

А. С. Гаврилов
**ДЕКОЛОНИЗАЦИЯ И ОБРАЗ АФРИКИ
В БРИТАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1945–1960 гг.**

doi: 10.30759/1728-9718-2023-4(81)-57-65

УДК 791.43 ББК 85.37(4Вел)

Кинофильмы создаются в конкретных исторических условиях, испытывают на себе влияние окружающей действительности, господствующей системы ценностей, перерабатывают их и проецируют на экран. Так, довоенное британское кино, впитав идеологический фон конца XIX в., рассказывало о «бремени белого человека» в далеких уголках империи, например в Африке. В нем отразились представления англичан о «черном континенте» как об опасном месте, населенном жестокими дикарями, и другие стереотипы. Но Вторая мировая война и подъем национально-освободительного движения в колониях нанесли ощутимый удар по прежней имперской идеологии, вынудив британских политиков разрабатывать и продвигать новые концепции внутриимперских отношений. В статье мы ставим следующие задачи: выяснить, как начавшийся процесс деколонизации в 1945–1960 гг. повлиял на идеологическое содержание британских фильмов об империи, как в связи с этим изменились подходы к визуальной репрезентации колонизированного «другого» и как эти перемены воспринимались зрительской аудиторией. На примере сюжетов нескольких послевоенных фильмов автор показывает, как новая риторика о Содружестве наций и партнерстве и актуальные события, связанные с освобождением континента из-под власти британцев, повлияли на изображение Африки в художественных фильмах. Делается вывод, что, несмотря на наличие рудиментов прежних идеологических установок, в британском кино стали заметны попытки смягчить тон повествования и представить Африку и африканцев в более благоприятном свете.

Ключевые слова: *Африка, деколонизация, образ, кинематограф, Британия, империя, идеология*

Введение

Вопросы взаимосвязи колониальной политики и имперской культуры, а также их воздействия на массовое сознание и способы видения «другого» являются предметом изучения зарубежных специалистов с конца 1970-х гг. Работа Э. Саида «Ориентализм», рассматривающая репрезентацию Востока как прерогативу Запада, обслуживавшую интересы империализма, стимулировала дальнейший рост интереса к этой теме. Сформировалось новое направление в гуманитарной науке — постколониальные исследования, и многие авторы затем дополнили или развили концепцию Э. Саида, указывая, что в западной культуре существует ярко выраженная бинарная оппозиция, в которой колонизатор — это «я», а колонизируемый — «другой», где Запад думает о себе с точки зрения своих самых благородных достижений — науки, прогресса, гуманизма, а о не-Западе — с точки зрения его недостатков, реальных или воображаемых. Тогда многие специалисты в области культурологии и постколониальных исследований обратились к

кинематографу как к важному источнику для изучения асимметрии в отношениях Запада и Востока в прошлом и настоящем.¹ Вместе с тем стали появляться работы, посвященные способам репрезентации и искажениям в образах различных расовых и этнических «других» в кинематографе Европы и США с точки зрения колонизатора-победителя.²

Те же вопросы были затронуты в трудах ученых, занимающихся проблемами имперской истории и культуры, в частности британской. В западной историографии на сегодняшний день существует множество работ, авторы которых используют кинематографические источники для изучения влияния империализма как на подчиненные общества, так и на доминирующие.³ Исследователи отмечают,

¹ См.: Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York, 1994; *Postcolonial Cinema Studies*. London; New York, 2012; *Postcolonial Film. History, Empire and Resistance*. London; New York, 2014; и др.

² См.: Stam R., Spence L. *Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction // Screen*. 1983. Vol. 24, no. 2. P. 2–20; Young L. *Fear of the Dark: "Race", Gender and Sexuality in the Cinema*. London, 1995; *Genre, Gender, Race and World Cinema: An Anthology*. Oxford, 2006; и др.

³ См.: Richards J. *Visions of Yesterday*. London, 1973; MacKenzie J. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880–1960*. Manchester, 1984; Chapman J., Cull N. J. *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*. London; New York, 2009; Burns J. *Cinema and Society in the British Empire, 1895–1940*. New York, 2013; Cowans J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, Md., 2015; и др.

что, наряду с литературой, прессой, театром, выставками, музыкой и т. д., кино способствовало формированию колониального дискурса и распространению имперской идеологии, включавшей в себя, согласно Дж. Маккензи, милитаризм, преданность королевской власти, поклонение национальным героям и убеждение в неравенстве рас.⁴ В отечественной историографии изучение культурных аспектов империализма и связанных с ними представлений о «других», отраженных в киноискусстве, является перспективным направлением. Применительно к истории Британии эти вопросы затрагиваются в работах О. С. Трофимовой, Е. Е. Ибраева, С. Е. Голубкиной и др.⁵ Однако, несмотря на наличие этих исследований, тема далеко не исчерпана.

Интересным представляется изучение кинематографических образов «другого» в динамике, их трансформации в историческом контексте. Например, повлияла ли угроза утраты Британией своих заморских владений, заметно усилившаяся после 1945 г., на идеологическое содержание и риторику фильмов об империи? Изменились ли подходы к визуальной репрезентации колонизированного «другого» в связи с ростом национально-освободительного движения в колониях, военными конфликтами, проблемами иммиграции и т. д.? Как кинематограф отразил отношение британской публики ко всему происходящему? Повлияли ли актуальные события на устоявшиеся представления жителей Соединенного королевства о расовых «других»?

Чтобы ответить на эти вопросы, мы рассмотрим некоторые заметные английские художественные картины об Африке, которые, на наш взгляд, во-первых, наиболее ярко отражают идеологический фон в Британии в период с 1945 по 1960 гг., когда многие страны континента обрели независимость, а во-вторых, демонстрируют различные способы изображения африканцев на киноэкране.

В нашей работе мы рассматриваем британский кинематограф в ракурсе постколониальной теории, то есть как элемент дискурса,

подчеркивающего разницу между колонизируемыми и колонизаторами — и превосходство последних. Историко-культурный подход позволяет нам исследовать фильмы как продукт эпохи, уловить мировоззренческие и идейные особенности времени. При непосредственном анализе кинопроизведений мы будем придерживаться приема, предложенного отечественными авторами Е. В. Волковым и Е. В. Пономаревой, предполагающего: 1) рассмотрение докинематографической истории картины (замысел, цель и процесс создания), 2) исследование на кинематографическом уровне (кинообразы, культурный текст фильма), 3) посткинематографический анализ (реакция на фильм).⁶ Хотя мы вполне осознаем необходимость рассмотрения также технических и художественных средств (кадр, свет, звук, декорации и т. д.), при помощи которых формируется визуальный образ, в данной статье мы сделаем акцент на выявлении идеологического содержания картин, дискурсивном анализе сценария, в рамках которых существуют на экране африканские персонажи. Важные дополнительные сведения о реакции публики на кинофильм дают сопутствующие ему материалы — критика и данные о кассовых сборах.

Образ Африки в «имперском» кино

Возникновение кинематографа в Британии на рубеже XIX–XX вв. совпало с апогеем развития имперской идеи, занявшей важное место в общественном сознании и ставшей неотъемлемой частью британской культуры.⁷ На киноэкранах распространились романтические и патриотические сюжеты о бравых героях: военных, миссионерах, путешественниках и т. д., — о цивилизаторской миссии белого человека в колониях, населенных дикими «другими». Подобное кино, то есть «описывающее взгляды, идеалы и мифы империализма», историки называют «имперским», нередко выделяя в отдельный жанр.⁸ Заметный рост его популярности пришелся на межвоенный период. Поощряя зрительскую тягу к эскапизму, экзотике и острым ощущениям, «имперские» фильмы часто приносили киностудиям хорошие деньги. Нередко местом

⁴ См.: MacKenzie J. Op. cit. P. 2.

⁵ См.: Трофимова О. С. Тема личности и империи в английском кинематографе 1930–80-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004; Ибраев Е. Е. Образы Британской империи XIX–XX веков в английском художественном кинематографе: 1920–1990-е гг.: дис. ... канд. ист. наук. Челябинск, 2017; 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. № 1 (3). С. 271–278; и др.

⁶ См.: Волков Е. В., Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. 2012. № 10 (269). С. 23.

⁷ См.: Глеб М. В. Имперская идея в Великобритании (вторая половина XIX в.). Минск, 2007. С. 148.

⁸ См.: Richards J. Op. cit. P. 2.

действия такого «киноаттракциона» становилась британская Африка.

«Имперское» кино отражало и поддерживало властные отношения между колонизатором и колонизируемым, продвигало присущие колониальному дискурсу образы «черного континента» и его жителей. Исследуя фильмы об Африке 1930-х гг., историк К. Данн сформулировал несколько основных стереотипов то есть стандартных, устойчивых представлений, переходящих из фильма в фильм.⁹ Их мы будем использовать в качестве «исходной точки» для исследования образов в фильмах последующего периода. По мнению исследователя, Африка предстала перед зрителем как дикая местность, забытая временем. Яркие панорамные кадры, изображающие африканские просторы, причудливую флору и фауну континента, подчеркивали инаковость места действия.¹⁰ «Черный континент» хранил тайну или бесценное сокровище, но был негостеприимным и опасным местом для белого человека. Сюжеты многих «имперских» картин включали в себя столкновение главных героев с природными катаклизмами, тропическими болезнями, дикими зверями и неприветливыми аборигенами.

Жители Черной Африки часто появлялись на экране в образе суеверных злобных дикарей, источника угрозы для героев, или в роли послушных слуг, безмолвно исполняющих распоряжения главных действующих лиц. «Плохие» аборигены с криками бросались 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 испуге, подчеркивали опасность, а звуковое сопровождение — нарастающее улюлюканье под барабанные ритмы — подсказывало зрителю, что «плохие» неподалеку. Основная масса аборигенов не имела реплик, представляя собой безликую толпу, задний план, декорацию. В качестве «хороших» африканцев появлялись плутоватые, но несмышленные союзники храброго, по-отцовски заботливого колониального администратора, военного или миссионера.

⁹ См.: Dunn K. Lights... Camera... Africa: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review. 1996. Vol. 39, № 1. P. 149–175.

¹⁰ См.: Landy M. British Genres: Cinema and Society, 1930–1960. New Jersey, 1991. P. 99.

Нагота дикарей в кадре была призвана указать на их примитивность, контрастирующую с безупречной одеждой персонажей-британцев. Экзотичности добавляли изображения ритуальных танцев, встречающиеся практически в любом «имперском» фильме десятилетия, украшения из костей и перьев, предметы окружающей обстановки и т. д. Все это превращало африканцев в своеобразный «музейный экспонат», удовлетворяющий интерес публики к необычному.

В результате, как утверждал историк кино Н. Ф. Укадике, западные художественные киноленты на тему колониализма «перевернули африканские ценности, навязав колонизированным язык и культуру колонизаторов..., создавая ложную перспективу, через которую нужно было смотреть на континент».¹¹

После Второй мировой войны, когда Великобритания переживала новую волну подъема патриотических фильмов, «имперские» фильмы все еще выходили на экраны. Говоря о замысле создания подобных картин, Дж. Коуэнс отмечает: «Используя прежние образы, режиссеры зачастую не столько стремились поддержать империю идеологически, сколько развлечь аудиторию и заработать денег при помощи старых, проверенных временем и бокс-офисом формул».¹² Такие фильмы воспроизводили содержание и образы, использовавшиеся в картинах 1930-х гг., с ностальгией рассказывали об имперском прошлом и «бремени белых», транслируя соответствующие стереотипы.

Например, по сюжету англо-американского художественного фильма «Убийцы с Килиманджаро» (1959), герой-американец Р. Адамсон при строительстве железной дороги в Африке сталкивается с несколькими врагами — коренным племенем варуши, арабскими работниками и немецкими колонизаторами. Помогают герою «хорошие» африканцы — благодарные и верные слуги. Варуши же олицетворяют опасность и описываются в фильме как «самое коварное племя в Африке». Их вождь серьезен, суров и непредсказуем, хотя, в отличие от героев «классики» 1930-х гг., не безумен и не аморален. Адамсон ловко перетягивает варуши на свою сторону, пользуясь «магией белого человека» — достижениями европейской науки. Он храбро противостоит

¹¹ Ukadike N. F. Black African Cinema. Berkeley; Los Angeles, 1994. P. 35.

¹² Cowans J. Op. cit. P. 12, 13.

арабам и немцам, достигает озера Виктория и прокладывает путь цивилизации.

К концу 1950-х гг. такие исторические «эпосы» о первопроходцах империи в Африке встречались уже гораздо реже и казались устаревшими и неуместными. Фильм «Убийцы с Килиманджаро» провалился в прокате и получил негативные отзывы.¹³ «Monthly Film Bulletin» писал: «...любой, у кого есть совесть по поводу Африки и кто серьезно относится к этой нелепой истории, будет потрясен...»¹⁴ Почему же обычный для 1930-х гг. киносюжет к этому времени стал неактуален?

*Деколонизация. «Партнерство»
и эволюция образа «другого»*

В годы Второй мировой войны британцы сражались под знаменами «свободы» и «демократии», что противоречило содержанию кинолент о колониальном правлении. Стремление трансформировать империю в Содружество наций и сохранить главенствующую роль Великобритании в нем вынуждало политиков выработать новые принципы внутриимперских отношений и менять имидж объединения.

Кроме того, британцы столкнулись со всплеском национально-освободительной борьбы в колониях. К 1960 г., когда «Убийцы с Килиманджаро» вышли на экраны, африканские страны активно боролись за независимость, а некоторые ее уже обрели.

Британские политики также были озабочены проблемой расовой дискриминации темнокожих в колониях и подъемом расизма к концу 1950-х гг. по отношению к новоприбывшим в метрополию иммигрантам. В этой связи Е. В. Хахалкина приводит слова из выступления заместителя министра по делам колоний лорда Пэрта в Палате общин: «Согласно озвученным лордом Пэртом данным, две трети населения страны имели расовые предубеждения против выходцев из колоний, подпитываемые кинофильмами и книгами: “Еще несколько лет назад кино изображало негров как примитивных и деградированных... Нам следует менять устаревшие антропологические концепции”».¹⁵

Также перемены происходили в массовом сознании британского общества. Переживая

постимперский 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 империи.¹⁶

Изменившийся дискурс повлиял на содержание британского послевоенного кино и образов Африки и африканцев, представленных в нем. «Фильмы нового Содружества не могли просто перенять традиции фильмов, действие которых происходило в довоенной империи. Они столкнулись с официальным либеральным дискурсом, который подчеркивал равенство и независимость колоний».¹⁷ Еще во время Второй мировой войны, пишет Дж. Ричардс, «британское министерство по делам колоний смирилось с новым императивом и к середине 1942 г. разработало концепцию “партнерства”, чтобы заменить старую “опеку” равенством, а не зависимостью».¹⁸

Первым художественным фильмом о «партнерстве» стала кинолента «Люди двух миров» (1946), задуманная Министерством по делам колоний с целью показать позитивную роль британского колониального присутствия в Африке. Это история о том, как британский окружной офицер и африканский пианист по имени Кисенга, проживший некоторое время в Англии, борются со вспышкой сонной болезни в Танганьике, и противодействию со стороны влиятельного колдуна племени литу, не доверяющего европейской медицине. Картина рекламирует идею «партнерства», поскольку завязка фильма намекает, что без посредника в лице Кисенги европейцы справиться не могут. Африканцы изображаются инфантильными, неспособными на решительное действие, что подчеркивает необходимость британского наставления и патернализма. Фильм не утверждает, что туземцы в принципе неспособны к самостоятельности, но пример Кисенги намекает, что дораста до цивилизации они могут лишь при помощи европейцев. Отмечая несколько более прогрессивную направленность

¹³ См.: Killers of Kilimanjaro (1959). Colonial Film Unit. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/4779> (дата обращения: 23.10.2023).

¹⁴ Cowans J. Op. cit. P. 70.

¹⁵ Цит. по: Хахалкина Е. В. Великобритания и проблемы интеграции, безопасности и деколонизации во второй половине 1940-х — начале 1960-х гг. Томск, 2017. С. 342.

¹⁶ См.: Трофимова О. С. Указ. соч. С. 67, 68.

¹⁷ Geraghty C. British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'. London; New York, 2002. P. 117.

¹⁸ Richards J. Imperial heroes for a post-imperial age: films and the end of empire // British Culture and the End of Empire. Manchester, 2001. P. 129, 130.

фильма в сравнении с периодом 1930-х гг., исследователи британского кино сходятся во мнении, что либерализм «Людей двух миров» имеет границы, что отразилось на репрезентации африканцев в картине. М. Лэнди пишет: «...в своем стремлении подчеркнуть преимущества европейских знаний и технологий фильм воспроизводит этноцентризм фильмов 1930-х гг. об империи. Есть попытка смягчить экзотичность этих ранних фильмов, представляя племенные ритуалы, фильм неизбежно впадает в знакомый образ обезумевших туземцев, танцующих в свете костра под вездесущий барабанный бой...»¹⁹ Картина не имела заметного успеха ни у зрителей, ни у критиков: кассовые сборы оказались скромными, а рецензенты всех политических убеждений сочли фильм неудачной тратой времени и средств, не справившейся со своей задачей — предложить новый подход к изображению Африки и африканцев на экране.²⁰

Продолжением нарратива, продвигающего идею «партнерства», стал фильм «Где не летают стервятники» (1951). Картина рассказывает историю Б. 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 Мэннеринг. Пейтон, представитель власти, а также их темнокожие помощники преследуют злодея. После нескольких экшн-сцен Мэннеринг погибает, а в финале Пейтон наконец открывает национальный парк. Дж. Ричардс считает, что эта кинолента была, по сути, «обновленным фильмом об “окружном офицере”».²¹ Действительно, 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 вождам. И хотя фильм, кажется, демонизирует черных браконьеров, в то же время он указывает, что к такой деятельности их под-

талкивают 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 все, 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. Фильм оказался очень успешен в прокате, собрав в Британии 152 тыс. фунтов и став вторым по популярности в 1952 г.²² 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.

Так, в соответствии с изменившимся идеологическим фоном, «имперский» жанр был «обновлен». Действие фильмов теперь чаще всего разворачивалось в настоящем, главными героями становились не завоеватели и колониальные администраторы, а охотники, смотрители национальных парков, врачи, юристы и т. д. Но, являясь центральными фигурами повествования, они по-прежнему доминировали на экране, олицетворяя доминирующее положение европейцев над «другими».

Мау-Мау на британских экранах

«Черный континент» шел 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 «партнерства» и возрождению образа опасной Африки и жестоких африканцев, характерного для довоенного «имперского» кино.

Кассовый успех картины «Жена плантатора» (1952) о повстанцах-коммунистах в Малайе, терроризирующих белых поселенцев, побудил студию Rank Films обратиться к похожей теме. По сюжету фильма «Симба» (1955) главный герой по имени Алан приезжает в Кению, чтобы помочь своему брату на ферме

¹⁹ Landy M. Op. cit. P. 112.

²⁰ См.: Johnstone S. R. A Special Relationship: The British Empire in British and American Cinema, 1930–1960: PhD dissertation. University of Warwick, 2013. P. 193, 194.

²¹ Richards J. Op. cit. P. 132.

²² См.: 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, № 4. P. 285.

и увидеться с Мэри — любовью детства. По прибытии он узнает, что брат был убит Мау-Мау. Алан опустошен и взбешен и, обнаружив, что надежды на правосудие мало, выражает свое недоверие ко всем африканцам. Убийства продолжаются, герой подвергается нападению в собственном доме, родители Мэри погибли. На протяжении всего фильма акцентируется внимание на безжалостности Мау-Мау, причем по отношению не только 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 империи: если в 1930-е гг. фильмы, где так или иначе затрагивается тема колониализма, обычно показывали героя, исследующего и завоевывающего обширные территории, то герой фильмов о далеких уголках распадающейся империи после 1945 г. нередко был явно защищающейся и осажденной фигурой.²³

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». 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 картина «Симба» все же пыталась осмыслить происходящие в Кении события, вкла-

дывая 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 ее позиции служит положительный африканский персонаж — доктор Карранджа, образованный, обладающий характером и собственной драмой, разрушающий стереотип об африканце как о дикаре и слуге. Эту идею подчеркивает и финал картины — выжившие Алан и Мэри остаются с темнокожим ребенком, 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».²⁴

Антиколониальное кино и образ Африки

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, но и, более того, вел к разрушению традиционных устоев и потере самобытности народов колоний. Е. Е. Ибраев отмечает: «Такая кинотрактовка имперского прошлого заставляла английских зрителей рефлексировать и пережить немалую долю стыда, что привело к некоторому сдвигу в сознании рядового британца, ставшего более толерантным по отношению к мигрантам из Азии и Африки».²⁵

Пожалуй, из всех игровых фильмов об Африке, снятых в Британии в 1945–1960 гг., самым критическим можно назвать «Заплачь, любимая страна» (1951). Режиссер З. Корда решил бескомпромиссно отразить на экране реальную жизнь африканцев, как он ее видел,

²³ См.: Webster W. "There'll Always Be an England": Representations of Colonial Wars and Immigration, 1948–1968 // Journal of British Studies. 2001. Vol. 40, iss. 4. P. 557–584.

²⁴ Johnstone S. R. Op. cit. P. 202, 203.

²⁵ Ибраев Е. Е. Указ. соч. С. 214.

и свое отношение к колониализму. 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.²⁶ На главную роль был приглашен американский актер К. Ли, давно боровшийся за права темнокожих в США, дуэт ему составил С. Пуатье — еще один левый активист. Все это предопределило настроение будущего фильма, а также образы Африки и африканцев, представленные в нем. Его создание было вызвано скорее идейными соображениями творцов, нежели финансовыми: картина скромно выступила в прокате, собрав всего 95 тыс. фунтов.²⁷

Получился социальный протест против структур общества, которые породили апартеид. Авторы фильма 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 и оттого вынуждены идти на преступления. По сюжету главный герой — темнокожий священник С. Кумало — отправляется в Йоханнесбург на поиски своих родных, от которых давно не было вестей. Сестру ему удается найти в трущобах, доведенной обстоятельствами до того, что ей приходится заниматься проституцией, а сына — в тюрьме, приговоренным к казни за грабеж и непреднамеренное убийство белого активиста, оказавшегося борцом против апартеида. Отец погибшего — фермер А. Джарвис — поначалу не разделяет политических взглядов сына по расовому вопросу, но смерть собственного ребенка и другие обстоятельства подталкивают его к осознанию системных проблем, заставивших Кумало-младшего пойти на ограбление. Смерть детей, то есть общее горе, сближает Кумало и Джарвиса ближе к финалу, оставляющему надежду на преодоление апартеида и расовых предрассудков совместными усилиями.

В контексте сюжета образ глубинной Африки как сосредоточения отсталости и дикости на фоне природных богатств и городской жизни читается совершенно иначе. По-другому воспринимается унылая деревня с деградирующими землями, обветшавшими лачугами и полуразрушенной церковью. Что необычно для фильмов, снятых на английском языке не

африканцами, фильм отвергает стереотипы и экзотику. Картина выполнена в мрачных черно-белых тонах. Авторы не акцентируют внимание на причудливости африканской природы и фауны, как это делают некоторые другие британские фильмы периода, не ставят своей целью удивить зрителя «инаковостью» места действия. З. Корда стремится к реализму и без прикрас показывает непростой быт африканцев, нищету, нехватку еды и одежды, жизнь в трущобах. Авторы фильма с сочувствием относятся к коренному населению, создавая несравненно более глубокий образ «другого», нежели в картинах 1930-х гг. Здесь нет ни колдунов, ни дикарей, ни безмолвных слуг. Бросается в глаза то, что темнокожим актерам предоставляется значительная часть экранного времени. Характеры африканских персонажей рельефны, их истории драматичны. В этом смысле фильм «Заплачь, любимая страна» оказался во многом прорывным для британского кинематографа, посвященного колониальной Африке.

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, «партнерства» и смягчения колониального дискурса. Это, в свою очередь, нашло отражение в кинематографе, рассказывающем о колониях, в частности об Африке.

Идеологическое содержание фильмов о «черном 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. Насколько можно судить по рецензиям и кассовым сборам, такие картины к 1960 г. вступили в противоречие с окружающей действительностью и переставали пользоваться былой популярностью.

С другой стороны, кино вырабатывало новый, более осторожный подход к изображению связей между метрополией и африканскими колониями, «подстраиваясь» под окружающую действительность. Некоторые кинорежиссеры «обновили» жанр. Фильмы стали продвигать концепцию «партнерства», уже несли в себе некоторые элементы нового сознания, где

²⁶ См.: Maingard J. *South African National Cinema*. London; New York. 2007. P. 107, 108.

²⁷ См.: Porter V. *Op. cit.* P. 498.

расовые комментарии приглушены, но империя по-прежнему морально оправдана. Большой успех картины «Где не летают стервятники» может указывать, с одной стороны, на желание аудитории вновь увидеть Британию в роли защитницы коренных народов, с другой — на ее готовность принять «партнерский» формат взаимоотношений с колониями.

В исключительных случаях в кинематографе стала звучать даже критика негативных сторон колониализма. Кассовый провал либерального фильма «Заплачь, любимая страна» может означать отсутствие интереса массовой аудитории Британии к проблемам Африки и «другого».

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. «Плохие» африканцы — вероломные и жестокие дикари — снова выступали в качестве антагонистов; «хорошие» — верные, плутоватые слуги — в роли союзников

главных героев. Их вычурный внешний облик и ритуалы по-прежнему работали на создание ощущения инаковости и экзотичности. Экранная Африка вновь была сосредоточением примитивизма и хаоса, спасти от которых может только европеец.

С другой стороны, «плохих» африканцев на экране становилось все меньше, появлялись новые образы. Фильмы о «партнерстве», например «Люди двух миров», «Где не летают стервятники» и др., рисовали Африку как прекрасное место, только испытывающее некоторые проблемы, а туземцев — неагрессивными и добрыми, но неспособными в силу отсталости справиться с трудностями, не готовыми к самостоятельной жизни. Картины «Заплачь, любимая страна» и, в некоторой мере, «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» все еще оставался исключением среди кинематографистов и аудитории.

Anton S. Gavrilov

Postgraduate student, Peoples' Friendship University of Russia (Russia, Moscow)

E-mail: antongavrilov96@yandex.ru

DECOLONIZATION AND THE IMAGE OF AFRICA IN BRITISH CINEMA, 1945–1960

Movies are created in specific historical conditions, influenced by the surrounding reality and dominant values, processed and projected them onto the screen. Thus, pre-war British cinema, having absorbed the ideology of the late 19th century, told about the “white man’s burden” in the far corners of the empire, for example, in Africa. It reflected British ideas about the “dark continent” as a dangerous place inhabited by cruel savages, and other stereotypes. However, the Second World War and the rise of the national liberation movement in the colonies dealt a tangible blow to the old imperial ideology, forcing British politicians to develop and promote new concepts of intra-imperial relations. The article has the following tasks: to find out how the process of decolonization that began in 1945–1960 influenced the ideological content of British movies about the Empire, how approaches to the visual representation of the colonized “other” changed in this regard, and how the audience perceived these changes. Using the plots of several post-war films as an example the author shows how the new rhetoric about the Commonwealth of Nations and partnership and current events related to the liberation of the continent from British rule influenced on the depiction of Africa in feature films. It is concluded that, despite the presence of rudiments of previous ideological attitudes, attempts to soften the tone of the narrative and present Africa and Africans in a more noble light have become noticeable in British cinema.

Keywords: *Africa, decolonization, image, cinema, Britain, empire, ideology*

REFERENCES

- Burns J. *Cinema and Society in the British Empire, 1895–1940*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. (in English).
- Chapman J., Cull N. J. *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*. London; New York: I. B. Tauris, 2009. (in English).
- Cowans J. *Empire Films and the Crisis of Colonialism, 1946–1959*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2015. (in English).

- 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, pp. 149–175. DOI: 10.2307/524673 (in English).
- Genre, Gender, Race and World Cinema: An Anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. (in English).
- Geraghty C. *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'*. London; New York: Routledge, 2002. (in English).
- Gleb M. V. *Imperskaya ideya v Velikobritanii (vtoraya polovina XIX v.)* [The Imperial Idea in Great Britain (Second Half of the 19th Century)]. Minsk: Belarus. nauka Publ., 2007. (in Russ.).
- Golubkina S. E. [The Images of the “Dark” Africa and a Colonial Administrator in the Films Based on the Short Stories by E. Wallace “Sanders of the River”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2013, no. 3 (1), pp. 271–278. (in Russ.).
- Ibraev E. E. *Obrazy Britanskoy imperii XIX–XX vekov v angliyskom khudozhestvennom kinematografe: 1920–1990-ye gg.: kand. diss.* [Images of the British Empire of the 19th–20th Centuries in English Feature Cinema: 1920–1990s: Diss. Cand.]. Chelyabinsk, 2017. (in Russ.).
- Johnstone S. R. *A Special Relationship: The British Empire in British and American Cinema, 1930–1960: PhD dissertation*. University of Warwick, 2013. (in English).
- Khakhalkina E. V. *Velikobritaniya i problemy integratsii, bezopasnosti i dekolonizatsii vo vtoroy polovine 1940-kh – nachale 1960-kh gg.* [Great Britain and the Problems of Integration, Security and Decolonization in the Second Half of the 1940s – Early 1960s]. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 2017. (in Russ.).
- Landy M. *British Genres: Cinema and Society, 1930–1960*. New Jersey: Princeton University Press, 1991. (in English).
- MacKenzie J. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880–1960*. Manchester: Manchester University Press, 1984. (in English).
- Maingard J. *South African National Cinema*. London; New York: Routledge, 2007. (in English).
- 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, pp. 469–511. DOI: 10.1080/713669742 (in English).
- Postcolonial Cinema Studies*. London; New York: Routledge, 2012. (in English).
- Postcolonial Film. History, Empire and Resistance*. New York; London: Routledge, 2014. (in English).
- Richards J. Imperial Heroes for a Post-Imperial Age: Films and the End of Empire. *British Culture and the End of Empire*. Manchester: Manchester University Press, 2001, pp. 128–145. (in English).
- Richards J. *Visions of Yesterday*. London: Routledge & K. Paul Collection, 1973. (in English).
- Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York: Routledge, 1994. (in English).
- Stam R., Spence L. Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction. *Screen*, 1983, vol. 24, no. 2, pp. 2–20. (in English).
- Trofimova O. S. *Tema lichnosti i imperii v angliyskom kinematografe 1930–80-kh gg.: kand. diss.* [The Theme of Personality and Empire in English Cinema of the 1930s–80s: Diss. Cand.]. Moscow, 2004. (in Russ.).
- Ukadike N. F. *Black African Cinema*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994. (in English).
- Volkov E. V., Ponomareva E. V. [Fiction Film as a Historic Source for the Studying of Cultural Memory]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: sotsial'no-gumanitarnyye nauki* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities], 2012, no. 10 (269), pp. 22–26. (in Russ.).
- Webster W. “There'll Always Be an England”: Representations of Colonial Wars and Immigration, 1948–1968. *Journal of British Studies*, 2001, vol. 40, iss. 4, pp. 557–584. DOI: 10.1086/386267 (in English).
- Young L. *Fear of the Dark: “Race”, Gender and Sexuality in the Cinema*. London: Routledge, 1995. (in English).

Для цитирования: Гаврилов А. С. Деколонизация и образ Африки в британском кинематографе 1945–1960 гг. // Уральский исторический вестник. 2023. № 4 (81). С. 57–65. DOI: 10.30759/1728-9718-2023-4(81)-57-65.

For citation: Gavrilov A. S. Decolonization and the Image of Africa in British Cinema, 1945–1960 // Ural Historical Journal, 2023, no. 4 (81), pp. 57–65. DOI: 10.30759/1728-9718-2023-4(81)-57-65.