1936. P.32. URL: <https://archive.org/details/picturegoerjulde00odha/page/n471/mode/2up?view=theater> (Дата обращения: 22.07.2023).

113. Rotha, P. Sanders of the River. // Cinema Quarterly (1934-1935) by G.D. Robinson. URL: <https://archive.org/details/cinemaquarterly103gdro/page/n190/mode/1up?view=theater> (Дата обращения: 15.06.2022).

Репортажи, обзоры, интервью

114. Agate, J. «Stanley and Livingstone» // The Tatler. Oct. 25, 1939. №2000. P. 104.

115. A New “Desert Song” //South Western Star. Jun. 02, 1944. №3. 468. P. 7.

116. A Travers les Spectacles: Pepe le Moko // Les Spectacles d'Alger. July 27, 1938. №30. P.1. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5656371s/f1.item.r=pepe%20le%20moko> (Дата обращения: 24.02.2023).

117. «Beau Geste» // Bradford Observer. Jan.9, 1940. №23,732. P. 2.

118. Borthwick, A.T. New Films. «Beau Geste» // Daily News. №29,097. Aug.5, 1939. P. 8.

119. Brazza ou l'épopée du Congo // Benjamin: le premier grand hebdomadaire français pour la jeunesse. Feb. 25, 1940. №7. P.13. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11582140/f10.item> (Дата обращения: 22.02.2024).

120. Camelot, E. African Queen. Et l'aventure aussi est reine // La Croix du Nord. Sep.24, 1952. №17,690. P.4. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50628854/f4.item.r=l'African%20Queen%20hepbern1953> (Дата обращения: 11.09.2023).

121. Edon R. L'escadron blanc. Sur les chemins de la grandeur / Paroles francaises. 08.07.1950 // Recueil d'articles de presse. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-2785. 2015. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10527224f/f19.item> (Дата обращения: 05.01.2024)

122. Empire History on Screen: Deliberate Travesty Deplored // Kinematograph Weekly. Apr. 30, 1936. P. 12.

123. Feltin, M. “Il Est Minut, Docteur Schweitzer” provoquera-il un nouveau divorce public-critique? // La Cinématographie française. Nov. 29, 1952. №1494. P. 4. URL: <https://archive.org/details/lacinmatographie1475pari/page/n447/mode/2up?view=thheater> (Дата обращения: 05.03.2023).

124. Katie Starts the Rush to Britain // Daily Mirror. Jan. 11, 1952. №14,980. P.4.

125. Les Films du Mois. Tarzan, l'homme singe // Le Cinéopse. Oct. 1, 1932. №158. P. 388.

126. Les Nouveaux Films: Trader Horn // Le Courrier des Cinemas. 11 Sep. 1931. №282. P. 1.

127. Mèjean, C. «Les frères héroïques» // Cinèmonde. July 26. 1939. №562. P.3 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51174155w/f3.item> (Дата обращения: 09.08.2024).

128. Once They Would Not Have Dared Make Him the Hero... // Kensington News. Apr. 12, 1957. №4606. P.3. URL:<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001745/19570412/003/0003> (Дата обращения: 25.04.2024).

129. Richards, D. The Bright Lights. Cabled from Hollywood by Dick Richards // Sunday Pictorial. Jan.06, 1952. №1.920. P.11. URL: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000844/19520106/076/0011> (Дата обращения: 11.09.2023).

130. Rowland, M. Haggard Rides Again. "King Solomon's Mines" // The Era. June 24, 1937. P. 20.

131. Stage and Screen. Bush Pavillion // Action Gazette. Sep.1, 1939. P. 6.

132. Saacke, G. Les Pesentations. Trader Horn // Cine-Journal. Oct. 16, 1931. №1154. P.12.

133. «The Sun Never Sets» // East Kent Times and Mail. Jan.10, 1940. №3.864. P. 3.

134. Vachellerie G. Pour la seconde fois le journaliste Stanley retrouve l'explorateur Livingstone // Cinèmonde. Aug. 30, 1939. №567. P. 21.

135. Vermorel, C. Exotisme, egoisme, colonialisme. May 19, 1956. // Recueil d'articles de presse. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 8-RSUPP-5675 2013. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502349v/f17.item.r=La%20Plus%20Belle%20des%20Vies> (Дата обращения 04.01.2024).

136. You will vote Trader Horn // Daily News. Oct.19, 1931. P. 5.

Электронные каталоги художественных фильмов

137. All-Time (Domestic) Box-Office Hits and Top Films by Decade and Year // сайт Filmsite. URL: <https://www.filmsite.org/boxoffice2.html> (Дата обращения: 06.11.2021).

138. Rhodes of Africa // сайт Colonial Film Database. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/797> (Дата обращения: 21.06.2022).

139. The Jungle Killer // сайт AFI Catalog. URL: <https://catalog.afi.com/Film/6212-THE-JUNGLEKILLER?sid=d1cfb920-04de-48bf-b710-1b9f20ba037d&sr=8.970107&cp=1&pos=0> (Дата обращения: 02.04.2023).

140. West of Zanzibar // сайт Colonial Film Database. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/74> (Дата обращения: 19.08.2022).

141. Where No Vultures Fly // сайт BFI Screenonline. URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1401448/index.html> (Дата обращения 23.10.2023).

Нормативно-правовые источники

142. BFI Diversity Standards for film. URL: <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards/bfi-diversity-standards-film> (Дата обращения: 21.07.2024).

II. ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

143. Андреева Е.Д. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда. Оренбург: Оренбургский государственный университет. 2013. 175 с.

144. Антонова И. А. Американское кино во Франции после Второй мировой войны: культурная политика или глобализация? // Вестник Санкт-

Петербургского университета. Международные отношения. 2012. №1. С. 58–65.

145. Буранок С.О. Пресса США о начале процесса деколонизации в мире (1946-1948 гг.) // Вестник ВолГУ. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2018. №6. С. 124–133.

146. Волков Е. В., Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. №10 (269). С. 22–25.

147. Гавристова Т.М. Африканские исследования: хронотоп «перекрестка» // Ученые записки Института Африки РАН. 2024. № 3. С. 97–106.

148. Гавристова, Т. М., Хохолькова Н. Е. Африканские травелоги: вопреки стереотипам // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 6. С. 381–387.

149. Гавристова Т. М., Хохолькова Н. Е. Постколониальная эпистемология: африканские «регистры» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Международные отношения. 2022. Т. 22, № 4. С. 688–699.

150. Глеб М.В. Имперская идея в Великобритании (вторая половина XIX в.). Минск: Белорус. Наука. 2007. 190 с.

151. Голубкина С. Е., Белов М. В. «Там, где никогда не ступала нога человека»: Африка в американском кино 1930-х гг. // Диалог со временем. 2016. Вып. 55. С. 287–310.

152. Голубкина С. Е. «Копи Царя Соломона»: к вопросу об эволюции образа Африки в конце XIX начале XXI вв. // Вестник ННГУ. 2013. №6-2. С. 256–259.

153. Голубкина С.Е. Образы "черной" Африки и колониального администратора в фильмах по мотивам рассказов Э. Уоллеса "Сандерс с реки" // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 3 (1). С. 271–278.

154. Зимянин В.М. Поль Робсон. М.: Молодая гвардия. 1985. 223 с.
155. Ибраев Е.Е. Образы Британской империи XIX-XX веков в английском художественном кинематографе: 1920–1990-е гг.: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.03. Челябинск, 2017. 237 с.
156. Карпов Г.А. Африканские сообщества Великобритании: история формирования и современное положение: диссертация ...доктора исторических наук: 07.00.03. М., 2020. 430 с.
157. Летнев А. Б. Чёрный континент в кадре и за кадром (из кинолетописи Второй мировой войны) // Азия и Африка сегодня. 2006. №7(588). С. 52–58.
158. Мирзеханов В.С. Идея превосходства и расовая иерархия во французской колониальной культуре // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2014. Т. 5. № 4 (27). URL: <https://history.jes.su/s207987840000720-1-1/> (Дата обращения: 02.02.2023).
159. Мирзеханов В. С. Роль кинематографа в формировании колониального мифа и колониальной культуры во Франции XX в. // Электронный научно-образовательный журнал «История» 2021. Т. 12. № 3 (101). URL: <https://history.jes.su/s207987840014607-6-1/> (Дата обращения: 02.02.2023).
160. Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6 т. Т.6. Кино в период войны 1939-1945. М.: Искусство. 1961. 461 с. URL: <https://coollib.com/b/262457/read> – (Дата обращения: 13.02.2023).
161. Теплиц Е. История киноискусства. В 4-х т. Т. 3. 1895–1933. М.: Прогресс, 1973. 272 с.
162. Трофимова О.С. Тема личности и империи в английском кинематографе 1930-80-х гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. М., 2004. 161 с.
163. Усачева В. В. Расовый дискурс и образ Африки // Азия и Африка сегодня. 2012. № 8(661). С. 31–37.

164. Черкасов П.П. Колониальная политика Франции в годы второй мировой войны // Вопросы истории. 1983. № 7. С. 81–95.

На английском языке

165. Abrams, D.C. Missionaries in the Golden Age of Hollywood, Race, Gender, and Spirituality on the Big Screen. Cham: Springer, Palgrave MacMillan. 2023. 246 p.

166. Anderson, D. M. Mau Mau at the Movies: Contemporary Representations of an Anti-Colonial War // South African Historical Journal. 2003. Vol. 48. P. 71–89.

167. Appendix 1. Historical Journal of Film, Radio and Television. 1995. №15:1. P. 24.

168. Bancel, N., Blanchard, P., Thomas, D. (Eds.). The Colonial Legacy in France: Fracture, Rupture, and Apartheid. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 500 p.

169. Barlet, O. Blanchard, P. Dreaming: The Fatal Attraction of Colonial Cinema (1920–1950) // Colonial Culture in France since the Revolution. Ed. by Blanchard, P., Lemaire, S., Bancel, N., et al. Bloomington: Indiana University Press, 2014. P. 150–162.

170. Bertin-Maghit, J-P. Propaganda Documentaries in France: 1940-1944. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016. 288 p.

171. Bogle, D. Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: an Interpretative History of Blacks in American Films. New York: Continuum, 2001. 454 p.

172. Bourne, S. Secrets and Lies. Black Histories and British Historical Films // British Historical Cinema Ed. by Monk, C., Sargeant, A. London: Routledge. 2002. P. 47–65.

173. Burns, J. Biopics and Politics: The Making and Unmaking of the Rhodes Movies // Biography. 2000. Vol. 23. No. 1. P. 108–126.

174. Burns, J. *Cinema and Society in the British Empire, 1895–1940*. London; New York: Palgrave Macmillan. 2013. 250 p.
175. Cameron, K.M. *Africa on Film: Beyond Black and White*. New York: Continuum. 1994. 240 p.
176. Codell, J. *Imperial Masculinity, Mimicry and the New Woman in Rhodes of Africa // Art and the British Empire*. Ed. by T. Barringer, D. Fordham and G. Quilley. Manchester: Manchester University Press. 2007. P. 254–266.
177. Chapman, J. Cull, N.J. *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*. London; New York: I.B. Tauris. 2009. 256 p.
178. Cowans, J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946-1959*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 2015. 437 p.
179. Crisp, C.G. *French Cinema: A Critical Filmography: Volume 1, 1929–1939*. Bloomington, Indiana; Indiana University Press. 2015. 332 p.
180. Crisp, C.G. *French Cinema. A Critical Filmography: Volume 2, 1940–1958*. Bloomington, Indiana; Indiana University Press. 2015. 348 p.
181. Crisp, C.G. *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*. Bloomington, Indiana; Indiana University Press. 2002. 460 p.
182. Dixon, W. W. *American Cinema of the 1940s: Themes and Variations*. Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 2005. 304 p.
183. Drazin, C. *Korda: Britain's Movie Mogul*. London; Bloomsbury Academic. 2011. 424 p.
184. Dudley, A., Ungar, S. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2005. 449 p.
185. Dunn, K. *Lights... Camera... Africa: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review*. 1996. Vol. 39. No. 1. P. 149–175.
186. Evans, M. *Empire and Culture: The French Experience, 1830–1940*. New York: Palgrave Macmillan. 2004. 223 p.
187. Ezra, E. *The Colonial Unconscious: Race and Culture in Interwar France*. New York: Cornell University Press. 2000. 173 p.

188. Francis, M. Remembering War, Forgetting Empire? Representations of the North African Campaign in 1950s British Cinema // *British Cultural Memory and the Second World War*. Ed. by Noakes, L. Pattinson, J. London: Bloomsbury, 2013. P. 111–133.
189. Greene, M. J. Echoes of the Casbah: From Pepe le Moko to Bab el-Oud City // *Nottingham French Studies*. 2007. Vol. 46. No. I. P. 68–83.
190. Grievson, L. MacCabe, C. (Eds.) *Empire and Film*. London: British Film Institute. 2011. 304 p.
191. Grievson, L. MacCabe, C. (Eds.) *Film and the End of Empire (Cultural Histories of Cinema)*. New York: Palgrave Macmillan. 2011. 302 p.
192. Gimello-Mesplomb, F. The Economy of 1950s Popular French Cinema // *Studies in French Cinema Journal*. 2006. Vol. 6 (2) URL: <http://fgimello.free.fr/publications/1950-US.htm> (Дата обращения: 13.06.2024).
193. Hall, S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications. 1997. 400 p.
194. Hark, I.R. *American Cinema of the 1930s: Themes and Variations*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 2007. 279 p.
195. Harper, S., Porter, V. *British Cinema of the 1950s: The Decline of Deference*. Oxford University Press, 2003. 409 p.
196. Hayward, S. *French Costume Drama of the 1950s: Fashioning Politics in Film*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2010. 482 p.
197. Johnstone, S.R. *A Special Relationship: The British Empire in British and American Cinema, 1930–1960*. For Doctorate of Philosophy in Film and Television Studies University of Warwick Film and Television Studies. 2013. 277 p.
198. Kalter, C. *The Discovery of the Third World. Decolonization and the Rise of the New Left in France, 1950–1976*. Cambridge: Cambridge University Press. 2016. 516 p.

199. Kennedy-Karpat, C. Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s. For Doctorate of Philosophy in Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey. 2011. 308 p.
200. Kulik, K. Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles. London: Virgin Books. 1990. 407 p.
201. Kumar, K. Visions of Empire: How Five Imperial Regimes Shaped the World. New Jersey: Princeton University Press. 2017. 600 p.
202. Landy, M. British Genres: Cinema and Society, 1930–1960. New Jersey: Princeton University Press, 1991. 553 p.
203. Larke-Walsh, G. A Companion to the Gangster Film. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons. 2019. 552 p.
204. Lanzoni, R.F. French Cinema: From Its Beginnings to the Present. New York; London: Continuum. 2002. 496 p.
205. Loomba, A. Colonialism/postcolonialism. New York: Routledge. 2005. 272 p.
206. Lyman, S. M. Race, Sex, and Servitude: Images of Blacks in American Cinema // International Journal of Politics, Culture and Society. 1990. №4(1). P. 49–77.
207. MacKenzie, J. A Cultural History of the British Empire. London: Yale University Press. 2022. 416 p.
208. MacKenzie, J. Imperialism and Popular Culture. Manchester: Manchester University Press. 1986. 272 p.
209. MacKenzie, J. Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960. Manchester: Manchester University Press. 1984. 277 p.
210. Maingard, J. South African National Cinema. London; New York: Routledge. 2007. 220 p.
211. Majumdar, M. Postcoloniality: The French Dimension. New York: Berghahn Books. 2007. 310 p.
212. Martin, J.W. The Golden Age of French Cinema, 1929–1939. London: Columbus. 1987. 160 p.

213. Martin, T. *The French Empire Between the Wars. Imperialism, Politics and Society*. Manchester; Manchester University Press. 2005. 408 p.
214. Maynard, R. (Ed.). *Africa on Film: Myth and Reality*. Rochell Park, New Jersey: Hayden Book Company Inc. 1974. 84 p.
215. McCann, B. *Julien Duvivier*. Manchester University Press. 2017. 272 p.
216. Michalak, L. *Cruel and Unusual: Negative Images of Arabs in American Popular Culture*. Washington, D.C.: ADC Research Institute, 1988. 39 p.
217. Miller, C. *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*. London: Duke University Press. 2008. 571 p.
218. Murphy, D., Ezra, E., Forsdick, C. *Influence. Cultural and Ideological Agendas (1920–1940) // Colonial Culture in France since the Revolution*. Ed. by Blanchard, P., Lemaire, S., Bancel, N., et al. Bloomington: Indiana University Press, 2014. P. 268–275.
219. Murphy, R. *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939–48*. London, New York: Routledge. 2003. 296 p.
220. Nesteby, J.R. *Black Images in American Films, 1896–1954: The Interplay Between Civil Rights and Film Culture*. Washington, D.C.: University Press of America. 1982. 281 p.
221. O'Brien, C. *The “Cinema Colonial” of 1930s France: Film Narration as Spatial Practice // Visions of the East: orientalism in film*. Ed. by Berstein, M. Studlar, G. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 1997. P. 207–232.
222. Okaka, O.D. *Hollywood and Africa: Recycling the 'Dark Continent' Myth from 1908–2020*. South Africa: NISC (Pty) Ltd. 2020. 334 p.
223. Paris, M. *Africa in Post-1945 British Cinema // South African Historical Journal*. 2003. № 48. P. 61–70.
224. Pieterse, J. N. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven, London: Yale University Press. 1992. 264 p.
225. Pomerance, M. *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 2005. 287 p.

226. Porter, V. The Robert Clark Account: Films released in Britain by Associated British Pictures, British Lion, MGM, and Warner Bros., 1946–1957. // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2000. Vol. 20. No. 4. P. 469–511.

227. Reid, J.H. Success in the Cinema MoneyMaking Movies // Lulu.Com. 2006. 272 p. URL: https://books.google.ru/books?redir_esc=y&hl=ru&id=7YBg4w-6pvcC&q=Solomone%27s+mines#v=snippet&q=Solomone's%20mines&f=false (Дата обращения: 20.04.2023).

228. Rice, T. Exhibiting Africa: British Instructional Films and the Empire Series (1925–8) // *Empire and Film*. Ed. by Greevson, L. MacCabe, C. 2011. P. 115–133.

229. Rice, T. Films for the Colonies: Cinema and the Preservation of the British Empire. Oakland: University of California Press. 2019. 360 p.

230. Richards, J., Aldgate, A. Best of British: cinema and society, 1930–1970. Oxford: B. Blackwell. 1983. 170 p.

231. Richards, J. Films and British National Identity: from Dickens to Dad's Army. Manchester; New York: Manchester University Press; New York: St. Martin's Press. 1997. 387 p.

232. Richards, J. Imperial Heroes for a Post-Imperial Age: Films and the End of Empire // *British Culture and the End of Empire* Ed. by Ward, S. Manchester: Manchester University Press. 2001. P. 128–145.

233. Richards, J. The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929–1939. New York: I. B. Tauris. 1998. 276 p.

234. Richards, J. Thorold Dickinson and the British cinema. Lanham, Md.: Scarecrow Press. 1997. 193 p.

235. Richards, J. Visions of Yesterday. London: Routledge & K. Paul Collection. 1973. 391 p.

236. Sedgwick, J., Pokorny, M. Hollywood's foreign earnings during the 1930s. // *Transnational Cinemas*. 2010. №1(1). P. 83–97.

237. Sedgwick, J., Pokorny, M. The Film Business in the United States and Britain During the 1930s // *Economic History Review*. 2005. 58 (1). P. 79–112.
238. Shaheen, J.G. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Northampton, Mass.: Olive Branch Press. 2009. 617 p.
239. Sherzer, D. (Ed.) *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*. Austin: University of Texas Press. 1996. 257 p.
240. Shohat, E., Stam, R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York: Routledge. 1994. 405 p.
241. Schwartz, V.R. *It's so French! Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture*. Chicago: University of Chicago Press. 2007. 259 p.
242. Slavin, D.H. *Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001. 300 p.
243. Slavin, D.H. French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinéma colonial, 1918 to 1934 // *Cinema Journal*. 1997. Vol. 37(1). P. 23–46.
244. Slavin, D.H. French Colonial Film before and after Itto: From Berber Myth to Race // *French Historical Studies*. 1998. № 21. P. 125–155.
245. Smyth, R. Britain's African Colonies and British Propaganda during the Second World War // *The Journal of Imperial and Commonwealth History*. 1985. Vol.14 (1). P. 65–82.
246. Sorlin, P. The Fanciful Empire: French Feature Films and the Colonies in the 1930s. // *French Cultural Studies*. 1991. Vol. 2. № 5. P. 135–151.
247. Stam, R. *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell. 2000. 381 p.
248. Stewart, M. 'Images of Diversity': Film Policy and the State Struggle for the Representation of Difference in French Cinema // *Cinema-monde: Decentred Perspectives on Global Filmmaking in French*. Ed. by M. Gott, T. Schilt. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2018. P. 282–303.

249. Stubbs, J. *Hollywood and the Invention of England: Projecting the English Past in American Cinema, 1930-2017*. London: Bloomsbury Academic, 2019. 224 p.
250. Thomas, M. *The French Colonial Mind, Volume 1-2*: Lincoln; London: University of Nebraska Press. 2012. 424 & 440 p.
251. Thompson, A. (Ed.) *Writing Imperial Histories*. Manchester: Manchester University Press. 2013. 320 p.
252. Ulff-Møller, J. *Hollywood's "Film Wars" with France: Film-trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press. 2001. 208 p.
253. Ukadike, N.F. *Black African Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1994. 384 p.
254. Vincendeau, G. *Pépé le Moko*. London: BFI Publishing. 1998. 78 p.
255. Walker-Morrison, D. *Classic French Noir: Gender and the Cinema of Fatal Desire*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2019. 274 p.
256. Ward, S. *British Culture and the End of Empire*. Manchester: Manchester University Press. 2001. 256 p.
257. Watson S. *Cry, the Beloved Country and the Failure of Liberal Vision // English in Africa*. 1982. Vol. 9. No. 1. P. 29–44.
258. Webster, W. *Englishness and Empire 1939–1965*. Oxford: Oxford University Press. 2007. 264 p.
259. Webster, W. “There'll Always Be an England”: Representations of Colonial Wars and Immigration, 1948–1968 // *Journal of British Studies*. 2001. Vol. 40 (4). P. 557–584.
260. Williams, R. L. *Black Male Frames: African Americans in a Century of Hollywood Cinema, 1903-2003*. Syracuse: Syracuse University Press. 2015. 200 p.
261. Young, L. *Fear of the Dark: 'Race', Gender, and Sexuality in the Cinema*. London; New York: Routledge. 1996. 222 p.

На французском языке

262. Bancel, N., Blanchard, P., Vergès, F. La république coloniale: essai sur une utopie. Paris: A. Michel. 2013. 250 p.

263. Benali, A. Stora, B. Le Cinéma colonial au Maghreb: L'imaginaire en trompe-l'oeil. Paris: Editions du Cerf. 1998. 371 p.

264. Blanchard, P. Boetsch, G. Races et Propagande Coloniale sous le Regime de Vichy 1940-1944 // Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente. 1994. Anno 49. No. 4. P. 531–561.

265. Blanchard, P., Bancel, N., et al. Culture post-coloniale. Traces et mémoires coloniales en France, 1961–2006. Paris: Autrement. 2006. 288 p.

266. Blanchard, P., Lemaire, S., et al. Culture coloniale: la France conquise par son empire, 1871-1931. Paris: Autrement. 2002. 253 p.

267. Blanchard, P., Lemaire, S., et al. Culture impériale: les colonies au coeur de la République, 1931-1961. Paris: Autrement. 2004. 240 p.

268. Boulanger, P., Le Cinéma colonial: de «L'Atlantide» à «Lawrence d'Arabie». Paris: Seghers. 1975. 291 p.

269. Coutelet, N. Habib Benglia et le cinéma colonial // Cahiers d'Études Africaines. 2008. Vol. 48. № 191. URL: <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/12182> (Дата обращения: 04.11.2022).

270. Delmeulle, F. Le Cinema Francais et l'Empire Colonial, de Dien Bien Phu a la Nouvelle Vague: 1954-1958 // Du réel au simulacre: cinéma, photographie et histoire. Ed. by Delmeulle, F., Dubreil, S., Lefebvre, T., et al. Paris: L'Harmattan, 1993. P. 71–109.

271. Morrissey, P. «Colloque Jacques de Baroncelli Musée d'Orsay 1er et 2 avril 2005» // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2005. №46. P. 115–123. URL: <https://journals.openedition.org/1895/1762> (Дата обращения: 11.12.2023).

272. Soldé, V. Cinéma, colonialisme et anticolonialisme dans les revues de ciné-clubs confessionnelles ou laïques en France dans l'après Seconde Guerre

mondiale // Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France. Ed. by El Bachir, H., Laborderie, P. Québec: ESBC. 2020. P. 69–87.