

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Мирзеханова Велихана Салманхановича

на диссертацию Гаврилова Антона Сергеевича

«Отражение эволюции представлений британцев и французов о колониальной Африке в кинематографе 1930-1950-х гг.», представленную на соискание ученой степени кандидата исторических наук по специальности 5.6.2. Всеобщая история

Диссертационное исследование Антона Сергеевича Гаврилова посвящено важной теме истории колониальных представлений во Франции и Великобритании XX в. Актуальность темы убедительно обосновывается тем, что преодоление колониальных стереотипов прошлого является одной из важнейших задач современного британского и французского кино в рамках политики мультикультурализма, и поэтому важно представлять себе масштаб проблемы, тот исторический фон, на котором выстраивается современная культурная политика. Можно добавить к определению актуальности, что, как показывают приведенные в работе ссылки на многочисленные колониальные фильмы, они и сегодня пользуются большим вниманием зрителей, в том числе российских - они озвучиваются по-русски и размещаются на платформах ВК, ОК и др., статистика демонстрирует большое количество просмотров. Тем важнее сегодня в России заниматься критическим осмыслением таких фильмов, показывать их сложный исторический контекст.

Актуальность работы прямо связана и с современным состоянием исторических исследований о колониализме. Если раньше колониализм определялся прежде всего как система экономической эксплуатации и политического доминирования, но в исследованиях последних лет экономическая эффективность колониализма часто ставится под вопрос, зато больше внимания уделяется культурным факторам, делавшим убедительной идеологию колониализма, оправдывавшим максимальное расширение

европейскими странами, и прежде всего Великобританией и Францией, своих заморских владений. Колониализм трактуется как дело не только завоевателей, капиталистов и чиновников, он создавался и поддерживался также усилиями многих рядовых людей в их повседневных практиках, и потому стремление соискателя выявить через кинофильмы и их восприятие представления о колониализме рядовых людей представляется вполне оправданным и важным. Диссертация демонстрирует хорошее знание ключевых работ современных исследователей, как российских, так зарубежных, таких как Н. Бансель, П. Бланшар, Дж. Маккензи и др. Учитывается историография, посвященная как в целом колониальной пропаганде, так и специально кино. В качестве источников привлекаются более 90 художественных и документальных фильмов, а также опубликованные в периодике рассматриваемого времени отзывы на них. Вполне оправданным представляется выбранный хронологический период: в 1930-е годы колониальные империи еще существуют в своей максимальной протяженности, хотя и испытывают нарастающие трудности, особенно после Великой депрессии начала 1930-х гг., что требует особых усилий в плане колониальной пропаганды. В диссертации эта работа, в том числе появление специализированных киностудий, хорошо представлена. В период же Второй мировой войны оказывается необходимой корректировка многих идеологических постулатов. Более значимые изменения будут происходить в послевоенные годы в условиях начавшегося процесса деколонизации. Верхней хронологической границей выбран 1960-й год: после кейптаунской речи «Ветер перемен» Г. Макмиллана колониальные владения в Африке в прежнем виде скоро перестанут существовать. Важно что, при всей междисциплинарности работы, связанной с изучением кино, визуальных репрезентаций Африки в нем, автору удастся выдержать историческую оптику рассмотрения проблем, которая проявляется не только в выбранных хронологических границах, но и в используемых в работе подходах из области культурной истории империализма и постколониальных

исследований. Выносимые на защиту положения вполне обоснованы, сделанные в работе выводы – должным образом аргументированы.

Следует отметить, что диссертационное исследование побуждает к размышлениям, приоткрывает новые возможные пути исследования, и те замечания, которые возникли в процессе чтения работы, связаны в основном именно с этим, с возможностями трактовки отдельных рассматриваемых в работе фильмов. Рассказывая о фильме «Четыре пера» (1939), автор допускает небольшую неточность, когда пишет (с. 38), что «трое сослуживцев и невеста вручают» главному герою «карточки с вложенным пером» (перья указывают на трусость героя). На деле карточки с перьями герой получает только от трех сослуживцев. Что же касается невесты, то герой фильма сам вырывает перо из ее веера и делает жест, как бы приглашающий девушку вручить ему это перо, но, что важно, она отворачивается и не делает этого, хотя недвусмысленно дает понять, что тоже считает его трусом. Эта, казалось бы, мелкая деталь на самом деле очень важна для понимания фильма. То, что девушка так и не решается нанести оскорбление своему возлюбленному, показывает, что она не вполне уверена в своей правоте, что-то удерживает ее от того, чтобы последовать примеру сослуживцев жениха и нанести ему оскорбление. Еще больше правомерность посылки перьев ставится под вопрос позднее, во время беседы главного героя с доктором, предлагающим просто игнорировать эту выходку. С этим связан более общий вопрос – можно ли фильм рассматривать как имперский и милитаристский, восхваляющий военную отвагу, как это делает, возможно, слишком уверенно, А.С. Гаврилов, или же, наоборот, как своего рода апологию трусости, критику ложных представлений о военной чести (чему в культуре начала XX века есть много примеров, от «Поединка» Куприна до «Лейтенанта Густля» Шницлера, но также «Смерть героя» Олдингтона и др.). В рассказе о фильме соискатель опускает ряд значимых деталей. Трусость отнюдь не представляется в фильме как порочная. Наоборот, она связана с тем, что главный герой, в отличие от своих бравых сослуживцев, представляющих себе войну в Судане

легким развлечением, с детства, из застольных разговоров друзей отца, знает настоящее лицо войны. Примечательно, что главный герой с детства увлекается романтической поэзией Шелли, в которой мотив страха присутствует постоянно, но, опять же, отнюдь не как признак душевной низости, а наоборот – как понимание сложности мира, величины предстоящих испытаний. В описании диссертанта фильм заканчивается тем, что главный герой, преодолевший свою трусость и все же отправившийся в Судан, «спасает жизни своих товарищей, возвращает перья и становится героем» (с. 38). Фильм, однако, заканчивается не так. В предпоследней сцене показывается ставший уже инвалидом один из отправивших перья сослуживцев, чья жизнь сломана. Теперь он сам читает стихи – довольно показательный отрывок из «Бури» Шекспира. К этому моменту зрителю уже понятно, что именно он был главным инициатором отправки перьев, причем отнюдь не из чувства воинского долга, а из желания скомпрометировать главного героя в глазах его невесты, в которую сам влюблен. Наконец, в последней сцене фильма воинственный отец невесты, постоянно рассказывающий о своих подвигах во времена Крымской войны и некогда отказавшийся подавать руку «трусцу», оказывается просто лжецом. Настойчивая критика в фильме воинственной мужественности заставляет усомниться в возможности отнесения «Четырех перьев» к классическим имперским фильмам.

В связи с этим фильмом важно и другое. Диссертант в начале каждой главы обрисовывает общий исторический контекст эпохи, в рамках которого потом уже рассматриваются фильмы. Не делается, однако, попытки соотнести фильмы с ситуацией именно в момент их появления, в определенный год. Может быть, не случайно, что фильм о «трусости» британского офицера снимался в 1938 г., в разгар Чехословацкого кризиса, когда многие британцы, еще очень хорошо помнившие цену победы в Великой войне, с облегчением восприняли привезенный Н. Чемберленом из Мюнхена «мир для нашего времени». Примечательно, что один из главных оппонентов Чемберлена, воинственный У. Черчилль, был известен как раз

СВОИМИ рассказами о суданском походе Китченера — в том же духе рассуждают перед отправкой в Судан и сослуживцы героя фильма. «Четыре пера» выходят на британские экраны в апреле 1939 г., после занятия немецкими войсками Праги и триумфального возвращения из Испании легиона «Кондор», когда под давлением общественного мнения Чемберлен был вынужден объявить о гарантиях безопасности Польше. Тема «смелости» и «трусости» снова была актуальной, но уже совсем иначе, чем полгода назад. Фильм оказывается связан с двумя очень разными временными ситуациями, задающими различные возможности прочтения, каждая из которых, однако, в силу специфики фильма, не свободна от двусмысленностей. Автор диссертации в основном стремится трактовать фильмы в каком-то одном ключе, теряя из виду их многослойность.

Важны не только конкретные временные, но и географические обстоятельства, но порой автор диссертации проходит рядом с ними. Так о фильме «Родс из Африки» (1936) говорится (с. 40), что он снимался при поддержке властей Южной Родезии, обеспечением съемок занимался даже лично премьер-министр Г. Хаггинс. Ниже (с. 45) мимоходом, в скобках, упоминается о том, что фильм был раскритикован в Южной Африке за способ изображения Родса и Крюгера, хотя в Великобритании фильм получил положительные отзывы. Автор диссертации не поясняет, что именно не понравилось в фильме зрителям в ЮАС. Не ставится и вопрос о том, зачем власти Южной Родезии организуют съемки фильма, который заведомо не понравится в соседней стране. Каковы вообще в это время были отношения между ЮР и ЮАС? В чем были особенности отношений Лондона с Солсбери и Преторией в середине 1930-х? Здесь тоже можно было бы сказать больше в тексте диссертации. Отношения ЮР и ЮАС в те годы сравнивали порой с отношениями Северной и Южной Ирландии, и с учетом этого можно было бы лучше увидеть многие смысловые акценты в фильме, в том числе акцент на истории Матабелеленда, жители которого, как казалось тогда многим в Солсбери, плохо помнили благодеяния Родса. Пример этого фильма показывает и то, что нужно с осторожностью говорить о

существовании некоего единого языка британского колониализма в это время. Сложные отношения между отдельными колониями и доминионами, существенные различия ситуаций в них, постепенное ослабление имперского центра после Первой мировой войны и Великой депрессии делали проблемным унифицированный язык колониальной пропаганды, который, к тому же, мог переосмысливаться на периферии в собственных целях.

Кино – особая культурная сфера, и автор диссертации во многом прав, ограничивая свое исследование именно этой областью, но нельзя не отметить, что многие рассматриваемые в диссертации фильмы снимались на основе литературных произведений. Без сравнения экранизаций с лежащими в их основе текстами не вполне понятно, в чем особенность трактовки сюжета в фильме, например, были ли усилены некоторые колониалистские и расистские темы или же, наоборот, ослаблены. Так, например, А.С. Гаврилов рассматривает фильм «Копи царя Соломона» (1937), снятый по мотивам одноименного романа Г.Р. Хаггарда (1885). Хаггард посвящает свой роман «всем прочитавшим его мальчикам - большим и маленьким» и заверяет читателя далее: «Могу с уверенностью сказать, что во всей этой истории нет ни одной юбки». В фильме же главной героиней оказывается ирландская девушка, которая ищет своего отца. Зачем создателям фильма понадобилась девушка, да еще ирландская? Возможно, введение девушки нужно было просто для расширения числа зрителей за пределы круга мальчиков, больших и маленьких. Возможно, имели значение и другие обстоятельства. В 1937 г., когда фильм выходит на экраны, в Ирландии принимается новая конституция, согласно которой главой государства становился президент, а не британский монарх. Довольно остро стоит в 1937 г., после ремилитаризации Рейнланда, вопрос о том, на чьей стороне будет Ирландия в новой большой европейской войне. В этих условиях Великобритания прилагала большие усилия, чтобы напомнить ирландцам об общем великом прошлом, о причастности ирландцев к созданию империи, выгоды от обладания которой продолжают получать оба народа. История, в которой мужчины-англичане помогают девушке-ирландке в поисках ее отца (а равно

и африканских сокровищ, способных обеспечить будущее безбедное существование всех участников экспедиции), была ровно тем, что требовалось в канун англо-ирландского торгового соглашения 1938 г., во многом обеспечившего ирландский нейтралитет в годы Второй мировой войны.

Как видно, многие фильмы, действие которых происходит в Африке, будь то «Четыре пера» или «Копи царя Соломона», на деле говорят о гораздо более близких британцам проблемах – возможной войне на континенте, отношениях с ближайшими соседями, о понимании мужественности, о месте женщины в обществе и многое другое. Значение конкретного фильма сильно зависело от специфического временного и географического контекста его восприятия. В этой связи не вполне убедительными кажутся рассуждения соискателя, что число просмотров, кассовый успех фильма, свидетельствует об одобрении зрителями его содержания, в частности, создаваемых фильмом образов Африки и колониального правления. И соответственно, что по успешным фильмам мы можем проследить эволюцию коллективных представлений. Думается, что зрители могли ходить на фильмы по очень разным причинам, в том числе потому, что во многих из «африканских» фильмов главным была отнюдь не Африка, она являла собой скорее условный фон для иносказательного обсуждения других, более насущных вопросов. В связи с количествами просмотров можно было бы упомянуть и о том, что, например, роман «Копи царя Соломона» многократно переиздавался в СССР тиражами в сотни тысяч экземпляров, но вряд ли на этом основании можно сделать вывод, что руководство СССР или масса простых граждан одобряли порядки в Южной Африке.

Хотелось бы сказать несколько слов и о некоторых рассматриваемых диссертантом фильмах послевоенного времени. По поводу фильма «Черный шатер» (1956) автор диссертации пишет, что он выступает отражением перемен, располагается между колониальным прошлым и постколониальным будущим. Здесь хотелось бы, прежде всего, сделать небольшую ремарку по поводу понятия «отражение», которое вынесено в название работы, но никак

не проблематизировано во введении. Как представляется, пользоваться этим понятием следует очень осторожно, поскольку оно, особенно в нашей стране, сильно ассоциируется с теорией отражения – ключевым элементом ленинской трактовки диалектического материализма («Материализм и эмпириокритицизм», 1909), а позднее и теории соцреализма. В таком значении понятие отражения не адекватно современному состоянию научного знания – тем же успешно используемым в диссертации подходам культурной истории, делающим акцент на самостоятельной значимости репрезентаций, несводимых к отражениям объективной действительности. Сделанный соискателем вывод о переходности «Черного шатра» основан на том, что в фильме британский офицер женится на дочери местного вождя, у них рождается общий сын, и тем самым преодолевается граница между двумя мирами, что маркирует наступление постколониальной эпохи. Однако женитьба на местных женщинах была обычной практикой колониальных служащих. Заключение по местным обычаям, эти браки были ничтожны с точки зрения права метрополии, что позволяло без проблем оставлять жену и детей по истечении срока службы в колонии. Эта тема особенно хорошо исследована в работах Э.Л. Стоулер. Необычен в фильме не сам брак, а то, что погибший британский офицер пытался (юридически сомнительно, впрочем) сделать сына смешанного происхождения наследником своих владений, дать ему возможность стать частью «цивилизованного» британского общества. Подросший сын, однако, отказывается от этой возможности, и тем самым избавляет создателей фильма от изображения судьбы иммигранта.

В связи с этим фильмом хотелось бы отметить, что действие происходит в бывшей Итальянской Ливии, находившейся под британским управлением лишь короткий период времени с конца 1943 по 1951 гг., поэтому изображение отношений с местными арабами-союзниками нетипично, его вряд ли можно трактовать как элемент эволюции образа египетских или суданских арабов. В то же время, характерно, что фильм о хороших отношениях британцев с арабами Ливии выходит в год Суэцкого

кризиса (1956). К сожалению, в диссертации ни разу не упоминается о связанных с этим кризисом событиях, хотя они были рубежными для дальнейших судеб британской и французской колониальной империй, продемонстрировали невозможность продолжения курса на силовое удержание прежнего положения. Говоря об историческом контексте послевоенного кино, автор диссертации довольно поверхностно описывает процессы деколонизации, говорит о преобладании в это время либеральных идей, с которыми приходилось считаться кинематографистам. Однако важно иметь в виду, что процессы деколонизации не развивались линейно. Так, в Великобритании деколонизацией занималось лейбористское правительство Эттли в 1945-1951 гг., но в 1951-1956 гг., при консервативных правительствах Черчилля и Идена, происходит разворот к сохранению империи (чрезвычайное положение в Кении и Малайе и пр.). Франция до Суэцкого кризиса также упорно стремилась удержать свои владения, хотя правительственная политика не всегда была последовательной и сильно зависела от состава быстро менявшихся правительственных коалиций. Здесь снова недооценка политической конъюнктуры в конкретные годы ведет к слишком обобщенной трактовке ситуации появления фильмов и недооценке некоторых из них. Так, о «Шторме над Нилом» (1955), говорится лишь, что это переснятые кадр в кадр довоенные «Четыре пера», что у фильма были хорошие сборы (с. 62). Однако контекст отношений Великобритании с Египтом после Июльской революции 1952 г. делает «Шторм над Нилом» больше, чем повторением старой экранизации. Впрочем, в фильме 1955 г. есть много и просто фактических отличий: главный герой оказывается блондином, что делает его мимикрию под араба едва ли правдоподобной, и многое другое, что нет возможности здесь разбирать подробно, но что влияет на общий смысл картины.

Также о фильме «Убийцы с Килиманджаро» (1959), который рассматривается более обстоятельно, говорится, что он игнорировал современные проблемы в колониях и следовал традиции старых колониальных фильмов, но потому как раз и не имел большого успеха в

прокате. В подтверждение диссертант приводит мнение лишь одного рецензента фильма. Вообще, в диссертации количество используемых отзывов на фильмы вдвое меньше, чем количество самих фильмов, что делает отсылки к мнениям критиков не вполне репрезентативными, не говоря уже о том, что публикации критиков, нередко заказные, нельзя отождествлять с мнением широкой публики. Если «Убийцы с Килиманджаро» действительно имели ограниченный успех, то это не обязательно связано с сюжетом и временным контекстом деколонизации. Здесь можно было бы вспомнить о несколько более позднем фильме, «Зулусах» 1964 г., их сюжет во многом схож с «Убийцами с Килиманджаро»: симпатичный британский инженер приезжает в Африку строить мост, но обстоятельства складываются так, что ему и его подчиненным приходится сотнями убивать злобных африканцев, что занимает основную часть экранного времени. В заключение африканцы выражают свое восхищение упорством инженера и его сподвижников. К моменту выхода фильма в прокат не только Макмиллан произнес уже речь «Ветер перемен», но и М.Л. Кинг – «У меня есть мечта». Однако «Зулусы» отнюдь не провалились в прокате. Фильм собирал полные залы и в СССР. Проблема «Убийц с Килиманджаро» была не в неадекватном новым временам сюжете, а в общем низком качестве экранизации. Одновременно эти фильмы показывают, что историю послевоенного колониального кино трудно подчинить какой-то единой эволюционной тенденции. То же самое можно сказать и о политике того времени.

Хотел бы еще раз отметить, что высказанные замечания возникли только потому, что А.С. Гаврилову удалось подготовить очень важное и интересное исследование, заслуживающее серьезного научного внимания и одобрения. Автореферат диссертации отражает основное содержание и выводы диссертационного исследования. Выводы, сделанные диссертантом, представлены также в его научных публикациях, в том числе в четырех статьях, входящих в Перечень ВАК, а также в Перечень научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты исследований в

рамках диссертаций, представляемых к защите в диссертационных советах РУДН.

Диссертация «Отражение эволюции представлений британцев и французов о колониальной Африке в кинематографе 1930-1950-х гг.» соответствует требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата исторических наук согласно п. 2.2 раздела II Положения о присуждении ученых степеней в федеральном государственном автономном образовательном учреждении высшего образования «Российский университет дружбы народов», утвержденного ученым советом РУДН протокол № УС-1 от 22.01.2024.

Автор работы - Гаврилов Антон Сергеевич заслуживает присуждения ему ученой степени кандидата исторических наук по специальности 5.6.2. Всеобщая история.

Доктор исторических наук

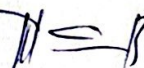
специальность 5.6.2. Всеобщая история

заместитель директора по науке

главный научный сотрудник

Института всеобщей истории

Российской академии наук



Мирзаханов Велихан Салманханович

27.08.2025

119334 г. Москва, Ленинский проспект, д. 32а

Тел.: +7 495 938 14 44

E-mail: dir@igh.ru



Мирзаханов В.С.
Заведующий отделом кадров
Мирзаханов В.С.