

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации»**

На правах рукописи

Муращенко Марина Сергеевна

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АФРИКАНСКИХ КОЛОНИЙ
ВЕЛИКОБРИТАНИИ В БРИТАНСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ (на материале документальных фильмов,
снятых на Африканском континенте в 1940-х–1960-х гг.)**

Специальность 5.6.2 – Всеобщая история

Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических
наук

Научный руководитель:
кандидат исторических наук, доцент
Воеводский Александр Валентинович

Москва, 2026

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК: ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ	45
§1 Особенности анализа документального кино	45
§2 Британское колониальное кино: история становления и специфика	62
ГЛАВА 2. КИНО КАК ИНСТРУМЕНТ ОФИЦИАЛЬНОЙ КОЛОНИАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ	79
§1 Политика и Империя в колониальном кино	81
§1.1 Королевские туры	81
§1.2 Отображение истории колониальных стран в колониальном кино	96
§2. Репрезентация трансляции знаний и вклада метрополии в развитие колоний	102
§3 Армия и полиция в колониальной документалистике	112
§3.1 Британские военные в африканских колониях	112
§3.2 Африканцы на военной службе Британской империи	115
ГЛАВА 3. ПРИРОДА, ХОЗЯЙСТВО И НАСЕЛЕНИЕ АФРИКИ В БРИТАНСКОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ	122
§1 Пространство Африки: природа, сельское хозяйство, города	122
§2 Производство: ремесленничество, промышленность, добыча полезных ископаемых, строительство	131
§4 Фильмы о «цветных» людях в метрополии	158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	176
ПРИЛОЖЕНИЯ	198

Введение

«Всякий раз, когда включается камера, нужно помнить о трех основах. Это предмет, метод и последовательность. Режиссер должен быть абсолютно уверен в том, что записывает камера, как это определить и каким образом сцена будет смонтирована по отношению к предыдущей и последующей»¹. Так основатели студии «Колониал фильм юнит» наставляли колониальных резидентов (любителей и профессионалов), которые занимались натурными съемками непосредственно в зависимых странах.

Британские власти (в лице Министерства по делам колоний) обратили внимание на документалистику (и возможность использования ее в качестве идеологического инструмента) уже во второй половине 1920-х годов. Государство изучало роль кино и радио в процессе становления колониальной власти², а позже — активно использовало медиа для управления колониями и формирования идентичности жителей колоний. Это неудивительно, ведь в этот период (между двумя мировыми войнами) кино и радио (развитие телевидения было заторможено событиями Второй мировой войны) произвели революцию в коммуникациях во всем мире.

Именно документальное кино примечательно тем, что с самого момента возникновения стояло в центре развития двух видов искусства — кинематографа и телевидения. Документалистику интерпретируют как творческий продукт, «единым корнем, уходящий в глубины реальности»³. В период, когда происходит становление телеискусства, документалистика оказывается на передовой развития и переосмысления кино и телевидения, особенно в 1940-х – 1960-х годах. Документалистика заключает в себе

¹ Fundamentals of filming // Colonial Cinema. – 1943. – Vol. XII. — № 4. – P. 1.

² Подробнее см. *Smyth R.* The development of British colonial film policy, 1927-1939, with special reference to East and Central Africa // *Journal of African History.* – 1979. – Vol. 3. — №20. – P. 437-450.

³ *Прожико Г.С.* Экран мировой документалистики: очерки становления языка зарубежного документального кино. – М.: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2011. С. 7.

информационную, публицистическую, научно-популяризаторскую, образовательную, развлекательную, художественную, пропагандистскую функции. Осмысление кинофильма как медиаформата, играющего определенную роль в пропаганде, включает и переход в кино функций радиорассказа.

Уже в 1930-х годах документальное кино становится отчетливо политизированным. В Великобритании идея наделения документалистики функцией социального просвещения связана с школой Джона Грирсона⁴.

Зачастую документальное и игровое кино становилось инструментом идеологии, инструментом политики памяти, определяя отношение к столкновениям государств, наций, культур и групп, к кризисам и конфликтам, текущей политике и повседневной рутине и т. д. На протяжении драматичного периода британской истории после Второй мировой войны кино оставалось чутким инструментом и, одновременно, зеркалом Империи, что актуально как для колониальной эпохи, так и для сегодняшнего дня. В последнем выпуске журнала «Колониальное кино» (издавался при студии «Колониал фильм юнит») один из основателей студии пишет о том, что эпоха прошла, имея в виду как прекращение работы студии, так и окончание колониальной эпохи. Но при этом он смотрит вперед, предполагая, что вклад студии в развитие персонала, оборудования, сети коммуникаций сможет обеспечить наследие для колоний, которое останется актуальным и в годы независимости⁵.

Актуальность темы исследования

Культура двадцатого века визуальна, кинематографична. Кино не только и не столько отражает реальность, сколько формирует субъективность

⁴ Британский режиссер, монтажер, продюсер, документалист, один из основоположников английского документального кино. Подробнее история английской документалистики в контексте развития колониального кино рассматривается в первой главе данного исследования

⁵ *Pearson G. Nail and Farewell // Colonial Cinema. – 1954. — Vol. XII. — № 4. – P. 93-96.*

зрителей и таким образом влияет на историческую память. Кино транслирует формы жизни, которые формируют субъектов и остаются в их памяти как реальность. В рамках гуманитарных наук в течение двадцатого века роль современных визуальных искусств не раз переосмыслялась и наделялась особым значением (например, в работах Барта, Делеза, Меца и др.) При этом кино свойственна некоторая двойственность: как вид искусства оно уже обрело устойчивую культурную форму, но зачастую презирается как популярное развлечение.

Поэтому выбор аудиовизуальных источников в качестве объекта исследования позволяет раскрыть ранее не изученное содержание исследуемых вопросов, что требует разработки методов работы с источником применительно к историческому контексту колониальной политики Великобритании двадцатого века.

Актуальность темы исследования также определяется и позиционированием в рамках методологии постколониальных исследований: в 1980-х гг. в мировой науке началось постепенное разрушение колониального дискурса и колониализма как способа восприятия и описания окружающей действительности. Развиваются постколониальные исследования, которые, с одной стороны, представляют собой изучение и свободный от идеологических конструкторов исторический анализ колониальной эпохи, с другой — являются проектом, частично связанным с современными общественно-политическими течениями и направленным на преодоление «европоцентричности» научного знания. Таким образом, постколониальные исследования открывают возможность по-новому посмотреть на феномен европейского колониального правления. Здесь хотелось бы процитировать исследовательницу Стефани Ньюэлл, которая называет представления британцев об Африке исследуемого

периода «футуристичной городской фантазией о колониальном правлении»⁶.

Постколониализм важен, так как роль Азии и Африки в современном мире растет с каждым годом — в экономике, политике, культуре, спорте. Советский и российский историк-африканист Аполлон Борисович Давидсон предлагает термин «афро-азиатизация», в противоположность термину «вестернизация», отмечая изменения в мировой политике, экономике и демографии⁷.

В связи с вышеизложенным обращение к документальному кино представляется особенно важным, так как позволяет выделить идеологические конструкты, определявшие восприятие окружающего мира в колониальную эпоху. Кино предоставляет исследователю возможность «рассмотреть» визуализацию иерархии взаимоотношений, а также является инструментом утверждения и обоснования европейского доминирования, средством формирования транслируемого образа Британской империи и т. д. Для реализации этой возможности в данном исследовании вводится в оборот ранее не изученный материал — документальные фильмы жанра колониального кино, рассматриваемые с точки зрения подходов, выработанных в постколониальной традиции.

Объект и предмет исследования

В качестве объекта исследования выступает британское колониальное кино. Предмет исследования — репрезентация африканских колоний в документальном кинематографе Великобритании.

Цель

⁶ *Newell S.* The Last Laugh: African Audience Responses to Colonial Health Propaganda Films // *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry.* – 2017. – Vol. 3. — №4. – P. 350.

⁷ *Давидсон А.Б.* Проблемы изучения африканской исторической науки / А. Б. Давидсон // *Африка. История и историки.* – Москва: Издательский дом ВШЭ, 2014. – С. 8-46.

Цель исследования — проанализировать способы и характер репрезентации британских колоний в Африке в британском колониальном документальном кинематографе 1940-х – 1960-х годов.

Задачи

Для выполнения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- сформировать набор методов работы с британским колониальным кино как с историческим источником применительно к вопросу репрезентации колониальной политики Великобритании в Африке;
- рассмотреть функционирование колониального кино в качестве инструмента официальной колониальной пропаганды;
- проанализировать процесс репрезентации повседневности африканских колоний в документальном (колониальном) кино;

Хронологические рамки

В первой половине двадцатого века происходит интенсивное развитие технического процесса создания кинофильмов. Производство кино становится доступным не только государственным или частным профессиональным студиям, но и любителям. Заказы на фильмы формируют также крупные индустриальные компании — в рекламных целях, и религиозные миссии, которые используют их как инструмент продвижения своей деятельности. В связи с этим увеличивается жанровое разнообразие фильмов и круг средств художественной выразительности, используемых авторами фильмов.

Во второй половине двадцатого века в документалистике, в том числе и колониальной, происходит смещение фокуса на производство фильмов и сюжетов для телевидения.

В более широком историческом контексте во второй половине двадцатого века, особенно после Второй мировой войны, происходят

события (принимается Атлантическая хартия, формируется Организация Объединенных Наций, активизируется борьба колоний за независимость и др.), приведшие к тому, что управлять колониями так, как это было принято ранее, становится невозможно, закладываются основы политической карты, которую мы увидим в 1970-х годах.

Таким образом, хронологические рамки исследования ограничены фильмами, произведенными во второй половине двадцатого века, преимущественно это фильмы, снятые в 1940-е – 1960-е гг. Такой выбор также позволяет проследить изменения колониальных образов в переломную для колониального мира эпоху 1950-60-х годов — от попыток сохранить Британскую империю при Уинстоне Черчилле и Энтони Идене к довольно быстрому ее «распаду» при Гарольде Макмиллане и Гарольде Вильсоне. При этом для понимания логики развития событий и контекста производства того или иного типа кинематографических произведений в данном исследовании частично рассматриваются и фильмы, относящиеся к периодам, выходящим за указанные хронологические рамки.

Географические рамки

Место действия фильмов, рассматриваемых в данном исследовании, — это страны Африканского континента, которые на протяжении двадцатого века находились под колониальным управлением Великобритании. Деколонизация стран Африки происходила позднее, чем в Азии (пришлась на конец 1950-х – 1960-е гг., 1960 – Год Африки), и совпала по времени с активной фазой развития документального кино и с изменениями в культурном восприятии колониальной системы, что делает изучение колониального кино в Африке особенно интересным.

Это такие страны (существующие в разных политических и географических рамках, менявшихся в течение века) и регионы, как:

- Англо-Египетский Судан,
- Басутоленд,

- Бечуаналенд,
- Британский Камерун,
- Британский Тоголенд,
- Гамбия,
- Гана (Золотой берег),
- Занзибар
- Кения,
- Нигерия,
- Ньясаленд,
- Северная и Южная Родезия,
- Свазиленд,
- Судан,
- Сьерра-Леоне,
- Танганьика,
- Тринидад,
- Уганда.

Местом действия фильма может быть одна конкретная страна или несколько стран. Также отдельное место в исследовании занимают фильмы, в которых жители колоний оказываются в метрополии.

Источниковая база исследования

С одной стороны кино выступает в качестве формы восприятия, с другой — является продуктом текущей реальности, материальным отражением ее субъективного восприятия. Корни кинофильма уходят в том числе в многовековую историю популярных развлечений: представлений (в том числе фантасмагорий), панорам, диорам, оптических игрушек, волшебного фонаря. Уже на 1920-е гг. приходится первый пик развития теории кино, а

после Второй мировой войны она была институционализована, в первую очередь в англоязычном мире и во Франции⁸.

Документальное кино находится в двойственном положении. С одной стороны, такой тип кинематографа претендует на достоверность в связи с тем, что используется натурная съемка, режиссер не создает кадр с нуля в павильоне и на натуре, а снимает то, что видит камера. С другой стороны, также как и в игровых фильмах, в документалистике используются средства художественной выразительности, команда авторов фильма отбирает материал и монтирует его определенным образом, т. е. документальный фильм также несет на себе отпечаток авторского замысла. Именно таким образом в документалистику проникают актуальные времени предрассудки и стереотипы. А возможность отбирать материал, использовать определенные ракурсы и склейки предоставляет авторам богатый выбор инструментов для создания необходимого образа. Это не позволяет документальному фильму быть абсолютно объективным. Подробнее особенности создания и бытования документалистики, влияющие на работу с ней как с историческим источником, рассматриваются в первой главе исследования (§1 «Британское колониальное кино: история становления и специфика»).

Эмпирическую основу данного исследования составляют документальные фильмы, снятые в жанре колониального кино. В октябре 2007 года в Британии был поставлен вопрос о формировании корпуса источников «Колониальное документальное кино». Исследовательская группа под руководством Колина МакКейба и Ли Гривсона, в которую вошли представители Биркбек-колледжа и Университетского колледжа Лондона, занялась каталогизацией документальных фильмов из собрания Имперского музея Лондона, фондов Британского института кино, а также Британского музея Содружества. Целью их работы был ввод

⁸ Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – Спб: Сеанс, 2021. – С. 17.

публицистических фильмов в научный оборот. Результатом стали архив документальных фильмов и сборник научных статей «Империя и кино». Инициаторы этого проекта видели прямую связь между колониализмом и фильмами о жизни в колониях.

Архив оцифрован и опубликован на портале «Колониальное кино: живые картины Британской империи» в виде каталога и доступен исследователю⁹. Коллекция включает более чем 6000 фильмов, абсолютное большинство которых снято и произведено в британских колониях, и только у 108 фильмов в качестве страны производства указана метрополия. Миссия портала — дать возможность колонизаторам и тем, кто был колонизирован, увидеть «правдивый» образ Империи.

Данная коллекция может быть рассмотрена как технотронный архив. Согласно трактовке В.М. Магидова, технотронные документы — собирательное понятие, включающее в себя все существующие в природе виды и разновидности научно-технической, аудиовизуальной и электронной документации¹⁰. Он же отмечает, что технотронные архивы могут быть рассмотрены как постоянно развивающиеся во времени и пространстве документальные системы, находящие свое проявление в различных формах выражения и отражающие различные стороны человеческой деятельности, развития производства и культуры¹¹.

Навигация по коллекции может осуществляться следующим образом:

1. По географическому принципу. Исследователю предлагается выбор из семи регионов и стран, которые они включают: Африка; Азия (включая Ближний Восток); Страны

⁹ Colonial Film: Moving Images of the British Empire [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/> (дата обращения: 28.08.2021).

¹⁰ Технотронные архивы и документы в терминологическом ракурсе // Библиотека ФТАД [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://ftad.ru/library/ftad10/19.shtml> (дата обращения: 28.08.2021).

¹¹ Там же.

Карибского бассейна, Центральная Америка и Южная Атлантика; Европа (Кипр, Гибралтар, Мальта), Северная Америка, Тихоокеанские страны, Империя (общая категория).

2. По категориальному признаку. Среди категорий: темы (Империя и администрация, Империя и развитие, Империя и образование, Империя на войне и др.), жанры (любительский, индустриальный, новостной, тревелог и др.), студии производства, события.

Описание каждого фильма содержит:

- Заглавие
- Технические данные: год, хронометраж, цветная или черно-белая технология производства, наличие или отсутствие звука, особенности пленки.
- Данные о производстве фильма: страна производства, режиссер, оператор, продюсер, сценарист, монтажер, диктор, звукооператор (при наличии таковых данных), студия производства, спонсор (при наличии).
- Страна (имеется в виду место действия фильма)
- Темы (при наличии)
- Жанр

Описание фильма может сопровождаться дополнительными материалами: синопсис (краткое описание сюжета), контекст (описание событий, с которыми связано производство фильма, иногда — информация об особенностях его дистрибуции), анализ фильма (подготовленный исследовательской группой, ответственной за формирование коллекции).

Подготовка коллекции, помимо методологических разработок, сопровождалась серией семинаров, конференций (включая Лондонскую конференцию по вопросу колониального кино, Colonial Film London

Conference, 2010 г.), летних школ и др. Семинары объединяли ученых и производителей кино и проходили на базе держателей портала, таких как Британский институт кино, Имперский военный музей и Биркбек — Лондонский университет (ранее — Биркбек-колледж).

При этом следует отметить, что коллекции не хватает более точного, узкого описания тематик, сюжетов фильма — исследователю необходимо проводить эту работу самостоятельно.

Во время подготовки к работе над исследованием были изучены карточки 1301 фильма на портале колониального кино. Это фильмы, произведенные в течение двадцатого века, у которых в качестве места действия указаны африканские страны. Следует отметить, что несмотря на то, что съемки действительно производились в Африке, монтаж готового фильма осуществлялся либо в метрополии, либо местными киностудиями, которые были организованы при участии метрополии, их сотрудники обучались в «Колониал фильм юнит». Таким образом, колониальные фильмы отражают в первую очередь британский взгляд на колонии и их жителей, роль и миссию британцев в развитии стран Африки. Из них были выбраны фильмы, соответствующие следующим параметрам, определенным по критериям соответствия цели и задачам исследования:

- фильмы относятся к жанру документального кино. Были исключены игровые фильмы, а также псевдодокументальные фильмы, снятые с участием актеров; рекламные ролики; отдельные, не смонтированные хроникальные съемки и записи интервью (т. к. такие съемки не являются законченным произведением и не позволяют осуществить полноценный анализ); любительские съемки; миссионерские фильмы, произведенные с участием и по заказу религиозных миссий в колониях (т. к. в отличие от колониального документального кино, у таких фильмов другой заказчик, другая миссия и цель создания, и это меняет характер фильма, также объем таких фильмов не позволяет провести сравнительный анализ и изучение этого корпуса кино может

быть предметом самостоятельного исследования); а также программы и сюжеты, снятые для показа на телевидении;

- производство фильмов осуществляется британскими или колониальными студиями;
- фильмы произведены в течение двадцатого века, в частности после Второй мировой войны. Стоит заметить, что принципиальной разницы в формировании образов метрополии и колоний до и после обретения независимости не было обнаружено.

Эти документальные фильмы ранее не являлись объектом интереса российских исследователей и не переведены на русский язык. В фильмах затрагиваются такие темы, как пропаганда идеи Британской Империи, внутренняя политика колоний, армия, промышленность, социальные институты, блага британского правления для колоний, природа Африки (особенно много видовых фильмов и тревелогов, в которых тема природы является основной, было произведено в начале века, позже такие фильмы снимались по заказу государственных компаний, связанных с транспортной и туристической индустрией), африканская экзотика и т. д. Такой набор тематик может определяться тем, что развитие технической стороны кинопроизводства (и, соответственно, технологий распространения фильмов) происходило одновременно со сложными историческими процессами XX века, включая две мировые войны.

Фильмы, проанализированные в рамках данного исследования, можно разделить на три категории. Большая часть из них — это фильмы, съемки которых проходили на территории колоний, но монтаж и производство осуществлялись в Британии. Самый поздний из них выпущен в 1960 году, большая часть увидела свет в первой половине XX века. Это позволяет предположить, что появление таких фильмов связано с тем, что киностудии на зависимых территориях только разворачивались и не могли поддержать кинопроизводство полного цикла, поэтому первые фильмы по заказу

метрополии монтировались в Британии. К середине XX века, когда в колониях появились и заработали киностудии, обучились их сотрудники, производство колониальных фильмов переместилось из метрополии на места их съемок.

Ко второй категории можно отнести фильмы, идея которых затрагивает Британскую империю в целом, т. е. в них колонии упоминаются как дополняющий образ метрополии феномен. Особняком стоят два фильма, которые можно отнести к третьей категории — фильмы о «цветных» людях в метрополии. Десятиминутный фильм «Нигерийские футболисты в Англии», увидевший свет в 1949 году, посвящен конкретному событию — серии футбольных матчей между игроками из Нигерии и любительскими командами Британии, состоявшихся в августе 1949 года. Фильм «Мир меняется» о цветном сообществе Англии в связи с его сюжетом и акцентами, расставленными режиссером, также выделяется среди других колониальных фильмов¹². Эти фильмы рассмотрены в отдельном параграфе третьей главы исследования.

Документальное и игровое кино несет в себе множество возможностей для запечатления окружающего мира: можно говорить о кино как о канале «культурной памяти» по Асманну¹³, или как о проявлении «эффекта реальности» по Барту¹⁴, или как о факте визуальной истории. В нашем случае кино является непосредственно «свидетелем» событий, происходящих в колониях, а то, как сняты документальные и художественные фильмы, с помощью каких экранных выразительных средств идет повествование, может многое рассказать о происходившем в

¹² «Мир меняется» («World is turning», Norman G.L., Hayward B., 1948).

¹³ Подробнее см. *Асманн Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Асманн. — Пер. с нем. М. М. Сокольской. — М.: Языки славянской культуры, 2004.

¹⁴ Подробнее см.: *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994 - С. 392-400.

эти переломные годы как в самой Британии, так и в ее бывших и действующих (на момент съемок) колониях.

Исследователи даже выделяют кинофотофонодокументы в отдельную систему, которая характеризуется устойчивой формой документов, наличием постоянных атрибутов в их структуре, видовым и жанровым разнообразием, возможностью систематизации документов по их происхождению: «Общие черты, характеризующие сходство кинофотофонодокументов с традиционной документацией, проявляются, прежде всего, тем, что и аудиовизуальные документы образуются в результате человеческой деятельности, отражая историческую реальность с определенных политических и идеологических установок, присущих данному обществу»¹⁵.

Чтобы восстановить историю создания того или иного фильма, стоит обратиться к истории студии, на которой он был смонтирован и выпущен. Полный список студий, которые были задействованы в производстве фильмов, анализируемых в данном исследовании, можно найти в приложении¹⁶. Большинство документальных фильмов не сопровождалось титрами с именем режиссера или редактора, поэтому студия производства является определяющим фактором атрибуции фильма. Над документальными фильмами исследуемого периода работали несколько студий. Анализ исторического контекста существования студий представлен в первой главе исследования.

Фильмы распространялись на территории как колоний, так и метрополии: мобильные кинофургоны, выставки, киножурналы, сюжеты из которых демонстрировались в кинотеатрах перед полнометражными игровыми фильмами. Исследовательница Стефани Ньюэлл таким образом описывает процесс распространения колониального кино в африканских

¹⁵ Сексенбаева Г.А. Аудиовизуальные документы: особенности источниковедческого подхода // Вестник КазНПУ им. Абая, серия «Исторические и социально-политические науки». – 2011. – №3. – С. 108.

¹⁶ См. Приложение №1.

странах: «Однажды вечером 1943 года британский медицинский инспектор развернул мобильный кинотеатр в удаленной деревне в Северной Родезии (Замбия). Прикладывать усилия по привлечению внимания не приходилось — новость о кинофургоне опережала его, и народ стекался к кинотеатру. Отсутствие звука компенсировалось специальным интерактивным текстом (предполагающим диалог с аудиторией) для озвучивания во время просмотра»¹⁷.

Особенности методов работы с документальным кино как с историческим источником и разработка дополнений к известным методикам представлены в первой главе данного исследования.

Теоретические и методологические основания исследования

В теоретическую основу работы легли постколониальные исследования. К основным представителям постколониальных исследований в науке можно отнести Эдварда Саида, Гаятри Спивак, Хоми К. Бхабха и др. Постколониальная теория, постколониальные исследования (*post-colonial studies*) понимаются как совокупность взаимосвязанных концептуальных дискурсов, направленных на преодоление последствий экономической, политической, но прежде всего культурной и интеллектуальной зависимости «незападного мира» от «западных» образцов и прототипов¹⁸. Если попытаться сказать более кратко, то мы получим следующее: постколониализм — это утверждение ангажированности колониального знания.

Самым весомым вкладом, положившим начало эпохе новых академических исследований в области постколониализма, стала вышедшая

¹⁷ *Newell S. The Last Laugh: African Audience Responses to Colonial Health Propaganda Films // The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry. – 2017. – Vol. 3. — №4. – P. 347.*

¹⁸ Определение дано по: Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – С. 785.

в 1978 году фундаментальная работа «Ориентализм» Эдварда Саида¹⁹. Она послужила основой для пересмотра традиции изучения истории стран Азии и Африки и получила широкий резонанс в академических кругах. Ключевое понятие трактата вынесено в заглавие — «ориентализм». Саид насыщает его дополнительными, не заложенными в его словарном значении, смыслами. «Ориентализмом» исследователь называет не только научное знание о Востоке, сложившееся в странах Запада, но и, во-первых, «стиль мышления» западных интеллектуалов, основанный на «онтологическом и эпистемологическом различении» Востока и Запада, во-вторых, доминирование Запада над Востоком с помощью определенной дискурсивной практики.

Значимой для постколониальных исследователей также стала работа Гаятри Спивак (которая развивает идеи Жака Деррида, осуществившего критический пересмотр всего проекта западной философии) «Can the subaltern speak?» — «Может ли угнетенный (подчиненный) говорить?» 1985 года. Этот вопрос вызревал с начала 1980-х в небольшой исследовательской группе, которая обозначила себя как Subaltern Studies group — группа исследований угнетения (подчинения). Ответ Спивак был абсолютно прозрачен: угнетенный (подчиненный) говорить не в состоянии, он не имеет возможности «пробиться», «возвыситься» свой голос до уровня репрезентации. В силу этого за него и от его имени всегда говорят, репрезентируют его — другие. Разница между концепцией Саида и концепцией Спивак в том, что Саид рассматривает проблему формы репрезентации Востока в западной культуре, а Спивак обосновывает саму невозможность саморепрезентации угнетенного колониального субъекта²⁰.

¹⁹ Said, E. W. Orientalism / Edward W. Said. – New York : Pantheon Books, 1978. (русск. пер.: Саид Э. Ориентализм / Эдвард Саид. – пер с англ. М.: Русский мир., 2006).

²⁰ Spivak, G. C. Can the Subaltern Speak? / G. C. Spivak // Marxism and the Interpretation of Culture / eds. C. Nelson, L. Grossberg. — Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1988. – P. 271-316.

Исследователь Хоми Бхабха считается одним из современных лидеров направления постколониальных исследований, а также является автором таких категорий в постколониальных исследованиях, как «амбивалентность», «мимикрия» и др. В его работах утверждается идея того, что стереотипы, порожденные эпохой колониализма, определяют структуру наших идей о бывших колониях. В фильмах, рассмотренных в рамках данного исследования, мы видим, что нарратив о независимых странах, которыми стали бывшие английские колонии, не отличается принципиально от колониального нарратива. Здесь Бхабха спорит с Саидом, так как последний жестко выстраивает оппозицию «колонизатор — колонизированный», в то время как Бхабха более сложно видит структуру образов колонизированных и колонизаторов. С его точки зрения, «колониальное присутствие всегда амбивалентно, расколото между своим появлением как авторитетным утверждением и дальнейшим развертыванием и как бесконечным повторением и дифференциацией»²¹. Здесь и появляется колониальная мимикрия (колонизатор стремится улучшить Другого и сделать его подобным себе, но таким образом, чтобы сохранить различия, что приводит к различным последствиям), которая определяет взаимоотношения колониальных жителей и колонизаторов и отражается в колониальных фильмах в целом, во взаимоотношениях персонажей фильмов, в социальных особенностях, проявляемых на экране, в частности в том, что экранные колониальные жители так же стремятся к тому, чтобы быть похожими на колонизаторов, как и они на них. Подробнее риторика официальной пропаганды рассматривается во второй главе исследования.

Таким образом, дискурс постколониальности заключается в актуализации образа Другого и анализе опыта, форм и методов установления контроля (включая опыт колонизации). После утверждения

²¹ Bhabha, H. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse / H. Bhabha. — // October. — 1984. — № 28. — С. 125–133.

постколониализма в науке все актуальные и современные исследования (в актуальной для данного исследования области) в той или иной степени используют оптику постколониальности.

Также отдельно стоит упомянуть влияние на формирование постколониальных исследований Мишеля Фуко и его интерпретации понятий знания и власти²². Мишель Фуко изучал проблемы становления и развития отношений власти, а также рассматривал различные практики государственного управления, в том числе — колониальные практики, а также ставил вопросы о связи знания и власти. В его работах прослеживается мысль, что на европейском континенте складывается такая система власти, которая реализуется не только через иерархические институты государства, но и через практики введения определенных норм, включая познавательные и культурные практики. Также с точки зрения кинотеории актуальны размышления Фуко о надзоре, пристальном взгляде власти — визуальном измерении властных отношений (паноптикум).

Методология и методы обусловлены спецификой источников, которые используются для выполнения цели исследования. Это аудиовизуальные источники — документальные фильмы. Разработке дополнительных методов работы с документальным кино посвящена первая глава исследования.

Из общенаучных и общеисторических методов при работе над исследованием применялись общие логические методы (анализ и синтез, индукция и дедукция, аналогия и сравнение, логическое моделирование и обобщение), а также компаративный и аналитический методы, контент-анализ и т. д. Сравнительный метод использовался для анализа фильмов, которые выходили в разные годы в хронологических рамках данного исследования. При работе с тематиками и сюжетами фильмов использовались контент-анализ и типологизация. Во время деконструкции

²² Фуко М. Археология знания / М. Фуко. – СПб : ИЦ «Гуманитарная академия», 2021.

режиссерского замысла привлекался метод поиска структурных связей. Работа с кадром/планом как основной единицей восходит к системному подходу и дискурс-анализу.

Степень изученности проблемы

Научные работы, использованные при подготовке данного исследования, можно разделить на три блока. К первому блоку следует отнести работы, связанные с использованием кинодокументов в качестве исторического источника, а также материалы, посвященные истории и теории кино.

Представление о специфике и истории развития жанра документального кино как такового помогает сформировать комплексная монография Галины Прожико, опубликованная под эгидой Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)²³. Прожико подробно рассматривает вклад «отца» английской документалистики Джона Грирсона в развитие жанра документального кино и особенности его режиссерского метода. Также она сравнивает особенности художественного метода американских и английских документалистов, указывая, что если для первых определяющей функцией кино была развлекательная, то в Британии с первых моментов существования кино в обществе формируется серьезное восприятие его возможностей как инструмента информации и просвещения. Исследовательница отмечает, что именно в Британии впервые стали целенаправленно использовать документальный метод съемки при создании пропагандистских кинофильмов. Также в Британии активно развивались этнографические и видовые фильмы.

Отдельный раздел исследования Г.С. Прожико посвящен формированию школы британского документального кино, которая связана с деятельностью Грирсона. Автор отмечает, что вслед за лидером

²³ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики: очерки становления языка зарубежного документального кино. – М.: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2011.

представители школы настаивали на активном вторжении документалистики в процесс социального переустройства общества. В одном из программных манифестов школы сказано: «Мы считаем, что участие в фильме местных жителей и съемки на натуре в значительной степени способствуют пониманию современного мира. Они поставляют кинематографу огромный познавательный материал, предлагают несметное богатство образов, благодаря чему на экране могут быть отражены реальные события, более сложные и удивительные, чем те, которые способен выдумать кинематографист... Мы считаем поэтому, что материал и сюжеты, заимствованные у жизни, точнее (реальнее в философском значении слова), чем сюжеты игровые. Непринужденность жеста приобретает на экране особое значение. Кинематограф обладает необыкновенной способностью подчеркнуть движения, созданные традицией или сглаженные временем. Его четкий прямоугольник беспощадно выявляет движение, придавая ему предельную выразительность во времени и пространстве. К тому же перед режиссером-документалистом открыты такие возможности изучения и воспроизведения материала, какие совершенно невысказаны на студии с ее сложной аппаратурой и личной игрой прославленных актеров»²⁴. Такие веяния и тенденции в документалистике в Британии и мире естественным образом влияли и на формирование традиции колониального кино.

В этот блок также входят работы по теории и истории кино, включая фундаментальные труды отечественных режиссеров по теории монтажа (в частности, А.Г. Соколова, Л.В. Кулешова, С.М. Эйзенштейна) и работы по источниковедению, рассматривающие особенности источниковедческого анализа игрового кино, например тематические статьи в журнале «Технотронные архивы и документы» Историко-архивного института РГГУ. Так, А.В. Баталина обращает внимание на специфику установления

²⁴ Цит. по: Там же. С. 24.

авторства фильмов: с одной стороны, не всегда доступно установление всех авторов фильма по конечным титрам, с другой, «над фильмом работают большое количество специалистов, получается совместный продукт, который далеко не всегда соответствует замыслу автора сценария, художника или оператора-постановщика, а иногда даже и режиссера»²⁵. Также исследовательница обращает внимание на необходимость внутренней критики кинодокумента, особенно в случае игрового кино. Другие источниковеды рассматривают возможности организации аудиовизуальных источников и использования различных подходов в процессе их анализа. Так Г.Н. Ланской предлагает совмещение информационного и феноменологического подходов: «...на основании взаимосвязанных критериев оцениваются форма и содержание, а также выраженная и скрытая информация, зафиксированная в конкретном документе или художественном произведении. Феноменологический подход в соответствии со своей спецификой и функционально-целевым назначением ориентирован на выявление индивидуального, чувственно-эмоционального отношения создателя аудиовизуального произведения к зафиксированным им событиям»²⁶. Нельзя не упомянуть и работы В.М. Магидова, направленные на решение проблем комплексного изучения изобразительных, звуковых и изобразительно-звуковых документов²⁷.

²⁵ *Баталина А.В.* Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино // Технотронные архивы в современном обществе: наука, образование, наследие : материалы научно-практ. конф., посвящ. 10-летию фак. технотрон. архивов и док., Москва, 20 дек. 2004 г. — М.: РГГУ, 2004. С. 61-64.

²⁶ *Ланской Г.Н.* Актуальные проблемы источниковедческого и архивоведческого аудиовизуальных документов по истории России // Вестник архивиста. — 2017. — №1. — С. 81.

²⁷ См. например *Магидов В.М.* Кинофотофонодокументы и проблема комплексного изучения изобразительных, звуковых и изобразительно-звуковых документов // В.Н. Автократов. 1922 – 1992 гг.: материалы научн. чтений, 11 – 12 января 1994 г. – М., ВНИИДАД, 1994.- С. 17 – 19, *Магидов В.М.* Опыт источниковедческой интерпретации архивных документов по визуальной антропологии // Материалы VI Открытого Российского фестиваля антропологических фильмов. - Москва, 12 декабря 2007 г. – С. 89-96, *Магидов В.М.* Кинофотофонодокументы как исторический источник //Отечественная история. – 1992. – № 5. – С. 104-116., *Магидов В.М.*

В первой главе исследования, посвященной разработке методов работы с используемыми кинодокументами, подробно рассматриваются возможности, которые предоставляет историку кинодокумент, изучаются тезисы российских и зарубежных исследователей о работе с аудиовизуальными материалами, анализируется специфика английской документалистики и жанра колониального кино как такового. Для этого, помимо работ по истории и теории кино, используются труды по визуальной антропологии, визуальной социологии, семиотике.

Обращаясь к работам историков, рассматривающих возможности использования кинофильмов в качестве исторических источников, можно найти ряд программных текстов, постулирующих положительный опыт такой работы. К таким отчасти публицистическим текстам можно отнести статью «Кино и история» Марка Ферро, опубликованную в «Вопросах истории» в 1993 году²⁸.

Приведем отрывок из статьи, довольно точно описывающий предрассудки, которые окружают процесс вхождения кинодокументов в круг исторических источников: «Сирота, не имеющий ни стыда ни совести и играющий на чувствах народа, разве мог бы кинокадр стать в один ряд с величественными фигурами, которые составляют круг общения историка: статьи закона, торговые соглашения, министерские декларации, политические программы и т. д. Кроме того, как довериться этим кадрам, собранным с помощью монтажа, трюка и комбинированных съемок? Историк не смог бы доверять подобным документам. Всем известно, что он работает словно в стеклянной клетке: вот мои выкладки, вот мои доказательства. Никому не могло бы прийти в голову, что выбор этих документов и их подборка, построение аргументации — это тот же монтаж, трюк и фальсификация. Имея возможность обращаться к одним и тем же

Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) // Советские архивы. – 1991, № 4 – С. 27-38; № 5 – С. 12-23. и др.

²⁸ Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. – 1993. – №2. – С. 47-57.

источникам, разве все историки написали одинаково историю Французской революции?»²⁹.

По мнению Ферро, кино выступает в двух ипостасях — как фактор истории (здесь Ферро рассматривает идеологическую, пропагандистскую функцию кино, т. е. акцентирует внимание на тех смыслах, которые закладываются в фильм намеренно) и как фактор сознания (общественного, массового сознания — здесь он обращает внимания на те смыслы, которые проявляются в кино независимо от воли создателей и актов внутренней и внешней цензуры). Таким образом, историк кино предлагает нам отдельно рассматривать те утверждения авторов фильма, которые лежат на поверхности (помещая их в исторический контекст событий и ментальностей времени выхода фильма), и отдельно — детали, которые выдают нам мнение авторов фильма, в первую очередь режиссера и сценариста. К таким деталям он относит жесты, мимику и т. д., а также художественные средства выразительности, в частности приемы монтажа (наплыв, затухание и т. д.).

Ферро напоминает, что у каждого фильма есть «история со своей сетью личных взаимоотношений, своим хорошо установленным положением вещей и людей». Он призывает обращать внимание на то, когда именно вышел фильм и как он воспринимался зрителями в разный период его «смотрения». Теория кино постулирует, что между зрителем и изображением на экране возникают определенные отношения, как минимум, на самом поверхностном уровне возникают понимание, вычленение, интерпретация, осознание. Кинофильм, используя технику и технологии, максимально привлекает к себе внимание зрителя, манипулируя им, создавая эффект близости и интимности.

Следует отметить, что это общее место всех исследований по возможности применения кино как исторического источника — авторы

²⁹ Там же. С. 2.

считают, что кино поддается критике источника, так же как и любой документ, его можно атрибутировать, датировать и т. д. Более того, представляется возможным использовать методики текстологии: фильм также может выдержать несколько переизданий, существовать в разных версиях одновременно («режиссерская версия»), незначительно меняться с течением времени и т. д.

Опыт работы с английским колониальным кино показывает, что документалистика менее подвержена изменениям и «переизданиям». Такой вывод сформулирован в результате исследовательской работы, отраженной в первой главе исследования. Интересно, что Марк Ферро также опубликовал комплексный труд «Колонизация. Глобальная история», в котором представлен междисциплинарный обзор колониационного процесса и формирования постколониального дискурса в широком ракурсе — от Африки до Советского Союза. В процессе работы над книгой историк прибегает к рассматриванию культурного контекста, который включает литературу, медиа, кино (документальное и игровое) и т. д.³⁰

Ко второму блоку можно отнести работы, непосредственно связанные с изучением истории колониальной Африки (преимущественно речь идет о территориях, находившихся в течение двадцатого века под британским правлением) на материале документальных фильмов, относящихся к жанру колониального кино. С точки зрения истории развития и бытования кино колониальные фильмы называют «младшим братом мейнстримной документалистики»³¹. Такие фильмы были призваны продвигать, сохранять и переопределять идею Британской империи для колониальной аудитории. Также кино рассматривалось как средство обучения жителей колоний быть гражданами империи (с этим связано наличие огромного количества обучающих фильмов в колониальных коллекциях). В отечественной

³⁰ *Ferro M. Colonization. A Global History.* – London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

³¹ *Smyth R. Grierson, the British Documentary Movement, and Colonial Cinema in British Colonial Africa // Film History.* – 2013. – №25. – С. 82-113.

историографии одним из первых к проблеме отображения африканских колоний в британском кино обратился А.С. Гаврилов³². Однако в фокусе его исследований находится прежде всего художественное игровое кино, а документальные фильмы привлекаются лишь эпизодически.

В целом отечественные и зарубежные исследователи (историки, культурологи и социологи) довольно часто используют кино, в частности колониальное, как материал для научных изысканий. Темы могут быть как напрямую связанные с кинематографом (использование кино как идеологического инструмента, «киносмотрение» [в оригинале «spectatorship»] у колониальных жителей, развитие сети киностудий на зависимых территориях, популярное кино и империализм и т. д.), так и просто находиться в предметном поле социологии, культурологии или истории — престиж белой женщины, положение рабочих, образование и т. д.³³

Так, в статье «Развитие британской колониальной политики в отношении кино» (1979 г.) утверждается, что в период между мировыми войнами кино и радио произвели революцию в коммуникациях. На рынке коммерческого (преимущественно игрового) кино доминировал Голливуд (стоит отметить, что с этим соглашаются многие исследователи). В широком распространении голливудских фильмов некоторые политики видели угрозу культурной целостности Британской империи, т. к. они

³² Гаврилов А.С. Деколонизация и образ Африки в британском кинематографе 1945-1960-х гг. // Уральский исторический вестник. 2023. — №4. — С. 57-65; Он же. Кинематограф как инструмент “мягкой силы” Британии в колониальной Африке в первой половине XX века // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. — 2025. — Т. 35. — №1. — С. 201-207.

³³ Ибраев Е.Е. Образы Британской империи XIX-XX веков в английском художественном кинематографе: 1920-1990-е гг. — Челябинск: Челябинский государственный университет, 2017; Летнев А.Б. Чёрный континент в кадре и за кадром (из кинолетописи Второй мировой войны) // Азия и Африка сегодня. — 2006. — №7. — С. 52-58; Dunn, K. Lights... Africa... Camera: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review. — 1996. — Vol. 39. — №1. — P. 149-175; Africa on Film: Myth and Reality / ed. by R. Maynard. — Rochell Park, New Jersey: Hayden Book Company Inc., 1974.

конструировали сомнительный образ представителей белой расы (алкоголь, сигареты, жестокость, отсутствие строгих нравственных ограничений). А успехи в построении Империи (т. е. подчинении колониальных жителей), по широко распространенному тогда среди британских политиков мнению, зависели в том числе и от того, насколько колонисты могут внушать уважение. Поэтому Министерство по делам колоний отправляло внутренние циркуляры и выпускало меморандумы, посвященные распространению кино в колониях. В них колониальные администраторы призывали учитывать особенности характера и восприятия местных жителей, а также избегать всего, что может вызвать «нежелательные расовые чувства». Особое внимание обращали на требование военного департамента (The War Office) не показывать фильмы, которые могли бы нанести ущерб репутации военных³⁴. С этим требованием может быть связано практически полное отсутствие упоминаний о локальных военных конфликтах в рассматриваемом корпусе фильмов.

О том, что визуальные средства, включая фото- и кинодокументы, рассматривались как способ контролировать, подчинять жителей колоний, говорит и Глен Рейнолдс, автор книги «Колониальное кино в Африке: происхождение, образы, аудитории»³⁵. Как и многие исследователи деятельности студии «Колониал фильм юнит» (особенно, связанной с работой Уильяма Селлерса — одного из первых руководителей студии, бывшего медицинского инспектора колониальной администрации в Нигерии), Рейнолдс отмечает, что создание фильмов для африканской аудитории зачастую базировалось на некорректной информации о психологических особенностях африканских зрителей. Также исследователь встраивает бытование колониального кино в общий

³⁴ *Smyth R.* The development of British colonial film policy, 1927-1939, with special reference to East and Central Africa // *Journal of African History*. – 1979. – Vol. 3. — №20. – P. 437-450.

³⁵ *Reynolds G.* Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences. — Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015.

медиаконтекст, существующий в информационном поле африканского зрителя: СМИ, реклама, специальные выставки и т. д. В его исследовании рассматривается роль горнодобывающих компаний в развитии африканской медиаиндустрии (речь идет о так называемых «индустриальных» фильмах, в рамках данного исследования они рассматриваются в третьей главе). Закljučая свое исследование, Рейнолдс, вслед за другими историками и культурологами, поднимает более общий вопрос — можно ли считать колониальное кино частью истории африканского кино в целом? Здесь хотелось бы отметить, что в данной работе колониальное кино рассматривается скорее как часть истории и культуры Британской империи и отражает представления англичан о жизни в колониях.

В ряде статей и монографией упоминается *The V.E.K.E — The Vantu Educational Kinema Experiment* — эксперимент по производству целого ряда обучающих фильмов на территории Африки с участием местных жителей, проводившийся на протяжении 1935 – 1937 гг. Эксперимент называют попыткой помочь африканцам интегрироваться в общество западного капитализма³⁶.

Многие исследователи изучают способы распространения колониального кино и их влияние на восприятие фильма. В частности, исследовательница Стефани Ньюэлл обращает внимание на интересный феномен смеховой реакции на неподходящие события в фильмах, характерный для 40-х и 50-х годов двадцатого века. Фильм «*Amenu's child*» (1952) рассказывает историю больного ребенка, родители которого, отказавшись от лечения в европейском госпитале, отвезли его к дорогому колдуну. В результате ребенок погиб. Медицинские инспекторы с удивлением отмечали, что аудитория заходила от смеха, когда узнавала о смерти ребенка. Исследовательница делает несколько предположений:

³⁶ См.: *Smyth R. The development of British colonial film policy, 1927-1939, with special reference to East and Central Africa // Journal of African History. – 1979. – Vol.3. — №20. – С. 437-450; Smyth R. Grierson, the British Documentary Movement, and Colonial Cinema in British Colonial Africa // Film History. – 2013. – №25. – С. 82-113; Reynolds G. Op. cit. и др.*

фильмы до комичности искажали реалии; зрители сочувствовали отрицательным персонажам, так как разделяли их страхи и нежелание сотрудничать с колонизаторами. Также автор отмечает, что зараженные расовыми предрассудками («они смеются, потому что они дикари, потому что им свойственна жестокость») инспекторы не фиксировали полную информацию, необходимую для корректного анализа (например, можно предположить существование особой культуры эмпатии и освобождения от эмоционального груза)³⁷.

Некоторые исследователи выделяют два подвида колониального кино: так называемое колониалистское кино (в рамках данного исследования такие фильмы называются пропагандистскими и отдельно анализируются во второй главе) и обучающие фильмы (они же фильмы-инструкции)³⁸. Основанием для такого деления становится цель создания фильма.

На вышеупомянутом портале «Колониальное кино: живые картины Британской империи» каждый фильм снабжается карточкой, в которой описана вся доступная информация о единице архива. В отдельных случаях доступны также подробные описания обстоятельств создания фильма под заголовком «Контекст» Эти описания в рамках данного исследования используются при анализе фильмов. Они составлены Томом Райсом, историком кино, преподавателем Сент-Эндрюского университета. В сентябре 2019 года опубликовано большое исследование Тома Райса «Фильмы для колоний: кино и сохранение Британской империи»³⁹. Описывая знаковость закрытия «Колониал фильм юнит» в 1955 году, Райс пишет, что миссией их фильмов было «продвигать, сохранять и переопределять Британскую империю для колониальной аудитории».

³⁷ *Newell S.* The Last Laugh: African Audience Responses to Colonial Health Propaganda Films // *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. – 2017. – №4(3). – С. 347–361.

³⁸ *Shaka F. O.* Instructional Cinema in Colonial Africa: An Historical Reappraisal // *Ufahamu: A Journal of African Studies*. – 1991. – №27. Режим доступа: <https://escholarship.org/uc/item/533716nn> (дата обращения: 01.04.2021).

³⁹ *Rice T.* *Films for the Colonies Cinema and the Preservation of the British Empire*. University of California Press Books, 2019.

Студия проецировала колониальную идеологию через фильмы собственного производства, которые оправдывали свое существование интеллектуальным превосходством британского колониста, выставляя его на передний план в своих фильмах. Колониальное кино, таким образом, выступает частью колониационного процесса.

«Первоначально созданный для мобилизации колониальной поддержки войны, «Колониал фильм юнит» позже сделал приоритетом благосостояние и развитие послевоенных колоний и, наконец, подготовил почву для независимости. Действительно, по мере приближения независимости в послевоенную эпоху «Колониал фильм юнит» помог создать ряд местных подразделений студии, в первую очередь в Западной Африке и Карибском бассейне, многие из которых будут существовать и после получения независимости»⁴⁰. По мнению Райса, фильмы являлись хроникой Империи и одновременно ее агентом, приводя колонии к Британии и проецируя британское превосходство и идеалы на колонии. Колониальное кино было средством, способным помочь англичанам «дотянуться» до жителей колоний.

Райс также указывает на то, что самая заметная африканская студия, основанная метрополией, занималась не только производством фильмов, но и созданием контекста таким образом, чтобы зритель поддерживал идеи, которые проецировались в кино: организация пространства киносмотрения, предложения способов дистрибуции фильмов и т. д. Райс также подробно изучает историю создания и развития «Колониал фильм юнит», идеологические разногласия внутри руководства студии и т. д.

Актуальны для проведенного исследования также современные работы, посвященные феномену экранных медиа. Они носят преимущественно междисциплинарный характер, в результате чего образуется многоаспектный и многоуровневый комплекс знаний, постоянно

⁴⁰ Ibid. P. 1.

пополняемый работами, осуществляемыми «на стыке» различных гуманитарных наук. Истоки подхода к анализу фильма как к анализу текста можно найти в истории функционирования так называемой формальной школы (см. классический киноведческий труд «Поэтика кино»⁴¹). Дополняют теорию киносемиотики тезисы Р. Барта, П. Пазолини, У. Эко, Ю.М. Лотмана и др.⁴²

К третьему блоку можно отнести исследования Великобритании как метрополии, а также исследования колониальной Африки, которые помогают воссоздать исторический контекст производства и бытования колониального кино. Данный блок включает в себя большое количество работ, опубликованных в виде монографий, индивидуальных и коллективных, сборников докладов и научных статей отечественных и зарубежных историков, посвященных Новейшей истории Великобритании. Среди них труды Е.В. Хахалкиной, которая занималась вопросами политики британских консерваторов в отношении европейской интеграции и деколонизации⁴³. В своих работах Хахалкина также уделяет внимание вопросам миграционной политики Великобритании в постколониальный период, отмечая существование проблемы «цветного барьера» в стране, исследует, как смена правящих партий отражалась на внешнеполитическом курсе страны: например, как перестраивалась консервативная партия после неожиданного поражения на выборах в 1945 году, и каковы были последствия этих перемен, как лейбористами был решен индийский вопрос и т. д. Выводы исследовательницы по вопросам развития и (частичного)

⁴¹ *Эйхенбаум Б.М.* Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М. Альма-матер, Академический проект, 2016 – 504 с.

⁴² Барт, Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Р. Барт. — М.: Музей современного искусства «Гараж»; Ad Marginem, 2015; Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973; Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. — М.: Symposium, 2006.

⁴³ *Хахалкина, Е.В.* Великобритания и проблемы интеграции, безопасности и деколонизации во второй половине 1940-х - начале 1960-х / Е. В. Хахалкина. — Томск: Изд. Томского университета, 2017.

воплощения в разных сферах идей Империи и Содружества помогают сформировать оптику для изучения колониального кино в качестве средства государственной пропаганды в метрополии.

В последние десятилетия многие архивные документы советского периода, касающиеся Африки, были открыты для исследователей, и в России публикуются коллективные сборники и монографии, раскрывающие вопросы, которые ранее были неполно освещены. Некоторые из них касаются исключительно советско-африканских отношений, но многие рассматривают Африку в целом, как феномен, и позволяют таким образом создать контекст для сравнения представлений англичан и колониальной повседневности. В рамках данного исследования такую роль сыграл, например, сборник «Африка: история и историки», в рамках которого можно наблюдать взгляды самих африканцев на некоторые вопросы, акцентирующиеся или наоборот, замалчивающиеся в колониальной документалистике⁴⁴.

В целом, в 1990-2000-е гг. под руководством А.Б. Давидсона и под эгидой Центра африканских исследований ИВИ РАН появились новые работы, посвященные политике Великобритании, СССР и других стран в Африке и написанные как с опорой на солидный опыт, накопленный советскими учеными, так и на новые источники. Можно отдельно отметить также работы С.В. Мазова, в частности его биографические исследования Кваме Нкрумы, особенности становления Ганы и др.⁴⁵ Интересно, что в это же время в зарубежной историографии начинает формироваться т. н. «новая

⁴⁴ Африка: история и историки / Балезин А. С., Воеводский А. В., Давидсон А. Б. и др.; отв. ред. Давидсон А. Б. М.: Издательский дом ВШЭ, 2014. – 448 с.

⁴⁵ Балезин, А. С. Черная Африка и Европа: к проблеме встречи культур в колониальную эпоху / А. С. Балезин ; РАН, Ин-т всеобщ. истории, Центр афр. исслед. — М.: ИВИ РАН, 2015; Давидсон, А. Б. Последствия распада империй / А. Б. Давидсон // Имперский вопрос — национальный ответ : сб. науч. ст. — Москва : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. — С. 276–308; Мазов С. В. Кваме Нкрума // Электронный научно-образовательный журнал «История». — 2013. — Т. 4. — Выпуск 3 (19) [Электронный ресурс]. URL: <https://history.jes.su/s207987840000467-2-1/> (дата обращения: 29.01.2021); Мазов С. В. Парадоксы «образцовой» колонии. Становление колониального общества Ганы. 1900-1957 гг. / С. В. Мазов. — М.: Наука, 1993В. Мазов. — М.: Наука, 1993

имперская» или постколониальная история. Ее особенность в том, что она рассматривает Британскую империю, как некоторый феномен, культурный проект, в рамках которого происходит взаимовлияние и взаимодействие метрополии и колоний⁴⁶.

В этом блоке также можно рассмотреть работы представителей Института Африки РАН. В 2020 вышла монография «Африка: постколониальный дискурс»⁴⁷. Эта коллективная монография посвящена изучению постколониального дискурса Африки на пересечении гуманитарных наук, охватывая вопросы теории, истории и методологии постколониальных исследований в глобальном контексте. Особое внимание уделяется интеллектуальной, социальной, культурной и гендерной истории Африки и африканской диаспоры, а также анализу конкретных кейсов деколонизации образования, здравоохранения и интеграции повстанческих движений в национальную политику. В октябре 2023 г. Центр истории и культурной антропологии совместно с Центром исследований стран Юга Африки ФГБУН Институт Африки РАН провели Всероссийскую научную конференцию с международным участием «Колониализм, неоколониализм, деколонизация: опыт исследования и современный дискурс», в рамках которой обсуждались темы, связанные с изучением проблем колониализма, неоколониализма, деколонизации в исторической ретроспективе; и анализом современных методов неоколониального влияния: экономических, политических, военных, социально-культурных, идеологических и т. д. Представители института также приняли участие в подготовке специального выпуска электронного научно-образовательного журнал «История» — «Африка в мировой истории: от колониальной эпохи

⁴⁶ MacKenzie J. Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion. — Manchester: Manchester University Press, 1984; MacKenzie M. John. Imperialism and Popular Culture. — Manchester: Manchester University Press, 1986; Ward, S. British Culture and the End of Empire. — Manchester: Manchester University Press, 2001; Writing Imperial Histories / ed. by A. Thompson. — Manchester: Manchester University Press, 2013.

⁴⁷ Гавристова Т.М., Хохолькова Т.Е. (ред.) (2020). Африка: постколониальный дискурс. - М.: Институт Африки РАН - 248 с.

к современности». В том числе В.В. Грибанова и В.В. Усачева опубликовали статью «Неоколониализм в сфере образования и СМИ в Африке: некоторые итоги перехода от культурного к цифровому империализму», в которой трактуют неоколониализм как способ мышления и взаимодействия, систему дискурсивного осуществления власти⁴⁸.

С точки зрения воссоздания исторического контекста было полезно обратиться к многочисленным статьям, которые освещают различные аспекты функционирования Империи (как метрополии, так и колоний): политические (выборы в управляющие органы), экономические (производство и выход на колониальный и мировой рынки местных товаров), культурные (включая социальные и образовательные институты), а также аспекты дистрибуции и восприятия колониального кино⁴⁹.

Также в рамках работы над текстом диссертации использовались комплексные научные исследования и учебные пособия по истории Британской империи двадцатого века, такие как: «Внешняя политика Англии в период Второй мировой войны (1939 – 1945)»⁵⁰, «Черная Африка: прошлое и настоящее»⁵¹, «География, история и культура Англии»⁵² и другие.

⁴⁸ Грибанова В.В., Усачева В.В. Неоколониализм в сфере образования и СМИ в Африке: некоторые итоги перехода от культурного к цифровому империализму // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2023 – Т. 14 – Специальный выпуск. URL: <https://history.jes.su/s207987840025593-1-1>

⁴⁹ См. например, *Chilver E.M.* Makerere: The University College of East Africa / *E. M. Chilver*// *The Journal of Negro Education*. – 1957. – Vol. 26, no. 4. – pp. 520-524, *Clayton A., Savage D.S.* Government and Labour in Kenya, 1895-1963 / *A. Clayton, D.S. Savage*. – London: Psychology Press, 1974. – 481 p, *Ficawoyi D.-A.* Colonialism ties and stock markets: Evidence from Sub-Saharan Africa // *Research in International Business and Finance*. – 2019. – №47. – p. 327-343, *Hunt J.* The Duke of Edinburgh's Award Scheme // *Journal of the Royal Society of Arts*. – 1962. – №110. – pp. 205-227, *Obiaya I.* A Break with the Past: The Nigerian video-film industry in the context of colonial filmmaking // *Film History*. – 2011. – №23. – С. 129-146, и др.

⁵⁰ Трухановский В.Г. Внешняя политика Англии в период Второй мировой войны (1939 – 1945) / В.Г. Трухановский. – М.: Изд-во «Наука», 1965.

⁵¹ Черная Африка: прошлое и настоящее. Учебное пособие по Новой и Новейшей истории Тропической и Южной Африки / Коллектив авторов – «Русский фонд содействия образованию и науке», 2016.

⁵² Кертман. Л.Е. География, история и культура Англии / Л.Е. Кертман. – М.1979.

Научная новизна исследования

Научная новизна работы состоит в создании комплексного исследования способов и особенностей репрезентации африканских колоний в британском колониальном кино. В рамках исследования была разработана методика источниковедческого анализа английских документальных фильмов в жанре колониального кино, основанная на теории монтажа и специфике других средств выразительности, применяемых в рамках кинопроизводства. Это позволило исследовать образ Британской империи, транслируемый в колониальном кино. В представленной работе дана характеристика элементов этого образа, среди которых можно назвать исторический контекст, особым образом представленный; репрезентацию процесса трансляции знаний и вклада метрополии в развитие колоний; представления об общественных институтах и т. д. Также исследование позволяет восстановить авторский замысел создателей фильма, отраженный в представлениях о колониальной Африке, ее природном и городском пространстве, населении, промышленности и социальных институтах.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Разработана методика источниковедческого анализа английских документальных фильмов в жанре колониального кино, основанная на теории монтажа и специфике других средств выразительности, применяемых в рамках кинопроизводства. Это позволило исследовать образ Британской империи, транслируемый в колониальном кино.

- Проведенный анализ показал, что в качестве элементов этого образа можно выделить особым способом представленный исторический контекст; репрезентацию процесса трансляции

знаний и вклада метрополии в развитие колоний (колониальной модерности); представления об колониальных и постколониальных общественных институтах и прошлом африканских обществ («отсутствие» у них собственной истории).

- Обоснован вывод о возможности восстановления авторского замысла создателей фильма, отраженного в представлениях о колониальной Африке, ее природном и городском пространстве, населении, промышленности и социальных институтах.

2. Колониальное кино при условии применения актуальных для данного типа источников методов исследования и междисциплинарного подхода, а также изучения целей создания и исторического контекста бытования фильма перед анализом его непосредственного содержания позволяет выявить особенности политики колониальных властей по формированию идентичности как жителей колонии, так и британцев в метрополии.

- Доказано, что посредством колониальных документальных фильмов происходило противопоставление двух типов африканцев – людей прошлого и будущего, последнее, при этом, ассоциировалось с Великобританией, которая представала в роли носителя прогресса и «передовых» ценностей.
- Выявлено, что у зрительской аудитории в метрополии колониальное документальное кино должно было внушать чувство гордости Империей и формировать веру в благотворность и незыблемость ее институтов. Этой цели служили широко освещавшиеся поездки членов королевской семьи, демонстрация проявлений лояльности со стороны жителей колонии, торжественность церемоний.

3. Обоснован вывод о том, что колониальное кино 1940-х — 1960-х годов, вслед за другими видами массового искусства, стало каналом для продвижения политических идей метрополии, формируя визуальный образ

британского колониста и с помощью ярких (благодаря монтажу, звуку, сценарной последовательности и т.д.) природных, детских, индустриальных образов обосновывая необходимость его созидательной деятельности в Африке.

- Показано, что африканская природа демонстрируется в фильмах как нечто пугающее, первозданное, представляется врагом как африканца, так и британца. Также африканская природа используется в сравнениях и противопоставлениях — натуралистичная Африка противопоставляется городской, современной Африке. Метрополия воплощает модернистскую метафору культуры, которая борется с природой.
- Исследование демонстрирует, что большинство фильмов сосредотачиваются на добыче, производстве или выращивании сырья, которое идет на экспорт и только вне колоний превращается в готовый продукт. Помимо этого, роль метрополии демонстрируется путем повествования об организациях, которые содействуют производителям сырья — фермерские кооперативы и рыночные советы, создаваемые при участии колониальной администрации. Риторика повествования фокусирует внимание зрителя на том, что британцы своими действиями решают важные внутренние проблемы колоний (в том числе бывших).
- Сюжеты о природе и промышленности Африки часто связаны с темами трансляции знаний и вклада метрополии в прогресс колоний. Что касается природы, то это обычно связано с внедрением технологий природосообразного сельского хозяйства, если речь идет об индустрии — это затрагивает применение более экологичных или менее ресурсозатратных методов добычи сырья или производства. У таких фильмов

выявляется общая черта — в качестве главных героев выступают не люди, а именно природа и технология производства.

4. Образ Африки в колониальном кино составлялся из определенных сюжетных блоков, выбор которых обуславливался посылом, актуальным в момент производства для заказчика фильма. В качестве такового выступало как государство, так и другие агенты, в частности промышленные компании, религиозные миссии и др.

- В ракурсе визуальной составляющей этой риторики можно отметить использование массовых сцен (например, сцену исполнения религиозного обряда, также мы можем наблюдать толпы на рынке или во время выборов). В этих и других подобных сюжетах важным является демонстрация британцев и африканцев, работающих вместе.
- Акцентируется доминирование британцев — авторы фильмов регулярно подчеркивают ответственность Британии за колонии, иногда используя кино, как способ показать, почему страна не готова к независимости, не готова «взять на себя ответственность за свой народ». Колониальное кино подчеркивает ответственность Британии за колонии вкупе с неготовностью колониальных стран к независимости.
- Исторические события могут также частично замалчиваться (как, например, антиколониальные восстания или процессы, связанные с работорговлей), либо являться фоном для подчеркивания позитивного вклада метрополии в технологическое и социальное развитие колоний, что является основным аспектом отношений колоний и метрополии (как и трансляция знаний).

5. Колониальное кино, рассматриваемое в рамках постколониальных исследований, отражает иерархическое восприятие мира, в котором Британия, как и Запад в целом, занимает господствующее положение.

- Проанализированный корпус источников убедительно показывает, что даже получившие независимость страны Африки продолжали рассматриваться как «отстающие», нуждающиеся в опеке и попечительстве со стороны бывшей метрополии. Использование подобных конструктов и образов в документальных фильмах формировало у зрителей убеждение в «естественности» подобной отношений.
- Отношение к истории Африки в колониальных фильмах соответствует господствующим представлениям среди европейцев об отсутствии истории и исторической науки у африканских народов. Таким образом, их «подлинная» история в колониальном кино начинается лишь с прибытия европейцев, что ставит африканцев в положение неисторических «неисторических» народов. Подлинную историю, с точки зрения авторов британским документального кино, им принесли лишь европейцы.

6. В результате исследования доказано, что «документальность» становилась важным инструментом в поддержании колониальной картины мира для жителей Великобритании, создавая иллюзию «объективности» транслируемого на киноэкране видеоряда, в то время, когда за пределами метрополии начинали проявляться противоположные (антиколониальные) тенденции: развивались идеи panaфриканизма, национального самосознания, уникальности и самодостаточности африканской культуры.

- Анализ документального кино показывает, в нем сознательно умалчивались многие факты современного развития африканских стран. В частности, полностью игнорируется национально-освободительное движение в странах Африки.
- Согласно исследованию, в фильмах полностью игнорируется развитие альтернативных европейским политических идеологий. Panaфриканские движение, ставшее важным фактором

формирования национального самосознания африканцев после Второй мировой войны, игнорируется создателями фильма, хотя его признанными лидерами были выходцы из бывших британских колониальных владений – Кваме Нкрума и Джулиус Ньерере.

- Расовые противоречия, которые пронизывали колониальное общество британских колоний и присутствовали в самой метрополии, умалчивались или же вместо них демонстрировались примеры сотрудничества и вклада выходцев из колоний в культуру метрополии. Тем самым британское общество показывалось как бесконфликтное и толерантное, что противоречит историческим фактам. Во второй половине 1950-х гг. Британия столкнулась с первыми беспорядками, возникшими на расовой почве.

Научно-практическая значимость

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в разработке (в дополнение к уже существующим) метода работы с колониальным кино как аудиовизуальным типом исторического источника, а также во введении в научный оборот британских колониальных фильмов как исторических источников, раскрывающих особенности идеологических и пропагандистских конструктов, свойственных британскому обществу времени распада империи.

В данной работе также впервые обобщаются методы и подходы, разработанные в зарубежной и отечественной историографии для работы с документальным фильмом как с историческим источником. Результаты исследования могут применяться при разработке лекционных и практических занятий по новейшей истории, истории Великобритании, истории Содружества, постколониальным исследованиям, а также

подготовке обобщающих работ по истории британской колониальной политики и идеологии и т. д.

Апробация

Апробация результатов исследования состоялась в рамках публикации научных статей.

Статья «Идеологические конструкты колониализма в британской документалистике» представляет собой анализ документальных фильмов, снятых в британских колониальных владениях в Африке в 1960-х годах, в рамках методологии постколониальных исследований («Представляем Восточную Африку», «Восточноафриканский колледж», «Принц Филипп в Гамбии»)⁵³. Особенности построения сценария, внутрикадрового и межкадрового монтажа, композиции кадра, закадрового текста исследуются как средства создания идеологических конструктов. Также при анализе учитывается историко-культурный контекст создания фильмов и отличительные особенности создания документального кино.

В 2019 году опубликована статья «Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации» в журнале «ЛОКУС: люди, общество, культуры, смыслы»⁵⁴. В статье осуществлен первый подход к разработке методики анализа английской колониальной документалистики, рассматривается опыт смежных дисциплин (визуальная антропология, культурология и т. д.), а также анализируется процесс создания кинодокумента и принципы киноязыка, влияющие на восприятие зрителями содержания фильма.

⁵³ Звонарева М.С. Идеологические конструкты колониализма в британской документалистике // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2018. Т. 9. Выпуск 5 (69) [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. URL: <https://history.jes.su/s207987840002283-0-1/> (дата обращения: 13.06.2019).

⁵⁴ Звонарева М.С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации // ЛОКУС: люди, общество, культуры, смыслы. - 2019. - №3. - С. 98-107.

Также опубликована статья, посвященная изучению трансформации расовых предрассудков англичан на материале фильма «Мир меняется»⁵⁵.

Результаты исследования были представлены на XXXI Международном конгрессе по источниковедению и историографии стран Азии и Африки. Тезисы доклада «Колониальное кино как инструмент официальной колониальной пропаганды» опубликованы в сборнике материалов Конгресса⁵⁶. На основе доклада также была подготовлена статья в сборнике избранных докладов конгресса «Россия и Восток. К 100-летию политических и культурных связей новейшего времени»⁵⁷.

Структура работы

Работа состоит из введения, основной части и заключения. Основная часть включает в себя три главы. Глава 1 «Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации» содержит результаты исследования возможностей работы с кинофильмами жанра колониальное кино как с историческими источниками, а также изучения кинофильма как специфического историко-культурного продукта. Во второй главе «Кино как инструмент официальной колониальной пропаганды» представлены результаты изучения фильмов, которые по ряду признаков (определенные темы и сюжеты, студии производства, органы государственной власти в качестве заказчика и др.), могут являться частью

⁵⁵ *Звонарева М.С.* Трансформация расовых предрассудков англичан на материале документального фильма «Мир меняется» (1948) // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2020. – Т. 11. – Выпуск 8 (94) [Электронный ресурс]. URL: <https://history.jes.su/s207987840011042-5-1/> (дата обращения: 21.04.2021).

⁵⁶ *Муращенко М.С.* Колониальное кино как инструмент официальной колониальной пропаганды / М.С. Муращенко. – Текст : непосредственный // XXXI Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки. Россия и Восток. К 100-летию политических и культурных связей новейшего времени. – Спб. : СПбГУ, 2021. – С. 51-53.

⁵⁷ *Муращенко М.С.* Кино как инструмент официальной колониальной пропаганды / М. С. Муращенко. — Текст : непосредственный // Доклады XXXI Международного конгресса по источниковедению и историографии стран Азии и Африки. Россия и Восток. К 100-летию политических и культурных связей новейшего времени. — Санкт-Петербург : ИПК «НП-Принт», 2022. — С. 80-94.

официальной колониальной пропаганды Британии. В третьей главе «Формирование образа Африки в британской документалистике: природа, хозяйство и население» изучаются особенности представления Африки и африканцев в колониальном кино, в том числе с точки зрения избираемых авторами фильмов тематик.

Глава 1. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации

§1 Особенности анализа документального кино

В этой главе предполагается сформулировать некоторые теоретические и методологические подходы, которые могут быть применены в случае использования кинодокументов в историческом исследовании. Сами по себе кинодокументы — важный факт в новейшей истории, они создавались (и продолжают создаваться в большом количестве), распространялись, их наделяли воспитательной, образовательной, пропагандистской и другими функциями.

Сформировать теоретическую основу для работы с кинодокументами помогают исследования в таких областях гуманитарного знания, как визуальная антропология, визуальная социология, имагология, история и теория кино и т. д. Специфика документального кино позволяет, в дополнение к вышеуказанному, привлечь к работе над исследованием методологию истории повседневности, истории ментальностей. Рассмотрим несколько подробнее, как отдельные дисциплины помогают формировать оптику исследователя при работе с документалистикой.

Визуальная антропология, согласно определению, размещенному на сайте Центра визуальной антропологии МГУ, — это культурологическая деятельность, в которой взаимодействуют экранное искусство, гуманитарные науки и информационные технологии, и которая направлена на получение и внедрение в социальную практику экранной информации о малоизвестных сторонах жизни народов с целью осуществления диалога культур⁵⁸.

Область современной визуальной антропологии, помимо изучения социальной жизни и фиксации этнологических феноменов, включает интерпретацию визуальных артефактов и анализ контекста их производства

⁵⁸ Центр визуальной антропологии МГУ [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://visant.etnos.ru> (дата обращения: 02.12.2018).

и использования. С точки зрения визуальной антропологии, выпущенный в прокат/эфир фильм, как документальный, так и игровой, становится текстом культуры. Следовательно, мы можем работать с ним, так же как и с любым другим текстом, — атрибутировать, датировать, деконструировать. Елена Ярская-Смирнова и Павел Романов, авторы-составители сборника «Визуальная антропология: настройка оптики», подчеркивают, что «следует говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияния текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия»⁵⁹.

Хуберт Кноблаух, доктор социологии, автор статьи «Видеография. Фокусированная этнография и видеоанализ» в упомянутом ранее сборнике, предлагает анализировать визуальное поведение в кадре в форме жестикуляции, кинесики (язык тела), мимики, изменение поведения в социальных ситуациях. Следует отметить, что его статьи, так же как и материалы других антропологов, в большинстве случаев посвящены фильмам, авторами которых являются антропологи, т. е. кино выступает не только как продукт и предмет анализа ученого, но и как научный метод исследователя (ученые занимаются производством этнографической фотографии и видеоматериалов для фиксации и впоследствии изучения аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах жизни общества). Однако отдельные методики и их компоненты, в том числе методика, предложенная Кноблаухом, могут быть использованы при анализе документального и даже игрового кино, т. е. факторы, которые визуальные антропологи и социологи предлагают для анализа, могут использоваться для изучения тех планов, в которых мы видим «живое», не срежиссированное автором фильма взаимодействие актеров кадра. Видеоанализ Х. Кноблауха — герменевтическая деятельность. Он видит ее как состоящую из

⁵⁹ Ярская-Смирнова Е., Романов П. Визуальная антропология: настройка оптики. – М. : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – С. 14.

совокупности задач: описать и объяснить «невербальное» поведение, определить знание, которое необходимо для понимания того, что происходит в ситуации, установить видимое поведение, которое конституирует социальную ситуацию⁶⁰.

Андрей Головнев, доктор исторических наук, российский антрополог, президент Российского фестиваля антропологических фильмов, называет визуальную антропологию «киноантропологией». Он же предлагает методологию, которую называет «антропология движения». По его словам, антропология движения ориентирована «на познание импульсов и характера деятельности»⁶¹. Чтобы осуществить это познание, автор концепции вводит понятие деятельностных схем и сценария события, а единицей указанных феноменов называет движения-действия. Эта концепция может заинтересовать исследователя фильма с точки зрения возможного применения к анализу происходящего внутри одного плана. Головнев отталкивается от понимания движения как мотивированной активности. Под деятельностной схемой он понимает структурированные сведения об образе жизни, перемещениях, занятиях, мотивации людей определенной эпохи и культуры. Деятельностная схема состоит из устойчиво повторяющихся действий, включая хозяйственные, сексуальные, военные, ритуальные⁶². Определяющее в деятельностной схеме — побудительный мотив. Составляя деятельностные схемы персонажей фильма, можно выявить, из каких элементов авторы фильма конструировали образы Другого, транслирующиеся в исследуемой документалистике.

Интересно, что концепцию Головнева можно сравнивать с маркетинговой и медийной концепцией сторителлинга, когда сообщение для зрителя упаковывается в примеры, историю жизни конкретного

⁶⁰ Там же – С. 27.

⁶¹ Головнёв А. В. Антропология движения (древности Северной Евразии). – Екатеринбург: Волот, 2009. – С.10.

⁶² Там же – С.14.

персонажа (или нескольких). Автор термина «сторителлинг» — Дэвид Армстронг, он использовал сторителлинг в управленческой деятельности, но на сегодняшний день концепция сторителлинга применяется в самых разных сферах — от маркетинга до документалистики (в самых разных медиаформатах).

Визуальная социология в некотором роде соприкасается с предметным полем визуальной антропологии и определяется как направление социологии, изучающее социальные и культурные явления сквозь призму визуальных образов и репрезентаций. Фактически визуальная социология заимствует методы работы с визуальными источниками у визуальной антропологии, культурологии и истории, особым образом определяя предмет изучения. Но поскольку документальные фильмы могут быть источником довольно большого объема информации по социологии, а именно — общественные структуры, социальные институты, динамика общественного развития, социальные движения и т. д., мы сочли нужным отдельно упомянуть разрабатываемый как в отечественной, так и в зарубежной науке дисциплинарный проект визуальной социологии.

Также к работе с фильмом можно привлечь семиотику — кино содержит визуальные изображения, которые имеют иконические и индексные свойства. Это позволяет исследователю рассматривать кино как некий семиотический документ, принадлежащий эпохе, в которую осуществлялось производство фильма. Семиотика также может быть успешно применена для анализа кадра — статического, «остановленного» видео, его композиции, деталей и их сочетаний. Таким образом, историк, работающий с фильмом, использует подход, характерный для исследовательской парадигмы семиотики: рассматривая объекты в кадре и монтаж как знаки и пытаясь определить, как и для чего эти знаки используются авторами фильма. Визуальные образы легко запоминаются и остаются как в массовом, так и в индивидуальном сознании благодаря психологическим особенностям человека. Вспоминая что-то, человек

визуализирует в своем сознании картинку, за которой стоит означаемое. Более того, само появление кино называли семиотической революцией, изучалась семиотика отдельных кинофильмов.

Для анализа фильма, как и при работе с любым другим источником, необходимо выяснить обстоятельства его появления. В данном исследовании рассматриваются документальные фильмы жанра, который в британской исторической и культурологической науках получил название «колониальное кино». Фильмы, о которых идет речь, снимались на территории британских колоний, их авторами выступали сотрудники сети киностудий, в которых работали англичане либо местные, ученики англичан. Таким образом, фильмы отражают именно представления британцев о колониальной повседневности, а их исследование помогает выяснить, какими методами в кино конструируется образ Британской империи. Можно сделать вывод о том, что с точки зрения имагологического подхода колониальное кино выступает инструментом построения идентичности через возникновение феноменов наблюдения (за Другим) и самонаблюдения. Кино здесь воспринимается как специфическая форма межкультурного контакта, столкновения с закодированным Другим.

Сформировать предметное поле исследования кино помогают также подходы, применяемые в истории ментальностей и истории повседневности: обыденное отражается в кино и, следовательно, может быть проанализировано историком, а способы, которыми эта обыденность преподносится в фильме, показывают внимательному исследователю пути мышления в культурах и социальных группах периода, к которому относится изучаемый фильм. Также документальное кино может предложить материал для непосредственного наблюдения за исторической повседневностью, конечно в том случае, если авторский коллектив использует непосредственные съемки реальности, хроникальные кадры, а не реконструирует события, о которых рассказывает. При этом субъективность авторов фильма сказывается как минимум на методике

отбора кадров, вошедших в фильм, поэтому даже в случае использования кино в качестве иллюстрации необходимо об этом помнить, и как применять к любым фильмам критику источника, используя соответствующие методики, так и сравнивать данные, полученные из фильмов, с данными из других источников. Как пишет отечественный киновед и педагог Галина Прожико, «документальный кинопроцесс — творческое «древо» с живыми, самостоятельно развивающимися ветвями, но единым корнем, уходящим в глубины реальности»⁶³. Она же отмечала, что само перемещение любого факта реальности на киноэкран превращает его в часть художественного пространства, в котором ведущую роль играет авторская концепция, авторский замысел.

Таким образом, кинодокумент, как и любой другой исторический источник, может быть рассмотрен с точки зрения авторства, места создания, обстоятельств создания, аудитории (предполагаемой и реальной), обстоятельств дистрибуции, разночтений и т. д. Если мы обратимся к содержанию кино, то увидим, что выявить компоненты киноязыка и расшифровать их нам помогает деконструкция использованных авторами средств художественной выразительности.

В англоязычных материалах кинофильмы часто упоминаются в качестве источника как для культурологических, так и исторических исследований. Кинематографические исследования на сегодняшний день развиваются по широкому кругу различных дисциплин, включая киноведение, литературную критику и историю искусства. В зарубежной науке сформировалось достаточно большое живое междисциплинарное сообщество, которое включает и представителей исторической науки.

На сайтах архивов и библиотек часто можно найти путеводители для исследователей («research guides») по «Film studies» (на русский язык можно

⁶³ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики: очерки становления языка зарубежного документального кино. – М.: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2011.

перевести, используя термин «киноведение», однако такой перевод представляется не очень точным, т. к. подходы к академической работе с кинофильмами отличаются в отечественной и зарубежной науке), включающие помимо самих фильмов, источники, которые, во-первых, помогают понять обстоятельства создания фильмов, а во-вторых, выяснить исторический контекст их бытования⁶⁴. Это автобиографии, дневники, интервью, корпоративные документы, периодические издания, каталоги, монографии и статьи⁶⁵. Так, в путеводителе для исследователей, подготовленном библиотекой Йельского университета, в аннотации сказано: «Фильмы могут быть историческими, они имеют собственную историю, они влияют на историю, а история влияет на них»⁶⁶.

Алан Сеннет, британский ученый, в область научных интересов которого входит изучение политических фильмов 1920-х и 1930-х годов, предлагает «чек-лист», который исследователь может использовать при работе с кино и другими визуальными источниками⁶⁷:

⁶⁴ См. например, Film Studies // Dartmouth Library [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://researchguides.dartmouth.edu/filmstudies/primary> (дата обращения: 03.02.2021); Film Studies Research Guide: History and/of Film // Yale University Library [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://guides.library.yale.edu/c.php?g=295800&p=1975075> (дата обращения: 03.02.2021); Cinema Art & Production Research Guide: Historical Resources // DePaul University [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://libguides.depaul.edu/c.php?g=964773&p=7855749> (дата обращения: 03.02.2021); Oral history // British Library [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://www.bl.uk/collection-guides/oral-history#> (дата обращения: 03.02.2021), Film Credits & Plot Summaries // The Pennsylvania State University [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://guides.libraries.psu.edu/filmcredpl/hist> (дата обращения: 03.02.2021) и др.

⁶⁵ Film Studies // Dartmouth Library [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://researchguides.dartmouth.edu/filmstudies/primary> (дата обращения: 03.02.2021).

⁶⁶ Film Studies Research Guide: History and/of Film // Yale University Library [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://guides.library.yale.edu/c.php?g=295800&p=1975075> (дата обращения: 03.02.2021)

⁶⁷ Film as a Historical Source. Date Views [Электронный ресурс] — Режим доступа: www.open.edu/openlearn/body-mind/film-historical-source (дата обращения: 04.02.2021)

- Что это за источник? (фотография, кинофильм, кинохроника, видео или другой источник)
- Является ли источник копией или оригиналом, каковы технические характеристики? Также Сеннет обращает внимание на то, что фильмы или фотографии могли быть изменены каким-либо образом.
- Когда он был создан?
- Кто его продюсировал? (авторский коллектив, студия, заказчик)
- Зачем он был создан? (интерпретация мотивов и целей)
- Что сообщает источник непреднамеренно?
- Каков исторический контекст (и значение) визуального источника?

Исследователь Джеймс Чапман отмечает, что способность фильмов представлять историю возрастает вместе с развитием технологических возможностей и теории кино⁶⁸.

Исследования по работе с кинофильмами также выходят в специализированных журналах. В 1971 году впервые выходит выпуск междисциплинарного американского журнала «Фильм и история» («Film & History»), который издается и по сей день⁶⁹. В этом журнале кинофильмы (и документальные, и художественные) рассматриваются по следующим рубрикам:

1. Фильмы, интерпретирующие историю.
2. Фильмы, отражающие историю.
3. Фильмы, призванные повлиять на историю.

С 1981 года выходит британский «Исторический журнал кино, радио и телевидения», который изучает историю аудиовизуальных масс-медиа и их влияние на политическую и культурную историю⁷⁰. Появление этого

⁶⁸ *Chapman J.* Film and History. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2013.

⁶⁹ Film & History [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.filmandhistory.org/> (дата обращения: 07.02.2021).

⁷⁰ Historical Journal of Film, Radio and Television [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://www.tandfonline.com/toc/chjf20/current> (дата обращения: 07.02.2021).

журнала связано с организацией «Международная ассоциация СМИ и истории» (IAMHIST) — научной организацией, объединяющей историков СМИ, которая проводит регулярные конференции в разных странах — включая США, Великобританию, страны европейского континента.

Исследовательница Миа Трейси в 2016 году выпустила книгу «Переосмысление прошлого: история, кино и телевидение», а также организовала ряд интервью и конференций, что привело к разработке собственного направления в области истории и кино, которое она назвала «История на экране» («Screened history»)⁷¹.

Анализируя возможность использования кинофильмов в качестве исторического источника, зарубежные исследователи отмечают, что материал ранних кинолент хрупкий и многие ранние фильмы и хроники недоступны для исследования. Стоит отметить, что при этом многие британские фильмы оцифрованы и доступны для широкого круга ученых⁷². Среди трудностей, возникающих при работе с кино как с историческим источником, также упоминаются временные затраты на анализ фильмов и работу в архивах, если речь идет о редких или региональных визуальных источниках.

Многие ученые исследуют противоречивый феномен исторического фильма. Американский историк Роберт Розенстоун сравнивает историческое кино с так называемой «устной историей», историей скальдов и бардов, называя кинофильм постлитературным эквивалентом дописьменного историописания⁷³.

⁷¹ Screened History [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://screenedhistory.com/> (дата обращения: 07.02.2021).

⁷² Film archives: using moving images as historical sources // Doing History in Public [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://doingshistoryinpublic.org/2019/09/03/film-archives-using-moving-images-as-historical-sources/> (дата обращения: 07.02.2021).

⁷³ Цит. по: Chapman J. [Review of the book History on Film/Film on History, by R. A. Rosenstone] // History — 2008 — Vol. 93 — № 310. — P. 297-298.297-298

Современные исследования кино включены в широкое поле исторических и теоретических исследований медиа и визуальной культуры, объединенных сложными связями, так теория кино и ее связь с другими дисциплинами затрагивается в таких комплексах, как *media studies* (континентальный, прежде всего немецкоязычный вариант), *visual studies*, *new media*, *screen studies*⁷⁴.

Отечественные историки часто обращаются к игровому кино для изучения советской повседневности и общественно–политической, социально-культурной и личной жизни советского человека. Уже в 1920-е годы формируется тенденция к определению роли кино в агитационно-массовой работе. Так, Е.В. Волков и Е.В. Пономарева отмечают важность игрового кинематографа на историческую тематику в изучении феномена культурной памяти. Кино транслирует знания и мифы о прошлом, в согласии с господствующей идеологией, а также личными взглядами авторов исторических фильмов⁷⁵.

Что касается документалистики, то в фокус отечественных исследователей часто попадают этнографические фильмы (здесь можно обратиться к работам, которые упоминались выше во время рассказа о достижениях визуальной антропологии): «деятельность этнокинематографиста вполне можно сопоставить с работой этнографа, творчество кинорежиссера за монтажным столом — с редактированием текста в кабинете исследователя, а итоговый этнографический фильм — с научной монографией»⁷⁶.

⁷⁴ *Эльзесер Т.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзесер, М. Хагенер. – СПб : Сеанс, 2021. – С. 9.

⁷⁵ *Волков Е.В., Пономарева Е.В.* Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е.В. Волков, Е.В. Пономарева// Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2012. – №10 (269). – С. 25.

⁷⁶ *Головнев И.А.* Архивное этнографическое кино как исторический источник / Головнев, А. И. // Вестник Архивиста. – 2018. – № 3. – С. 692-703.

В 2019 году опубликован сборник статей «Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки»⁷⁷, посвященный исследованию того, как новая коммуникативная среда (кинематограф, телевидение, радио и т. д.) влияет на историческую науку. Это артефакт проекта – серии «Музеи – библиотеки – архивы в информационном обеспечении исторической науки». Авторы статей из различных городов России и Франции рассматривают ценность аудиовизуальных источников и отмечают их двойственность (эта тема рассматривается в данном исследовании в контексте особенностей документалистики как жанра): с одной стороны они дают непосредственное представление о видимых и слышимых сторонах явлений и событий, фиксируют внешний облик, некоторые характеристики людей и феноменов, с другой — несут на себе отпечаток авторского замысла, т. к. авторы руководствуются эстетическими идеалами, социально-политическими мотивами, сознательно либо неосознанно.

Общим местом в статьях российских историков является подтверждение возможности использования кинофото документов в качестве исторических источников и существенной роли кино в идеологической работе советской власти. Тем не менее в отечественной историографии крайне мало работ, исследующих возможности документального кино для работы историка, историки фокусируются на игровых фильмах, в то время как работа с документальным кино имеет свои особенности и возможности для решения исследовательских задач.

Как будто в противовес тому, что отечественные историки не так часто обращаются к кинофильмам как к историческим источникам, в российской науке о кино имеется большой пласт работ режиссеров, которые занимались историей и теорией создания кино. Их опыт высоко оценивается как в

⁷⁷ *Воронцова Е. А.* Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: [сборник статей] / Е. А. Воронцова, А. Г. Голиков. — Москва : , 2019. — 1030 с.

России, так и за рубежом. В этом исследовании мы также предлагаем обратиться к нему.

Так, теоретик режиссуры монтажа А.Г. Соколов, оценивая эволюцию развития монтажных приемов, утверждает, что все виды экранного творчества способны развиваться исключительно в пределах психологических оснований человеческого мышления и восприятия⁷⁸. Его тезисы созвучны выводам многих практиков телевизионного и киномонтажа (Л.В. Кулешов, С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин, А.Н. Митта, Ф.Ф. Коппола, С.Л. Рид и др.)⁷⁹. В данном исследовании предлагается использовать метод деконструкции режиссерского замысла с использованием теории монтажа для работы с кинофильмом как с историческим источником. Ниже предлагается описание базовых принципов звукозрительного монтажа, знание которых поможет историку исследовать фильм. Принципы сформулированы на основе теоретических работ А.Г. Соколова с точки зрения возможностей использования их при работе с кино как с историческим источником⁸⁰.

Монтаж, по определению Соколова, — важнейшее средство выразительности экрана, заключающееся в процессе компоновки содержания и смысла произведения из отдельных кусков. Первым важность особенностей психологического восприятия человека для монтажа документальных и игровых фильмов показал известный советский режиссер и теоретик кино Л.В. Кулешов. В своих знаменитых экспериментах он продемонстрировал, что содержание кадра трактуется зрителем в

⁷⁸ Соколов А.Г. Монтаж. Телевидение, кино, видео: в 3-х частях. - М.: А.Г. Дворников, 2000 – 2010.

⁷⁹ Кулешов Л.В., Азбука кинорежиссуры. - 2 изд. - М.: Искусство, 1969. - 132 с., Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. - М.: Госкиноиздат, 1941. - 463 с., Митта А. Кино между адом и раем /Александр Митта. – М.Подкова, 1999 – 480 с., Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. - 456 с., Эйзенштейн С.М. Монтаж. - М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. - 592 с., Coppola F.F., Murch W. In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. - Silman-James Press: 1995. - 114 p., Reed, C.L. Film Editing: Theory and Practice (Digital Filmmaker Series). Mercury Learning & Information, 2012. - 300 p.

⁸⁰ Соколов А.Г. Указ. соч.

зависимости от содержания следующего за ним кадра (так называемый «эффект Кулешова»), а также, что экранное пространство формируется путем монтажа и не зависит от реального расположения объектов. Во всех случаях получения информации из окружающей среды человек ищет связи между отдельными кусками информации, ищет объяснение увиденному. Получение объяснения ведет к спаду напряжения. Таким образом, эффект, который монтаж оказывает на зрителя, основан именно на этом базовом принципе. Анализируя содержание фильма с опорой на данный тезис, историк (который, в отличие от современников авторов кинодокумента, не погружен в культурный контекст его появления) способен выяснить, какой эффект увиденное оказывало (или предполагалось, что будет оказывать) на зрителя. Мы можем оценить, какой смысл закладывался режиссером и какой был порожден самим фильмом. Особенно важно это для документального кино, которое создает обманчивую иллюзию достоверности, — изучение принципов монтажа показывает, что возможностей для конструирования экранной реальности у режиссера документального фильма столько же, сколько и у авторов игрового кино, а возможно и больше.

За единицу анализа предлагается взять кадр/план. Кадр/план — последовательность изображений, полученная в результате одного запуска камеры (от включения до остановки записи). Термин «кадр» имеет дополнительное значение — статичное изображение, часть пространства, ограниченная рамками визора съемочного аппарата, и все, что в ней находится («композиция кадра», «войти в кадр», «цветовое решение кадра» и т. д.). Кадр в кинематографе можно сравнить со строчкой текста или с законченным предложением. Для того чтобы проанализировать содержание кадра, необходимо оценить, какие инструменты использовались при его съемке и монтаже: точка съемки, ракурс, крупность, стык/склейка двух планов, наличие движения в кадре, панорамная съемка, поликадр (multiple shot), повтор кадров (акцент, установка на запоминание и узнавание зрителем), длина кадра, звук в кадре и за кадром.

Помимо непосредственно операции кадрирования (выбора ракурса), работа авторов фильма (в первую очередь, режиссера) с кадром заключается в монтаже: выбор и упорядочение этих единиц (кадров) в последовательность с целью эффективного воздействия на психику зрителя. При этом зритель и фильм динамически взаимодействуют, обоюдно конструируя друг друга. Наше зрительское восприятие обладает некоторой инерцией, что сравнимо с инерцией физических тел. Поэтому теоретики монтажа сформулировали принципы монтажа, которые, стоит отметить, могут как соблюдаться, так и нарушаться в зависимости от задачи, стоящей перед режиссером. Соответственно, историк, анализируя внутрикадровый монтаж и монтаж стыков (переходов от одного кадра к другому), может оценить, какие акценты расставляет режиссер и какую информацию (помимо очевидных — закадрового текста и видеоряда) получает зритель анализируемого фильма. Среди таких принципов, например, монтаж по крупности кадров — с изменением крупности кадра при съемке одного и того же объекта происходит изменение содержания этого кадра. В общем виде мы можем представить следующие вариации крупности кадров: детальный — крупный — средний (Лев Кулешов выделял два средних плана) — общий — дальний. Каждый из них позволяет зрителю воспринять определенную информационную нагрузку, а их сочетаемость (несочетаемость) — увидеть, что пытается донести до зрителя автор фильма или как он стремится ввести его в заблуждение. Например, использование крупных панорамных планов визуально подчеркивает масштабность освещаемого события. Этот прием используется в британском колониальном кино, когда освещаются достижения технологического прогресса, рост городов, визиты представителей королевской семьи (в качестве примера можно привести фильм «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» 1957 года, эпизоды торжественной встречи принцессы в каждом государстве).

Также среди принципов — монтаж по ориентации в пространстве (съемка двух взаимодействующих между собой объектов должна проходить строго с одной стороны от линии их взаимодействия, иначе в восприятии зрителя меняется положение объектов кадра), по направлению движения основного объекта в кадре, по фазе и темпу движущихся объектов, по композиции кадров (что находится в центре внимания и как меняется центр внимания от кадра к кадру), по свету и цвету (выделение и построение истории с помощью этих инструментов), по смещению осей съемки (для комфортного восприятия стыка кадров при трансфокации⁸¹ необходимо передвинуть камеру, иначе создается эффект «напрыгивания» героя кадра на зрителя), по направлению основной движущейся массы в кадре.

При монтаже могут применяться различные приемы, влияющие на восприятие рассказываемой в фильме истории: последовательный монтаж, монтаж от частного к общему, от общего к частному, параллельный монтаж, рефрен в монтаже (повтор одной и той же сцены), ассоциативный монтаж (режиссер устанавливает аналогичные признаки двух разных образов, статичных или действия, предлагая зрителям легко считываемую ассоциацию, которая при этом не называется вслух), тематический монтаж (несколько планов, объединенных одной темой), аналитический монтаж (когда зритель видит лишь детали сцены без показа происходящего в одном кадре общим планом, известный пример — снятый советским режиссером Д. Вертовым подъем флага), монтаж по мысли лирического героя, изменение хода времени на экране, использование перебивок (планы, маскирующие монтажные склейки), прием субъективной камеры (когда зритель видит/знает больше, чем герой), ритмический монтаж (звукозрительный монтаж, при котором происходит совпадение ритма музыки и ритма смены кадров, используется при монтаже сцен, которые должны произвести повышенное эмоциональное впечатление), затемнение

⁸¹ Приближение или удаление изображения при помощи технических средств съемочного аппарата

(уход и выход изображения в темноту, ставящий логические паузы в повествовании), наплыв (приближение объекта съемки), вытеснение одного кадра другим, стоп-кадр (акцент, позволяющий зрителю в подробностях рассмотреть увиденное). Например, упомянутый ранее фильм «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» открывается эпизодом, в котором принцесса прибывает в Момбасу (Кения). Первые кадры задают общий тон фильма: планы короткие, быстро сменяют друг друга, сопровождаются быстрой, веселой по тональности музыкой. Для разделения эпизодов используется акцентирование при помощи ухода в темноту и смены музыкальной темы. Режиссер использует последовательный и ассоциативный монтаж, чтобы подчеркнуть то, что диктор говорит в закадровом тексте. Такого рода информация помогает исследователю раскрыть режиссерский замысел, увидеть акценты, а также считать неявные аспекты.

Зритель получает не только визуальную, но и звуковую информацию, просматривая фильм. Человеческая психика имеет ряд особенностей, которые влияют на восприятие нами звуковой информации и, соответственно, становятся основами тех или иных приемов в звукорежиссуре. Среди них:

- слуховая избирательность;
- общий канал понимания логического сообщения (мы не можем слышать один текст и читать на экране другой);
- слуховая память, узнавание звукового образа, стремление к идентификации нового звука;
- латеральное торможение (человек быстро привыкает к монотонному, повторяющемуся звуку);
- воздействие реверберации на восприятие речи;
- отсутствие тишины в психоакустической памяти человека.

При звукозрительном монтаже используется ряд приемов, основанных на перечисленных выше особенностях человеческой психики. Среди них

использование фонового звука для оттенения основного, отсутствие тишины (тишина вызывает дискомфорт у зрителя, обрывает историю, в случае необходимости эффект тишины выражается через слабые звуки), монтаж длительных сменяющихся звуков через захлест или снижение-увеличение громкости, акцентирование громким неожиданным звуком, объективная и субъективная (от лица героя) подача звуковой картины, технические имитации реальных звуков (выразительность звуков на экране зависит не только от точности реалистической записи этих звуков, но и от их соответствия нашим представлениям о характере звучания того или иного объекта, от соответствия звуковым образам, хранящимся в нашей памяти), крупность звука (в зависимости от громкости и удаленности от звукозаписывающего устройства) и монтаж звука в соответствии с параметрами кадра.

Также необходимо отметить закадровый текст, который может быть проанализирован как в качестве отдельного объекта исследования с использованием инструментария, применимого к художественному тексту, так и в сочетании с видеорядом.

В зависимости от замысла авторов фильма, текст может иметь разное значения для восприятия фильма в целом. Например, колониальный фильм «Представляем Восточную Африку» (1950) снимался как информационный фильм, и основная смысловая нагрузка идет на закадровый текст, в то время как видеоряд выполняет дополнительную функцию, иллюстративную. Например, «Пятьдесят лет британского правления определенно внесли огромные изменения в жизнь Восточной Африки, но это только начало»⁸², — говорит диктор. «Улучшение образа жизни африканцев зависит не только от повышения общего уровня образования, но также от развития особого класса высокообразованных людей, которые примут эстафету

⁸² «Fifty years of British government had certainly brought tremendous changes in East Africa but what has been done is only a beginning».

ответственности от европейцев»⁸³. То есть сейчас такого класса нет, и ответственность за африканцев и развитие Восточной Африки лежит на европейцах, в частности англичанах (что подразумевается контекстуально). Также диктор утверждает, что сейчас в Африке сосуществуют два типа людей — одни из прошлого (видеоряд: деревенские жители в национальных одеждах), а за другими – будущее. Слово «будущее» сопровождает кадр, где африканский школьник принимает из рук европейской женщины книгу. Так авторы фильма выражают мысль, что будущее Восточной Африки возможно благодаря Европе.

Таким образом, в данном параграфе проанализированы теоретико-методологические подходы, которые могут применяться при использовании документальных фильмов в качестве исторических источников. Изучение теории, а также опыта смежных дисциплин, позволяет прийти к выводу о том, что с кинодокументом можно работать так же, как с обычным документом, т. е. атрибутировать, датировать, выяснять обстоятельства создания, сравнивать версии и т. д. Поиск методик работы с содержанием фильмов приводит к изучению процессов создания и восприятия кино и позволяет сформировать способы анализа с использованием знаний о монтаже и психологии восприятия.

§2 Британское колониальное кино: история становления и специфика

Прежде чем приступить к анализу особенностей использования кинофильма в качестве исторического источника, сделаем отступление, касающееся специфики документального кино, которое рассматривается в данном исследовании. Современный кинематограф имеет сложную разветвленную жанровую структуру. Однако в основу любой

⁸³ «The improvement of the African way of life depends not only on raising of general educationally level but also on a development of more highly educated class which can take on responsibilities at present born by Europeans».

классификации можно положить пару «игровое кино — документальное кино», т. е. признак происхождения съемочных материалов, использующихся при создании фильма (актеры и декорации или реальные лица и события). Многочисленные жанры и подвиды кино находят свое место по отношению к этой паре. В данном исследовании анализируются особенности изучения документального кинематографа.

С одной стороны, документальное кино — это кино, в основу которого легли съемки реальных пейзажей, событий, людей. Поэтому кажется, что оно ближе историку, т. к. способно предоставить ему как минимум иллюстративный материал. С другой, согласно определению Джона Грирсона, кинорежиссера-документалиста и автора термина, документалистика — это творческая разработка действительности⁸⁴. Т. е. авторы фильма в процессе препродакшена и постпродакшена (этапы кинопроизводства, «окружающие» непосредственно съемочный процесс) — написания синопсиса, сценария, закадрового текста, отбора отснятого материала, монтажа, записи голоса, создания титров, дистрибуции материала — творчески разрабатывают действительность, включая в фильм те смыслы и контексты, которые они хотят или вынуждены транслировать⁸⁵.

Таким образом, историку, работающему с документалистикой, необходимо относиться к своему объекту так же, как его коллеге, который работает с игровым кино, т. е. как к произведению искусства. Только деконструировать документальный фильм в отдельных случаях может быть проще и быстрее, чем игровой. Кстати, большинство отечественных научных статей, посвященных работе историка с кинодокументами, основаны на работе с игровым кино или представляют собой общие рассуждения о возможности применения кино как исторического

⁸⁴ Бэдли Х. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю. Л. Шер. — М.: Искусство, 1972. — с. 5.

источника⁸⁶. Рискнем предположить, что именно дуализм, свойственный документалистике (как будто неочевидно, какую оптику применять — мы исследуем художественное или документальное произведение), может склонять исследователей к высокому уровню осторожности в использовании источников такого типа.

В данном исследовании рассматриваются документальные фильмы, снятые на территории британских колоний во второй половине XX века. Поскольку мы изучаем английское кино⁸⁷, необходимо указать, что жанровая система, принятая в англоязычных исследованиях, несколько отличается от привычной русскоязычному зрителю. В частности, изучаемые документальные фильмы относятся исследователями к жанру «колониальное кино». Также в исследуемый корпус попадают фильмы, которые Британский институт кино относит к жанру «индустриальное кино». Это фильмы, снятые по заказу различных промышленных корпораций и являющиеся частью рекламных кампаний. Поскольку на зависимых территориях производилось большое количество различных товаров, неудивительно, что индустриальные фильмы являются полезным источником по истории колониальной повседневности. Среди снятых на территориях колоний фильмов можно увидеть киноленты о производстве пива, сахарного тростника, бытовых товаров и т. д.

⁸⁶ См., например: *Баталина А.В.* Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино // Технотронные архивы в современном обществе: наука, образование, наследие: материалы научно-практической конференции, посвященной десятилетию факультета технотронных архивов и документов. - М.: РГГУ, 2004. С. 61-64.; *Ланской Г.Н.* Современные проблемы определения достоверности кино- и фотодокументов как источников исторического исследования // Источниковедческая компаративистика и историческое построение: Тез. докл. и сообщений XV науч. конф. Москва, 30 янв. - 1 февр. 2003 г. М.: РГГУ, 2003. - С. 187-189, *Магидов В.М.* Кинофотофонодокументы: основные направления источниковедческой работы // Источниковедение и краеведение в культуре России. Сб.статей. - М.: РГГУ, 2000. - С.31- 36 и др.

⁸⁷ Изучаемые фильмы относятся автором к английскому кино, несмотря на то, что фильмы сняты на территориях зависимых государств. Однако студии, в которых работали авторы фильмов, основаны колонистами и работали в них в большинстве своем представители метрополии. Редкие местные сотрудники являлись учениками английских киношкол, преподавали в которых опять же режиссеры из метрополии.

Очень часто объектом интереса английских исследователей становится не фильм/серия фильмов, а история возникновения и развития студии, на которой производились документальные фильмы. Причину стоит искать в том, что студии колониального кино создавались государством и входили в число операторов проведения колониальной политики. Их легко опознать по названию, первое слово в котором обычно относится к локации студии, вторые два — «...фильм юнит» («Голд Коаст фильм юнит», «Малайан фильм юнит», «Ямайка фильм юнит» и т. д). Одной из первых таких студий была «Колониал фильм юнит» в Африке. Студии могли отличаться, например, в то время как «Найджерия фильм юнит» в большей степени принял «центральную» идею (так называемую «Доктрину Селлерса» — подробнее см. далее), «Голд Коаст фильм юнит» работал по модели другого руководителя «Колониал фильм юнит», Грирсона, выпуская амбициозные и развлекательные художественные фильмы, посвященные заботе о здоровье матерей, истории и структуре местной администрации или налоговых схемах, фильмы, посвященные тому, что действительно заботило их зрителей⁸⁸.

Полный список студий, которые были задействованы в производстве фильмов, анализируемых в данном исследовании, можно найти в приложении⁸⁹. Ниже подробнее рассмотрим некоторые из них.

С самого своего образования в 1939 году до официального упразднения в 1955-м, «Колониал фильм юнит» выпустила более двухсот короткометражных фильмов, которые демонстрировались в первую очередь африканским зрителям. Студия сыграла важную роль в формализации и легитимизации процесса создания колониального кино для африканских зрителей, а также в становлении колониального фильма как педагогического средства для колониальной администрации, в частности студия создала механизм распространения фильмов в Африке с помощью

⁸⁸ *Rice T. Films for the Colonies. P. 195-230.*

⁸⁹ См. Приложение №1.

мобильных кинофургонов.

История студии также отражает разительные перемены в британской колониальной политике, характерные для этого периода. Студия была создана под эгидой Министерства информации для создания пропагандистских фильмов, которые поддерживали бы в африканцах стремление работать на благо империи в свете надвигающейся войны. После войны студия перешла под управление Подразделения кино Центрального департамента информации с софинансированием по акту о развитии и благоденствии колоний и занялась производством фильмов – инструкций для африканского населения. Эти фильмы были одобрены лейбористским правительством, которое проводило новую политику в Африке, предполагавшую развитие социальной позиции и программы социального обеспечения. В 1950 году полный контроль над студией перешел к Министерству по делам колоний. Министерство существенно сократило кинопроизводство, перейдя к поддержке и спонсорству местных киностудий и киношкол. Поддерживая децентрализованное кинопроизводство и политику «африканизации», студия отражала перемены в политике британского правительства, которое двигалось в сторону постепенного самоуправления колоний. В течение всего этого наиболее драматичного периода британской колониальной истории — от начала войны до последних дней «Британской африканской империи» — «Колониал фильм юнит» отражала и отвечала на меняющееся отношение британского правительства к Африке. Кино позиционировалось студией как имеющее ключевое значение в формировании идентичности граждан Империи и контроле над ними. И несмотря на то, что многие широко критиковали студию и с готовностью исключали ее из истории африканского кино, студия была на передовой в раннем развитии африканской кинокультуры.

Такое подробное вписывание кино в исторический контекст и конкретные обстоятельства, в которых фильм производился, часто

применяется английскими исследователями, работающими в рамках постколониальных исследований, — для источниковедческого анализа аудиовизуальных источников. Работа с колониальным кино помогает им деконструировать колониальный нарратив, транслирующийся в то время с помощью кино. В качестве примера можно привести факт, отмеченный в статье доктора Тома Райса, исследователя кинодокументов. Он рассказывает, что Уильям Селлерс, возглавлявший «Колониал фильм юнит», писал и много теоретизировал на тему африканской аудитории⁹⁰. В 1941 году он опубликовал свои идеи в статье под заголовком «Фильмы для примитивных народов». Селлерс был уверен, что фильмы для африканской аудитории должны быть сняты по специализированной технологии, основанной на предположениях о когнитивных способностях африканцев (по национальным и культурным признакам). Эта технология исключает использование крупных планов, перекрестного монтажа, коротких сцен и активного движения в кадре⁹¹. Т. е. Селлерс считал, что «дистраивание» кадра, о котором говорит теория монтажа (рассмотренная в предыдущем параграфе не работает у африканских зрителей, для этого они сначала должны стать «cinema minded», научиться коммуницировать с использованием киноязыка.

Студия «Краун фильм юнит» («Crown Film Unit») использовала съемки «Колониал фильм юнит» для производства фильмов, нацеленных на британскую аудиторию (яркий пример — серия «Spotlight on the colonies»⁹²). Производство началось во время Второй мировой войны и после ее окончания продолжилось в структуре Центральной службы информации.

Центральная служба информации Великобритании (Central Office of Information, COI) — государственное агентство по маркетингу и коммуникациям, основанное в 1946 году как альтернатива Министерству

⁹⁰ Rice T. Films for the Colonies. P. 65-66.

⁹¹ Sellers, W. Films for primitive peoples / W. Sellers // Documentary news letter. — 1941. — Vol. 2. — №9. — P. 173-174.

⁹² Rice T. Films for the Colonies. P. 179.

информации, порождению военного времени. Агентство занималось организацией информационных кампаний, посвященных значимым событиям, приводящим к резонансу в английском и мировом сообществе (поскольку в колониях также происходили события, вызывающие мировой интерес, естественным образом COI оказалась причастна к выходу фильмов в жанре «колониальное кино»), а также обслуживало потребности различных правительственных департаментов, в том числе военных министерств. Всего под эгидой COI вышло 85 колониальных фильмов во второй половине двадцатого века, из них около двух десятков приходится на фильмы, сюжет которых так или иначе связан с британскими владениями в Африке.

«Бритиш Инстракшнл фильмс» («British Instructional Films») была основана в 1919 году режиссером и продюсером Гарри Брюсом Вулфи. Студия производила фильмы о заокеанских колониях, снимая «экскурсионные», милитаристские (основатель студии был также ветераном Первой мировой войны) фильмы, травелоги и фильмы о природе колоний. Студия просуществовала четырнадцать лет. В ее образовательных фильмах тонко подчеркивался решающий фактор влияния Британской империи на прогресс в колониях⁹³. Основная аудитория фильмов — англичане, те, кто не был специалистом в колониальных делах, на них работали простые примеры и аналогии («Занзибар — это страна размером с небольшое английское графство»). Яркий пример — серия фильмов, объединенных общим титулом «Империя», — ведущий снимался в студии с глобусом, связывая своими комментариями фильмы об отдельных колониях. Серия была подготовлена для Имперской выставки (Empire Exhibition).

Студию «Гомон-Бритиш Инстракшнл» (работала с ноября 1933 года) («Gaumont-British Instructional») возглавлял основатель «Бритиш Инстракшнл фильмс», большая часть его сотрудников вместе с ним перешла

⁹³ Ibid. P. 21-23.

в новое кинопроизводство. Фильмы были нацелены на детей, которые учились в английских школах⁹⁴.

Появление студий и развитие государственных департаментов (которые выступают заказчиками документального кино в целом и колониального кино в частности) непосредственно связаны с развитием документалистики как жанра в мире и в Британии. Исследователи отмечают, что в Британии с самого момента возникновения кино, как игрового, так и документального, формируется отношение к этому виду искусства как к инструменту информирования и просвещения (в отличие, например, от Америки, где превалировала развлекательная функция кино)⁹⁵.

В период 1950 – 1960-х гг, (в частности, важен 1960 год, объявленный ООН «Годом Африки») активизируется движение континента к независимости, интерес к роли стран Африки в геополитической картине мира проявляют такие мировые игроки, как США и СССР. На этом фоне консервативное правительство Великобритании уделяет особое внимание странам континента: в предвыборной программе тори 1959 года указаны обещания предоставить независимость Нигерии, разработать конституцию для Федерации Родезии и Ньясаленда, также консерваторов беспокоят подъем национализма в Гане и режим апартеида в Южно-Африканском Союзе⁹⁶. В связи с этим Гарольд Макмиллан совершает первую в истории британо-африканских взаимоотношений поездку действующего премьер-министра по африканским странам – колониям и странам Содружества. Поездка завершится в Кейптауне известной «Речью о ветре перемен», в которой подчеркивается позитивное влияние Великобритании и взаимозависимость (бывших) колоний и метрополии, а также

⁹⁴ Ibid. P. 42.

⁹⁵ *Прожико Г.С.* Указ. соч. С. 9.

⁹⁶ *Хахалкина Е.В.* Гарольд Макмиллан и "Год Африки": Подули ли новые ветры над континентом? // Новая и Новейшая история. – 2016. – № 4. – С. 61.

пропагандируется позитивное сотрудничество в рамках Содружества наций⁹⁷. Эта концепция также нашла свое отражение в колониальном кино.

Основные постулаты речи нашли отражение в документе, который зафиксировал направления внешнеполитической стратегии страны на ближайшее десятилетие. Среди них были сокращение присутствия Великобритании на территории Африканского континента, привлечение стран Западной Европы и США к активному участию в поддержке стран Юго-Восточной Азии (СЕАТО), при сохранении британского влияния; обеспечение развития политической системы в бывших колониях и др. Для британского правительства было важно не допустить негативного влияния колониальной политики на взаимоотношения с США, в 1959 году даже было принято решение о предварительных консультациях с США с целью согласования политики в Африке и снижения советского влияния.

Военные эксперты британского правительства указывали на невозможность сокращения военного присутствия в независимых странах и уменьшения соответствующих статей расходов в связи с возможностью возникновения ряда локальных конфликтов. Премьер-министр ответил на это принятием решения об ограничении наземных сил в Африке с целью перенаправить оборонные расходы на развитие ядерного потенциала метрополии⁹⁸. Шаткость позиции по этому вопросу может проявляться в колониальных фильмах в виде умолчания о британском военном присутствии.

При этом Министерство по делам колоний сохраняло осторожную позицию в вопросе предоставления независимости, указывая на

⁹⁷ Воеводский А. В. "Единственный крепкий фундамент в Африке" vs "ветер перемен": переговоры Х. Фервурда и Г. Макмиллана в феврале 1960 г. // Перелом в истории Африки: ожидания и реальность / Отв. ред.: А. С. Балезин. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2021. С. 93–106.

⁹⁸ Future Policy Study, 1960–1970: Cabinet memorandum, report of officials' committee (chairman, Sir N Brook) // The British Documents on the End of Empire. Series A Vol. 4: The Conservative Government and the End of Empire 1957–1964. L.: The Stationary Office, 2000. Part I: High Policy, Political and Constitutional Change. P. 87-107.

необходимость готовности к принятию этой независимости, что сохраняло метрополии пространство для маневра. В главе, посвященной анализу пропагандистских фильмов, будет рассмотрено, как это сказалось на колониальном нарративе в британской документалистике. В рассматриваемое время также увеличивается присутствие афро-азиатских стран в ООН, что влияет на расклад сил, как в рамках самих Объединенных наций, так и в мире в целом.

В начале 1960-х гг. колониальная политика Великобритании осложняется внутривнутриполитическими конфликтами (действия «родезийского лобби», отставка министра по делам колоний И. Маклеода) и политикой ООН (вопрос о независимости Нигерии). Это приводит к тому, что британское правительство отказывается от идеи эволюционного развития колоний и снижает критерии готовности страны к независимости⁹⁹.

Также в указанный период экономическо-социальное положение внутри метрополии подвергается испытанию миграционными потоками из стран Содружества, что выражается в принятии закона об ограничении иммиграции.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод, что британская колониальная политика во второй половине двадцатого века была направлена на соблюдение баланса между различными внешнеполитическими тенденциями: сохранение благоприятных для Соединенного Королевства темпов деколонизации, а также под влиянием усиления радикальных движений на некоторых территориях, антиколониального наступления других стран (в первую очередь, СССР и США). Также влияние оказала ситуация на Ближнем Востоке и напряжение, вызванное Суэцким кризисом. Но результатом этой политики стала деколонизированная Африка.

⁹⁹ *Хахалкина Е.В.* Великобритания и проблемы интеграции, безопасности и деколонизации во второй половине 1940-х — начале 1960-х годов. Томск: Изд-во Томского университета, 2017. С. 327-331.

Возвращаясь к истории формирования жанровой структуры английского кино, посмотрим, какие тенденции на фоне описанного исторического контекста возникали в кино. На рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, на самом раннем этапе развития киноискусства, кинопроизводители сосредоточились на хрониках — известна английская группа хроникеров «Брайтонской школы» (в том числе Д. Уильямсон, Р.У. Пол, С. Хепуорт, Ч. Урбан и др.). Особой популярностью у английских зрителей пользовались съемки спортивных мероприятий (здесь можно привести в пример киножурнал «Нэшнл», в котором выходили в основном именно спортивные сюжеты). Также на пленку попадали массовые события политической и общественной жизни страны, которые волновали зрителей, — как снятые в реальности, так и воссозданные режиссерами с целью решения пропагандистских задач. Одновременно с этим в английском документальном кино развивается видовое направление под лозунгом «Природу – на сцену»¹⁰⁰. Считается, что интерес к просветительским возможностям документальных лент является достаточно весомым в истории английского кино и в будущем приведет к созданию известных телепрограмм Би-Би-Си естественно-научного направления.

Упомянутый ранее Джон Грирсон считается отцом документалистики во всем мире. Для него основополагающим является необходимость режиссерского замысла во время работы над документальным кино, т. е. английская документалистика делает шаг от хроники или воссоздания хроники к творческой переработке действительности режиссером документального кино. Грирсон видел истинное призвание документалистики в более активном вторжении в процесс социального

¹⁰⁰ Видовой фильм, географический, географо-этнографический, краеведческий фильм. Воспроизводит на экране природные особенности страны или географического района, показывает жизнь и труд людей, создающих экономические и культурные ценности. Многие фильмы посвящены путешествиям, экспедициям. Опр. по: Шнейдеров В., Путешествия с киноаппаратом. М.: Киноиздат, 1952.

переустройства общества, что он не раз подчеркивал в манифестах и методических статьях о кинопроизводстве.

Заслуга Грирсона также в том, что он привлекал внимание государственных и коммерческих структур к возможностям неигровых лент, что приводило к притоку финансирования в документалистику. В 1930-х годах в английских неигровых фильмах появляется тенденция к фиксации на экране людей с живой реакцией, мимикой, жестами, шутками, деталей их повседневности. На волне этой тенденции вокруг Грирсона формируется так называемая «школа английского документального кино». Исследователи отмечают в качестве особенностей школы «внимание к микродраматургии жизненных и производственных процессов, умение выявить скрытую выразительность обыденности, снайперскую точность при отборе деталей, увлекательную стремительность монтажно-ритмической структуры»¹⁰¹.

Новый этап в развитии британской документалистики связан с началом Второй мировой войны. Производство документальных фильмов во время войны сосредоточилось на студии «Краун фильм юнит». Задачей этих фильмов было показать мужество и стойкость английского народа, для решения этой задачи использовали съемки обычной, повседневной жизни англичан, которые остаются англичанами и в непростых условиях военного быта. Таким образом, кино моделировало «пример для подражания». Во многих английских фильмах военного времени даже нет прямых выпадов в адрес врага — режиссеры сосредоточились на своих соотечественниках и образе Англии как сильной страны, сохраняющей свои принципы.

В послевоенной Англии одним из ведущих стилевых направлений в кино становится художественно-документальный жанр. Это связано с необходимостью осмыслить события Второй мировой войны, которая вторглась в частный мир зрителя, связав его жизнь с событиями мировой

¹⁰¹ Прожико Г.С. Указ соч. С. 62.

истории. Исследователи зрительского восприятия также указывают, что ориентация на готовый лозунг и идеологемы, преобладавшая в психологии рядового человека 30-х годов, была разрушена¹⁰², что приводит к потребности зрителя формировать собственное мнение, основываясь на множестве источников, среди которых и киножурналы, которые регулярно демонстрировались в кинотеатрах, а впоследствии — телевизионные каналы. А необходимость в осмыслении событий Второй мировой приводит к появлению ряда документальных фильмов, которые особым образом использовали хроникальные кадры времен войны. Также в послевоенные два десятилетия появляется такое направление в документалистике, как монтажный фильм — по сути это исторический документальный фильм, снятый методом отбора и интерпретации хроникальных съемок.

В середине века происходит серьезный технологический рывок в развитии киноаппаратуры — теперь режиссерам доступны звуковые репортажные съемки. В послевоенные годы документалисты испытывали трудности — правительственные органы существенно снизили финансовую поддержку производства неигровых фильмов. Это не сказалось на производстве научного кино, заказчиком которого являлись в том числе телевизионные каналы.

Знаменательным событием, повлиявшим на развитие не столько документального кино, сколько английской кинематографии в целом, стало появление в середине 50-х гг. движения, определившего себя как «свободное кино». В 1956 году группа режиссеров во главе с Линдсеем Андерсоном организовала в Национальном кинотеатре просмотр программы своих короткометражных фильмов. Эта программа называлась «Свободное кино» и завоевала популярность. Манифест свободного кино провозглашал «веру в свободу, в важность людей и значительность

¹⁰² Там же. С. 52.

каждодневного»¹⁰³. Появление свободного кино знаменовало собой выход из кризиса, который довлел над британским кино в течение долгого времени. Конечно, фильмы, рассматриваемые в рамках данного исследования, нельзя включить в категорию «свободное кино». В первую очередь, свободными считались фильмы, созданные вне рамок индустрии, а значит, не ориентированные на кассу, спонсора или государство. Но для нашего исследования важна переориентировка тем, которую осуществили представители «новой волны» (в кинематографе) и которую не могли игнорировать даже сотрудники государственных студий. Режиссеры обратились к человеку, его повседневной жизни, его заботам и нуждам. Исследовательница британской «новой волны» Ксения Косенкова пишет, что Андерсон и его группа отказались показывать рабочих в качестве героев индустрии, а снимали их на отдыхе или с семьей. Также она обращает внимание на то, что героями свободного кино стали люди из низших классов¹⁰⁴. В документальных фильмах стало больше проявляться авторское отношение к событиям и людям.

Обращает на себя внимание тот факт, что количество колониальных документальных фильмов после Суэцкого кризиса значительно уменьшилось. Большинство фильмов снималось на фоне различных военных конфликтов на территории колоний, например фильмы о британских войсках в Адене и Африке. В этом можно усмотреть и влияние «новой волны»: представители свободного кино критиковали в том числе и игнорирование документалистами факта распада Империи и наличия конфликтов в колониях. В целом представители «новой волны» противопоставляли традиционное пропагандистское кино, конструирующее вещи и факты и неореализм, в рамках которого кино стремилось показать реальность «как она есть», подчиняясь вещам и

¹⁰³ Косенкова К. Путь наверх: генезис британской «новой волны» // Синематика [Электронный ресурс] URL: <http://www.cinematheque.ru/post/141750/1> (дата обращения: 13.04.2014).

¹⁰⁴ Там же.

фактам. Классический кинематографический стиль с точки зрения последователей новой волны «утратил доверие», будучи на службе у авторитарных режимов. Многочисленные «новые волны» формировали европейское кино вплоть до 1980-х гг., что не могло не повлиять и на колониальные фильмы¹⁰⁵.

В шестидесятых появляются также художественные фильмы, действие которых разворачивается в Африке и на Востоке. Послевоенные десятилетия отмечены интересом зрителя к жизни народов разных стран, обусловленным в том числе ростом национально-освободительных движений в колониальных и бывших колониальных странах. Одновременно происходит перелом в системе научно-исследовательских методов, что также влияет на использование киносъемки. На рубеже 60-х и 70-х гг. в пространство кинодокументалистики вторгается новое явление, не совсем точно названное «политический документальный фильм»¹⁰⁶ (фильм-плакат, фильм-свидетельство, фильм-репортаж), а в режиссерское кресло присаживаются в том числе любители. В этот период меняются форматы взаимодействия внутри кинообщества — устанавливается практика международных кинофестивалей, появляются непрофессиональные кинообъединения («народное кино»). В качестве примера можно привести английское рабочее общество «Синема экшен» — транспортные рабочие снимали фильмы о своих проблемах.

Таким образом, работу над анализом кинофильма как исторического источника можно разделить на два блока. К первому блоку можно отнести предварительные изыскания, связанные с анализом обстоятельств появления кинофильма: авторство, место действия (место съемок может отличаться от места действия в фильме и места монтажа и выпуска фильма), целевая и реальная аудитория, обстоятельства дистрибуции, различия

¹⁰⁵ Эльзессер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – СПб : Сеанс, 2021. – С. 66.

¹⁰⁶ Прожико Г.С. Указ соч. С. 130-140.

версий и т. д. Важным фактором является контекст: как общеисторический контекст (на производство колониальных фильмов повлияла Вторая мировая война и ее осмысление, Суэцкий кризис, падение некоторых авторитарных режимов, Год Африки и другие события), так и культурный контекст, который формирует процесс развития кинопроизводства (для данного исследования актуальны такие феномены, как «свободное кино», «политический документальный фильм», институализация кино).

Ко второму блоку можно отнести работу непосредственно с содержанием фильма: контент-анализ (выяснение методики отбора фактов создателями фильма), визуальный анализ, звуковой анализ. Такая работа с кинофильмом как с историческим источником может быть описана как деконструкция использованных авторами средств художественной выразительности с целью анализа авторского замысла. Визуальный анализ включает исследование композиции кадра, а также визуального поведения в кадре в форме жестикуляции, кинесики, мимики, изменения поведения в социальных ситуациях. Одним из информативных источников для историка является кадр (план) и сочетаемость кадров внутри одного фильма (монтаж).

Сформировать теоретическую основу использования кинодокументов как исторических источников можно, используя достижения в различных областях гуманитарного знания: визуальная антропология, визуальная социология, имагология, история и теория кино и т. д. Визуальная антропология занимается исследованием и интерпретацией визуальных артефактов и контекста их производства и бытования. Таким образом, анализ фильма всегда является междисциплинарным проектом.

В следующих главах описаны результаты применения теоретических положений по работе с фильмами как с историческими источниками на материале британского колониального кино об африканских колониях (и бывших колониях). Это фильмы, которые снимались на территории британских колоний английскими государственными киностудиями (или по

заказу британских колониальных департаментов) и отражают представления британцев о колониальной повседневности. История колониального кино и студий зачастую отражает ключевые особенности британской колониальной политики в тот или иной момент времени.

Глава 2. Кино как инструмент официальной колониальной пропаганды

После Второй мировой войны Великобритания сталкивается с серьезным вызовом: происходят геополитические изменения и события, такие как начало процессов деколонизации в Азии, Панфриканский конгресс в Манчестере в 1945 году, подъем национальных движений. Активизируются различные политические организации, в том числе профсоюзные объединения, которые подвергают сомнению колониальную политику. Все это приводит к тому, что Британия нуждается в том, чтобы создать положительный образ Империи. Достигается это в том числе за счет визуального и нарративного объединения метрополии и колоний. Чтобы такое объединение осуществить, акцентируется связующая роль английской монархии, армии, промышленности и т.д.

Исследователь колониального кино Том Райс, описывая знаковость закрытия «Колониал фильм юнит» в 1955 году, пишет, что миссией их фильмов было «продвигать, сохранять и заново определять Британскую империю для колониальной аудитории»¹⁰⁷ (в случае смены основной пропагандистской идеи, которой поддерживалась идея Британской империи). Студия проецировала колониальную идеологию через свои фильмы, которые оправдывали свое существование интеллектуальным превосходством британского колониста, выставляя его на передний план в своих фильмах.

Пропаганда может быть определена как передача идей и ценностей от одного человека или группы людей, другому (или другим) с намерением повлиять на позицию реципиента таким образом, чтобы интересы источника были удовлетворены¹⁰⁸. Пропагандистские сообщения транслировались через имперские выставки, школьные учебники,

¹⁰⁷ Rice T. Films for the Colonies. P. 1.

¹⁰⁸ MacKenzie, J. J. Propaganda and Empire: the manipulation of British public opinion, 1880-1960. Manchester University Press, 1985 – P. 3.

популярные детские книжки, брошюры, которые выпускали коммерческие компании и миссионерские общества и, конечно же, через медиаконтент (т. н. «популярный империализм», который включает не только пропаганду в СМИ, но и пропаганду в повседневной жизни: об Империи писали на коробках с печеньем и пачках сигарет).

Джон Маккензи утверждает, что британская кино- и теледокументалистика в целом родились именно внутри имперской пропаганды¹⁰⁹. С точки зрения использования в пропагандистских целях кино как форма искусства поглотило многие другие элементы популярной культуры, которые ранее использовали для трансляции официальной пропаганды: военные спектакли, мюзик-холлы и др. Это сказалось на выборе сюжетов для первых кинофильмов начала века: авторы показывали на экране события и феномены, зарекомендовавшие себя как востребованные публикой в других жанрах популярной культуры: военные конфликты, королевские ритуалы, экзотика, ориентализм, механизмы. Эти сюжеты, как можно будет увидеть далее, можно наблюдать и в колониальных пропагандистских фильмах. Особенно частотными становятся темы военных конфликтов (и построение определенного позитивного образа Британской империи во время этих конфликтов, при этом не показывая напрямую действия британских военных) и королевской семьи¹¹⁰. Этому общему для британского кинематографа тезису не противоречат результаты исследования британского колониального кино в Африке. Фильмы, которые транслируют эти сюжеты будут подробно рассмотрены ниже, в соответствующих параграфах данной главы.

Колониальное кино, таким образом, выступает частью колониационного процесса. «Первоначально созданная для мобилизации поддержки войны в колониях, студия «Колониал фильм юнит» позже сделала приоритетом благосостояние и развитие колоний в послевоенное время и, наконец,

¹⁰⁹ Ibid. P.10.

¹¹⁰ Ibid. P. 72.

подготовила почву для независимости»¹¹¹. Действительно, по мере приближения независимости в послевоенную эпоху студия помогла создать ряд местных подразделений, в первую очередь в Западной Африке и Карибском бассейне, многие из которых продолжают существовать и после получения независимости. Фильмы были одновременно и хроникой, и агентом Империи, приближая колонии к Британии: они проецировали британский приоритет и идеалы на колонии. Таким образом, правительство метрополии использовало фильмы как способ «дотянуться» до отдаленных частей империи, институализируя ее. В этой главе мы хотели бы рассмотреть, какие средства и каким образом использовались для выполнения этой задачи.

§1 Политика и Империя в колониальном кино

В этом параграфе анализируются фильмы, в которых выделяются сюжеты, относящиеся к прямой политической пропаганде (13 фильмов в анализируемом корпусе), а также пропаганде вклада метрополии в техническое и политическое развитие колоний (как во время, так и после окончания колониального периода — 62 фильма), образу Империи; историческим событиям в колониях и тому, как они преподносятся; образу англичан как жителей метрополии; образу британской королевской семьи (во время путешествий по колониальным территориям — 18 фильмов).

§1.1 Королевские туры

Как пишет Чарлз Рид, королева Елизавета вместе с короной унаследовала ряд практик, которые развились вокруг института королевской власти в Англии в течение XIX века. Одна из них — это королевские туры по территории Британской империи¹¹². Они способствовали укреплению

¹¹¹ *Rice T. Films for the Colonies. P. 2.*

¹¹² Подробнее о королевских турах, см. например, *Reed, C.V. Royal Tourists, Colonial Subjects and the Making of a British World, 1860–1911. Manchester: Manchester University Press, 2017.*

связей между метрополией и колониями, демонстрации единства Империи, а также репрезентации власти и легитимности монархии.

Королевские туры были призваны обеспечить лояльность короне подданных со всего земного шара. Первый такой визит состоялся еще в 1860 году. Члены королевской семьи путешествовали в качестве солдат, моряков, послов — принцы и принцессы должны были больше узнать об империи, которой им предстояло управлять. Дэвид Кеннедайн, британский историк, в своем эссе, которое вошло в сборник «Изобретение традиций» под редакцией Эрика Хобсбаума и Теренса Рейнджера, пишет о том, что королевские ритуалы были практикой, порожденной европейскими правящими элитами с целью легитимизировать и увековечить свою социальную и политическую власть¹¹³. В ритуальном пространстве королевского тура британская имперская культура создавалась и переделывалась множеством различных исторических акторов Британии и Империи. Форматы и задачи туров варьировались в зависимости от политического контекста, потребностей метрополии и колоний, а также внешнеполитической обстановки.

В коллекции документального кино 18 фильмов посвящены официальным визитам, которые представители британской королевской семьи наносили в колонии и, впоследствии, в страны Содружества. Названия фильмов образованы по большей части по одной модели: название страны или региона — обозначение визита («тур», «приветствует», «салютует») и титул или имя представителя или представительницы королевской семьи. Самый ранний фильм снят в 1925 году — «С его королевским высочеством принцем Уэльским в Южной Африке» (немой)¹¹⁴. Немой фильм использует те же визуальные приемы, что и более поздние

¹¹³ Cannadine D. The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the «Invention of Tradition», с. 1820–1977 // The Invention of Tradition / ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 101-164.

¹¹⁴ «С его королевским высочеством принцем Уэльским в Южной Африке» («With his Royal highness the Prince of Wales in South Africa»), African Film Productions, 1925).

звуковые фильмы, например общие и дальние планы, детские образы, определенную лексику (в титрах).

Также богатый видеоматериал оставили королевские визиты в Нигерию, Ньясаленд, Сьерра-Леоне, Гамбию и Уганду в 1950-х и 1960-х годах. В производстве этих фильмов задействованы Центральная служба информации, британское отделение «Пате-журнал», студии «Центр Африкан фильм юнит», «Бритиш муветон ньюс», а также местные колониальные киностудии.

Подробный анализ и сопоставление между собой отдельных единиц (планов), в том числе сюжетных, фильмов, в которых поднимается тема королевского тура, позволили выделить в нарративном построении несколько общих черт. Они будут подробно описаны ниже.

Синопсис фильма включает следующий набор эпизодов: торжественная встреча королевской делегации на пристани или в аэропорту с участием высокопоставленных местных чиновников, демонстрация ликующей толпы, которая приветствует делегацию, посещение христианской церкви, социальный визит (посещение госпиталя, открытие колледжа и т. п.), визит на объект промышленности и/или сельского хозяйства, дурбар (ассамблея локальных властей, которая сочетается с демонстрацией местной культуры)¹¹⁵. Такой набор эпизодов обусловлен прежде всего стандартной программой визитов. Е.О. Величко в своем исследовании феномена королевского тура показывает, что визиты сопровождалась массовыми празднествами, строительством триумфальных арок, выпуском памятных медалей, организацией выставок, что способствовало развитию городской инфраструктуры, ремёсел, торговли и туризма¹¹⁶.

¹¹⁵ Дурбар, дарбар — торжественный приём, употреблялся в этом значении в колониальной Индии. Использование этого термина по отношению к африканским странам может вызвать вопросы, но в данном случае мы следуем за авторами фильмов, которые, предположительно, переносят на Африку культурный опыт Индии.

¹¹⁶ Величко, Е. О. Официальные визиты членов королевской семьи во владения империи в контексте имперской политики Великобритании 60–70-х гг. XIX в. : специальность 5.6.2 «Всеобщая история» : диссертация на соискание ученой степени

Авторы фильма подчеркивают масштабность и знаковость освещаемых событий. Это достигается за счет использования дальних и общих по крупности планов, панорам, массовых сцен, маршевой и торжественной музыки, соответствующей лексики («памятный день», «знаковый день», «впервые», «это история» и т. д.) — создатели стремятся «вложить» события в культурную память как колонии (или бывшей колонии), так и метрополии.

Анализ составляющих кадров позволяет увидеть доминирование в кадре британцев (первыми делегацию приветствуют британские чиновники, в части эпизодов приветствующая толпа одета в большинстве своем по-европейски, во время визитов на предприятия делегацию окружают британцы — проводят экскурсии и т. д.). При этом британцы и высокопоставленные чиновники (президент или премьер-министр страны) одеты в европейскую одежду, на местных жителях (как и на представителях местных властей) традиционные одеяния, иногда нарочито традиционные — когда зрителю показывают подготовку к встрече с королевской свитой или моделируют в кадре повседневную жизнь деревни или школы.

Также можно отметить, что в кадре часто появляются военные — в эпизодах встречи, специально проводимых парадов, торжественных смотров и подготовки к ним. Например, в фильме «Сьерра-Леоне приветствует королеву» королева посещает военный парад Первого батальона Королевского полка Сьерра-Леоне («1st Battalion Royal Sierra Leone Regiment»). Королева принимает парад и презентует батальону новый флаг¹¹⁷.

Авторы фильмов активно эксплуатируют детские образы¹¹⁸. Например, в качестве перебивки между эпизодами — маленький ребенок, бедно одетый,

кандидата исторических наук / Величко Екатерина Олеговна ; ФГБОУ ВО «РГПУ им. А. И. Герцена». — Санкт-Петербург, 2024. — с. 62

¹¹⁷ «Сьерра-Леоне приветствует королеву» («Sierra Leone greets the Queen», Central Office of Information, British Pathé News, 1961) — 03.00-03.50.

¹¹⁸ См. например: «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» («Princess Margaret in Mauritius and East Africa», 1957) — 01.50, 05.53, 8.45, 09.42 и др., «Сьерра-Леоне приветствует королеву» («Sierra Leone greets the Queen», Central Office of

машет ручкой, приветствуя оператора, что воспринимается зрителями как приветствие, обращенное к ним. Также дети встречают королевскую семью во время торжественной встречи, в госпитале, в школе.

Если перейти от анализа образов к общему сюжету фильмов о королевских турах, можно увидеть, что кинематографисты используют бинарные противопоставления в ассоциативных рядах: город (ассоциируется с Британией) и деревня (соответственно, с Африкой), прогресс (Британия) и природа (Африка), новая демократическая Африка (Британия) и «старая», традиционная Африка — Африка периода работорговли и междоусобных войн (Африка). Например, в фильме «Барабаны для королевы» описывается неформальный визит королевской четы на руины острова Джеймс (Гамбия) — британского форпоста и порта, который был задействован в работорговле. Диктор относит к этому месту фразу «старая Африка, которой больше нет». В то время как «новая пробуждающаяся Африка» — это парламент по британской модели¹¹⁹.

Также авторы подчеркивают связь между Британией и королевой и той страной, которую она (или ее представители) посещает (например, посредством фразы «увидит своих людей»), вплоть до использования феодальной лексики («оммаж»). При этом в тех же фильмах мы видим приемы, которые отделяют Африку от метрополии, а именно использование экзотического, этнографического образа Африки. Например, фильм «Барабаны для королевы» полностью построен на этом: эпизоды дурбара, народные инструменты, танцы, ремесла в кадре.

Помимо общих черт можно выделить особенности некоторых фильмов о королевских турах, которые выделяются из описанного выше общего ряда.

Фильм «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» («Princess Margaret in Mauritius and East Africa») вышел в 1957 году (он уже

Information, British Pathé News, 1961) – 2.43-02.28, «Барабаны для королевы» («Drums for a queen», Associated British Pathé, Ashwood Terry, Stone Sidney, 1961) – 00.16-00.25.

¹¹⁹ «Барабаны для королевы» («Drums for a queen», Associated British Pathé, Ashwood Terry, Stone Sidney, 1961) – 08.32-08.34, 08.39-08.42

упоминался в тексте исследования в первой главе как пример использования режиссером монтажных приемов). Сюжет фильма — протокольное путешествие принцессы Маргарет по странам Африки, которое состоялось в 1956 году: Маврикий (стал независимым государством в 1968 году), Занзибар (1964), Танганьика (1961 год) и Кения (1963). Таким образом, на момент съемок фильма, Маврикий и Восточная Африка имели статус зависимых территорий. В фильме нет титров с указанием авторов и продюсеров, однако, по данным Британского института кино, фильм снят по заказу Центральной службы информации при участии Министерства иностранных дел, Министерства по делам колоний и Министерства Содружества¹²⁰.

Фильм открывается эпизодом, в котором принцесса прибывает в Момбасу (Кения). Первые кадры задают общий тон фильма: планы короткие, быстро сменяют друг друга, сопровождаются быстрой, веселой по тональности музыкой. В закадровом тексте диктор подчеркивает, что принцессе пришлось преодолеть огромное расстояние, чтобы попасть в Момбасу и совершить путешествие по Восточной Африке.

В качестве сопровождающего звука используется музыка (преимущественно), закадровый текст, интершум¹²¹. В первом эпизоде (Момбаса) кадры сопровождается веселая музыка, которая меняет тон, когда в кадре появляется здание христианской церкви и Маргарет приветствует священник. Громкость музыки меняется — авторы фильма используют звук, чтобы разделить эпизоды.

В большей части эпизодов присутствует элемент локальной культуры. Обычно он представлен масштабными театральными представлениями,

¹²⁰ Princess Margaret in Mauritius and East Africa (1957) // British Film Institute URL: <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/50c3079c5f955> (дата обращения: 22.10.2018).

¹²¹ Интершум – набор звуков, передающий или имитирующий (при студийной записи) звуковое сопровождение событий в фильме, например, сочетания шума толпы, звука ветра и гула двигателя.

которые даются специально в честь принцессы. Таким образом, местной культуре в фильме отводится развлекательная роль.

Эпизоды разделяются по локациям, которые посещает британская делегация во главе с принцессой. Темы таких отдельных сюжетов внутри эпизодов по большей части совпадают с темами, которые картируются в коллекции британского колониального кино в целом: образование (открытие колледжа)¹²², гендерные роли в обществе (присутствие на парадном собрании женского общества)¹²³, религия (проповедь в церкви)¹²⁴, медицина (открытие ортопедического госпиталя¹²⁵), экзотика (ритмичные народные танцы на церемонии встречи принцессы)¹²⁶, индустрия (посещение производства)¹²⁷.

Закадровый текст постоянно подчеркивает историческую значимость этого визита, используя такие лексические конструкции, как «знаменательный день» («memorable day»). Интересен сюжет на десятой минуте фильма, когда в Танганьике принцессу Маргарет встречают и одаривают цветами три маленькие девочки: европейской, азиатской и африканской внешности. Такой сюжет заявляет тему содружества наций внутри империи.

«Британская семья говорит на многих языках»¹²⁸, — говорит священник в церкви. Тем не менее во время визита на фабрику по производству сахара, которую нам описывают как самую современную на Маврикии, мы видим в кадре только «белых» работников¹²⁹. Это контрастирует с другим эпизодом, в котором принцесса посещает предприятие с местными сотрудниками: сидят на земле, в африканской одежде, работают руками, а не на станках.

¹²² См. например: «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» («Princess Margaret in Mauritius and East Africa», 1957) – 03.35.

¹²³ Там же – 01.55, 04.13, 11.04.

¹²⁴ Там же – 04.30.

¹²⁵ Там же – 05.20.

¹²⁶ Там же – 01.40, 06.10, 09.05, 09.44, 11.08, 12.08, 16.00.

¹²⁷ Там же – 05.04.

¹²⁸ Там же – 04.30.

¹²⁹ Там же – 05.04.

Документальный фильм «Принц Филипп в Гамбии» («Prince Philip in the Gambia») также представляет интерес¹³⁰. Фильм снимался по заказу Центральной службы информации в 1956 – 1957 гг. За съемки отвечает оператор «Королевской военно-морской школы фотографии» («Royal Naval School of Photography»). Фильм отличается от других фильмов, упоминаемых в этом параграфе, потому что более сфокусирован на стране, которую посещает член королевской фамилии, на ее исторических особенностях, чем на протокольных мероприятиях во время передвижения королевской делегации по стране.

Визит принца Филиппа в Гамбию был частью поездки в Австралию на Олимпийские игры. То есть он отправился в путь накануне Суэцкого кризиса, когда Египет еще не был атакован и распад Британской империи казался остановленным. Возможно, поэтому фильм демонстрирует оптимистичные картины колониального будущего: турне принца с охотой на крокодилов, лояльность местной знати, всенародная любовь к королевской семье и т. д. Когда фильм был смонтирован и выпущен на экраны, то он мог выглядеть анахронично со всеми этими устаревшими на тот момент образами.

В фильме используется географическая визуализация. На первых секундах фильма в кадре появляется карта, а диктор сообщает географические сведения о Гамбии. Позже рассказчик углубится в географические данные — расскажет о количестве населения, посчитает иммигрантов с французских территорий, а перед тем, как описать охоту принца на крокодилов, расскажет о реке, на которой будет происходить охота, и о местности, по которой она протекает.

Вторая мировая война привела к большому вовлечению гамбийцев в политическую жизнь страны. Это связано с тем, что в Гамбии появились новые экономические предприятия — в связи с необходимостью обеспечить

¹³⁰ «Принц Филипп в Гамбии» («Prince Philip in the Gambia», Central Office of Information, 1957).

базирувавшиеся в стране английские части военно-воздушных и военно-морских сил; с восприятием участвующих в сражениях гамбийцев идей освободительных движений других стран, с формированием политических партий. После войны в стране начались реформы, которые были направлены на постепенное увеличение представительства коренного населения в органах колониальной власти, в том числе, согласно Конституции 1954 года, в Законодательный совет кроме губернатора и пяти назначаемых им членов стали избираться еще 16 человек¹³¹. Путешествие принца Филиппа, осуществленное и задокументированное кинокамерой в 1957 году, видимо было призвано подтвердить такую тенденцию — в фильме мы видим, как принц встречается с гамбийскими чиновниками, принимает парады, возглавляет конференции и т.д.

«Самая старая связанная с Британией африканская страна и, определенно, одна из наиболее счастливых», — описывает Гамбию диктор¹³². Рассказчик старается убедить зрителя в этом и возвращается к этой теме еще раз несколько позже, пытаясь вызвать у зрителя положительные эмоции. «Но сейчас не время для политики, это был *день радости*, день для детей, четырех тысяч прекрасных гамбийских детей»¹³³. Речь идет об эпизоде, в котором Филипп принимает участие в детском параде (ежегодное событие местного значения). Здесь стоит вновь упомянуть, что авторы колониальных фильмов часто используют образы детей для создания позитивного впечатления. Вот и в этом фильме диктор подчеркивает, как принц рад принимать этот ежегодный детский парад¹³⁴. Том Райс в своей критической статье трактует этот эпизод, как символ лояльности Гамбии к английской королевской династии и, соответственно,

¹³¹ Смирнов Г.Г. Республика Гамбия. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. — С. 30.

¹³² «Принц Филипп в Гамбии» («Prince Philip in the Gambia», Central Office of Information, 1957) — 00.05 – 00.07.

¹³³ Там же – 01.40-01.45

¹³⁴ Там же – 01.57.

к Британии вообще¹³⁵. В целом встречу принца местным населением диктор описывает как «гигантский разноцветный пикник»¹³⁶. Причем на этих словах камера показывает только местных жителей, а европейцы оказываются противопоставлены этому «разноцветному пикнику», возвышаясь над ним (в кадре подчеркивается положение принца на возвышении). Также Гамбия описывается как «страна перемен и экспериментов»¹³⁷.

Описывая Африку, рассказчик использует эпитет «щедрая». Интересно, что на этих словах видеоряд демонстрирует нам не богатства, производство или урожай, а людей. То есть сопоставление дает зрителю ассоциацию «Африка щедра на людей». Подтверждение этой мысли видится в том, что в следующем эпизоде диктор начинает рассказывать о населении Африки¹³⁸. При этом массовые сцены очень характерны для этого фильма — таковы сцены встречи принца, прогулки по рынку, пляски «колдунов» («witch doctors»).

О последней сцене стоит упомянуть отдельно. Авторы фильма предлагают зрителю традиционный этнографический образ, традиционное прочтение Африки. «Цвет, смех, движение, возбуждение» — вот эти ключевые слова авторы выбирают для этого эпизода¹³⁹, а значит и для описания Африки вообще. Диктор стремится подчеркнуть, что это обычная для африканского городского пейзажа сцена, случайно запечатленная камерой¹⁴⁰.

¹³⁵ Rice T. Analysis of «Prince Philip in the Gambia» // IWM [Электронный ресурс]. IWM 2014. URL: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060006454> (дата обращения: 14.04.2014).

¹³⁶ «Принц Филипп в Гамбии» («Prince Philip in the Gambia», Central Office of Information, 1957) – 00.56.

¹³⁷ Там же – 05.30 – 05.32.

¹³⁸ Там же – 02.30 и 02.39-02.42.

¹³⁹ Там же – 02.47 – 03.45.

¹⁴⁰ Такой вывод можно сделать исходя из употребления слова «spontaneous» — «...spontaneous displays by witch doctors and dancers».

Диктор рассказывает, что в 1954 году была принята конституция Гамбии, подчеркивая, что конституция реализует идеалы, о которых писала британская королева в специальном послании. То есть Британия приносит в Гамбию традиции демократии, являясь, таким образом, носителем политической культуры, необходимостью распространения которой также оправдывается колониализм.

Так фильм, снятый накануне Суэцкого кризиса, по-прежнему воплощает в себе все традиционные представления о колониях и соответствует заданной еще в конце сороковых колониальной риторике и имперской идее.

Фильм «Сьерра-Леоне приветствует королеву» («Sierra Leone greets the Queen») вышел в 1961 году — в том же году страна получила независимость. Это съемка протокольного визита королевы Елизаветы II и принца Филиппа в Сьерра-Леоне. По данным карточки фильма в коллекции колониального кино, визит состоялся 25 ноября – 1 декабря 1961 года. При этом с 27 апреля Сьерра-Леоне официально получила независимость по результатам конференции в Лондоне, состоявшейся годом ранее. Королева посещает страну в качестве главы Содружества. Фильм снят по заказу Центральной службы информации, съемку осуществляла компания «Бритиш Пате Ньюс» («British Pathé News»).

На третьей минуте фильма мэр столицы — Фритауна передает королеве ключ от города¹⁴¹. У местных жителей зачастую нет «голоса» в кадре — их снимают сбоку или со спины, таким образом, мы не видим их полностью. Вообще для таких фильмов характерно редкое использование крупных, портретных планов, возможно, это связано с тем, что визуальный ряд не должен противоречить закадровому тексту, так план королевы на третьей минуте, по-видимому, случайно выдает ее скуку и желание поскорее закончить протокольное приветствие (перевод взгляда, поднятые с усилием

¹⁴¹ «Сьерра-Леоне приветствует королеву» («Sierra Leone greets the Queen», Central Office of Information, British Pathé News, 1961) — 02.07-02.17.

уголки губ)¹⁴². Исключением можно назвать фильм «Барабаны для королевы», который в целом создает более гуманистическое, антропоцентричное впечатление (о нем будет рассказано чуть подробнее ниже).

На четвертой минуте фильма королева посещает строительную площадку дамбы (Guma Dam) — индустриальный объект¹⁴³. Дамба строится совместно правительством Сьерра-Леоне и Корпорацией развития, которая в закадровом тексте фильма все еще называется колониальной¹⁴⁴. «Сьерра-Леоне — небогатая страна», — утверждает диктор. Здесь также проскальзывает крупный план главной героини фильма — на этот раз ее мимика показывает искренний интерес к тому, что ей рассказывают¹⁴⁵. Также королева посещает месторождение алмазов и место добычи железной руды. В последнем эпизоде явно подчеркивается технологичность — оборудование, много машин в кадре, это особенно заметно на фоне того, как добываются алмазы (ручной труд).

Также королева посещает то, что в описании фильма названо «сельскохозяйственной выставкой» («Eastern Province agricultural show»). Диктор рассказывает, что на выставке в честь королевского визита смоделировали настоящую деревню, чтобы «их Королева могла видеть, как живут некоторые из ее подданных в Сьерра-Леоне»¹⁴⁶ (в 1961 год Сьерра-Леоне стала независимым государством, но сохраняла конституционную монархи. Как форму правления и, соответственно, признавала главой государства Елизавету II, которую представлял в стране генерал-губернатор).

¹⁴² Там же – 02.35-02.37.

¹⁴³ Там же – 03.50-04.42.

¹⁴⁴ Корпорация развития Содружества — британская организация развития, сотрудничающая со многими биржами Южной Африки, а также участвующая в благотворительных акциях.

¹⁴⁵ «Сьерра-Леоне приветствует королеву» («Sierra Leone greets the Queen», Central Office of Information, British Pathé News, 1961) – 11.20-12.13.

¹⁴⁶ Там же – 10.40-10.45

Интересно, что в этом фильме королева всегда появляется в кадре с букетом цветов. Эпизод, в котором повествование возвращается во Фритаун, интересен тем, что во время рассказа о колледже (University College) подчеркивается его историчность («старейший» — основан в 1827 году) и связь с британским университетом, а также гендерная открытость («каждый третий студент — женщина») ¹⁴⁷. В этом фильме помимо закадрового текста появляется прямая речь королевы, записанная отдельной аудиодорожкой ¹⁴⁸.

Эпизод, снятый на заседании парламента, призван подчеркнуть связь между местным и британским правительствами ¹⁴⁹. Это прямо проговаривается в закадровом тексте: «Церемония усиливает связи между парламентом в Вестминстере и новым энергичным членом Содружества», а также показывается с помощью визуальных образов: парламентарии Сьерра-Леоне, которые заседают в президиуме вместе с королевой, одеты в европейские мантии и парики. Королева возглавляет заседание парламента.

Заканчивается фильм фразой, обращенной к королеве: «До свидания, да благословит тебя Господь и возвращайся скорее».

Фильм «Барабаны для королевы» («Drums for a Queen») вышел в 1961 году, за производство отвечала «Ассошиэйтед Бритиш Пате» («Associated British Pathé»), так же как и в случае с фильмом «Сьерра-Леоне приветствует королеву». Этот фильм фиксирует королевский тур по странам Западной Африки — Гана (бывший Золотой берег), Либерия, Сьерра-Леоне, Гамбия. Фильм начинается не с прибытия королевской делегации, а с ее отправления с британской земли. Здесь мы видим самолет и аэродром — до этого нам показывали прибытие к африканским берегам на яхте. Нам показывают диспетчера, кабину пилотов, технические особенности полета, снимают

¹⁴⁷ Там же – 16.20-17.30.

¹⁴⁸ Там же – 17.30-18.20.

¹⁴⁹ Там же – 18.22-19.03.

разгон самолета и его взлет¹⁵⁰. Как только самолет покидает британскую землю и уходит в туман — мы слышим этническую музыку и, таким образом, сразу переходим к мотиву экзотики, который является ведущим для этого фильма. Когда самолет прибывает в Африку, диктор сообщает: «Королевская особа спускается с небес»¹⁵¹, что создает очень яркую метафору.

«Черная звезда Ганы развевается для королевы» (речь идет о флаге Ганы) — подчеркивает диктор¹⁵². Королева осуществляет этот визит как глава Содружества. Этнографичность фильма проявляется с первых минут: зритель видит рынок, салон красоты (дамы делают новые прически и маникюр по особому поводу — для встречи с королевой). Это более сложная картина встречи — до этого мы видели только массовые сцены с флагами и приветствиями на дальнем плане, здесь картина ближе к некоторым личным историям. При этом фильм использует и стандартные стереотипы — например, готовность войск к параду проверяет белый офицер¹⁵³. При этом в фильме умалчивается о том, что в независимой Гане фактически в качестве официальной идеологии выступал панафриканизм, что было связано с идеями, разработанными и пропагандируемыми первым президентом Ганы Кваме Нкрума, в частности, объединение всех государств на Африканском континенте (Соединенные Штаты Африки)¹⁵⁴. В период, на который пришелся визит королевы, отношения между Великобританией и Ганой переживали глубокий кризис, вызванный событиями в Демократической Республике Конго и убийством Патриса Лумумбы. Правительство серьезно рассматривало возможность выхода

¹⁵⁰ «Барабаны для королевы» («Drums for a queen», Associated British Pathé, Ashwood Terry, Stone Sidney, 1961) – 00.01-02.11.

¹⁵¹ Там же – 04.35.

¹⁵² Там же – 03.10.

¹⁵³ Там же – 03.53-03.56.

¹⁵⁴ Подробнее см. Мазов С.В. Кваме Нкрума // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2013. – Т. 4. – Выпуск 3 (19) [Электронный ресурс]. URL: <https://history.jes.su/s207987840000467-2-1/> (дата обращения: 29.01.2021).

Ганы из Содружества наций. Кризис и происшествия, которые вызвали его, игнорируются авторами фильма что наводит на мысль о том, что у него были совершенно иные задачи и предназначение.

В этом фильме, в отличие от других, очень много крупных планов, причем не только королевских особ, но и обычных людей. Отличает его также и звуковой ряд — здесь присутствует живая запись звучания народных африканских инструментов.

В повествовании фильма впервые появляется спортивное мероприятие — лодочная регата¹⁵⁵. Также королевская делегация посещает лошадиные скачки, «почти Аскот», говорит диктор и отмечает, «какими похожими становятся разные люди»¹⁵⁶. На пятнадцатой минуте фильма в кадре женщина держит баннер «Сердечное приветствие Лиззи» — трудно представить в других фильмах, упомянутых в этом параграфе, такой способ выразить поддержку королеве.

Когда место действия фильма переносится в Сьерра-Леоне, мы видим, что авторы повторно используют одни и те же съемки в разных фильмах («Сьерра-Леоне приветствует королеву») — те же места, та же одежда героев кадра. Отличается повествование и выборка кадров — например, фокус не на представителей делегации, а на сборщиках алмазов. Отличаются также музыка (этническая, а не маршевая) и тон диктора (менее торжественный). Мы снова слышим королевскую речь, возможно, это та же самая речь, произнесенная королевой в парламенте Сьерра-Леоне. Если при создании предыдущего фильма режиссер выбрал ту часть, в которой королева говорит о прогрессе страны и ее будущем, то здесь мы слышим, как она благодарит жителей Сьерра-Леоне за теплый прием.

¹⁵⁵ «Барабаны для королевы» («Drums for a queen», Associated British Pathé, Ashwood Terry, Stone Sidney, 1961) — 11.40-12.37.

¹⁵⁶ Там же – 13.10-14. 25.

§1.2 Отображение истории колониальных стран в колониальном кино

Если мы посмотрим на фильмы, проанализированные выше, то заметим, что историческая тема в них практически не возникает, разве что подчеркивается значимость некоторых социальных объектов за счет их «историчности» — «старейший» университет, госпиталь и т. д. (и в таком контексте «историчность» связана с колониальным периодом). Также история используется в бинарных построениях: противопоставляется «традиционная» Африка (опасная, нестабильная, слаборазвитая, природная) и «современная» (ассоциированная с Британией). Но это нельзя назвать полноценным историческим сюжетом.

Эта черта — отсутствие истории как темы, предмета фильма при ее имплицитном присутствии в закадровом тексте, а иногда и в визуальном ряду фильма — характерна для всего корпуса африканского документального кино, который рассматривается в этом исследовании. Анализ показывает, что историческая тема в более серьезном объеме упоминалась всего в двух фильмах из рассматриваемых. Это фильмы «Историческая Родезия» («Historic Rhodesia»)¹⁵⁷ и «Африканский стоунхендж» («African stonehenge»)¹⁵⁸.

Фильм «Африканский стоунхендж» вышел в 1965 году. Назвать его сюжет историческим можно с некоторой степенью допущения: он описывает экспедицию к древним каменным кругам неизвестного происхождения, расположенным на территории Сенегала и Гамбии¹⁵⁹. Поэтому в равной степени сюжет фильма можно охарактеризовать как посвященный природе, экспедиции (травелог), так и исторический

¹⁵⁷ «Историческая Родезия» («Historic Rhodesia», Rhodesia Information Service, 1970).

¹⁵⁸ «Африканский стоунхендж» («African stonehenge», 1965).

¹⁵⁹ Сенегамбийские каменные круги, установленные над захоронениями - объект Всемирного наследия ЮНЕСКО. Точная датировка и назначение этих кругов неизвестны. Подробнее см. Stone Circles of Senegambia // UNESCO's World Heritage Centre URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1226/> (дата обращения: 20.02.2021).

(первобытная история). В числе спонсоров фильма — программа «Премия герцога Эдинбургского» («Duke of Edinburgh's Award Scheme»), участники которой задействованы в экспедиции. Следует отметить, что при поддержке этого фонда были сняты несколько фильмов, в которых зритель знакомится с выпускниками образовательной программы.

Также в коллекции документального кино имеется фильм «Историческая Родезия», он датирован приблизительно 1970 годом. О фильме не сохранилось данных, он вместе с другими был передан авторам коллекции колониального кинооператором студии «Централ Африкан фильм юнит» Генри Берриффом. Можно предположить, что производство фильма не было завершено, поэтому мы не можем его анализировать в рамках данного исследования. Но стоит обратить внимание на год — съемки велись в период, когда Родезия переживала политический кризис после самопровозглашения независимости в 1965 году.

Если мы вернемся к использованию истории в противопоставлениях, то станет понятно, что исторические события или факты иногда становятся фоном для подчеркивания позитивного вклада метрополии в технологическое и социальное развитие колоний.

Колониализм документального кино проявляется не только в исторических реалиях, отраженных в нем, но и в старательном замалчивании определенных эпизодов колониальной истории. Здесь важно вспомнить исторический контекст шестидесятых. 3 февраля 1960 года Гарольд Макмиллан в Кейптауне произносит знаменитую речь, обращенную к парламенту Южной Африки, в которой называет рост национального самосознания африканцев политическим фактом и говорит о «ветре перемен» над Африканским континентом. В 1960 году получили независимость бельгийское Конго, британская Нигерия, Сомали и другие — всего семнадцать африканских государств. В 1961 году суверенными стали Сьерра-Леоне и Танганьика, в 1962-м — Уганда, в 1963-м — Занзибар и Кения, в 1964-м — Замбия и Ньясаленд, в 1965-м — Гамбия. При этом,

однако, большинство освободившихся территорий не только вошли в Содружество, но и признали формальной главой государства английскую королеву Елизавету II.

Так, во время съемок фильма «Путешествие в Африку» (1965) из упоминаемых в нем стран лишь Маврикий и Родезия (бывшая Южная Родезия) оставались английскими колониями, причем Родезия уже в 1965 году по результатам проведенного референдума в одностороннем порядке провозгласит свою независимость. Однако в фильме нет ни указаний на существующие внутренние противоречия в колониях, ни упоминаний о независимости большинства африканских стран. Граждане бывших колониальных стран именуется в закадровом тексте «подданными», т.е. подчеркивается сохранение конституционных связей с бывшей метрополией.

В упомянутом фильме также можно увидеть роль воображаемой географии в колониализме. Бесконечность, обширность пространства, которое, пусть и условно, подвластно европейцу, англичанину (через возможность авиапутешествия), выступает в роли конструкта колониального образа.

Стратегия умолчания коснулась и печально известного восстания Мау-Мау в Кении. Сложно найти упоминание в колониальных фильмах восстания с любой позиции, как с точки зрения колониального нарратива («варварский бунт против цивилизации»), так и с противоположной (исследователи отмечают, что восстание могло быть спровоцировано английскими колонизаторами)¹⁶⁰. Само движение Мау-Мау было сложным, неоднородным, формировалось на фоне антиколониальных подъемов послевоенных лет. Восстание, которое произошло в 1952 – 1956 гг., стало одним из крупнейших антиколониальных выступлений в британских колониях в Африке, привело к введению чрезвычайного положения в

¹⁶⁰ *Филатова И.И.* История Кении в Новое и Новейшее время / И. И. Филатова. — М.: Наука, 1985. — с. 228

Кении, депортациям, многочисленным арестам. Вооруженные конфликты лишили граждан Кении многих политических прав и свобод: была запрещена деятельность африканских политических партий, практиковалась высылка в резерваты, многие африканские лидеры были арестованы. В 1954 году британские власти приступили к масштабным операциям против восставших, в том числе, с использованием артиллерии и авиации, а к 1956 году британцы заблокировали восставших в горах, разбив их основные силы, и прекратили активные военные действия.

Восстание повлияло на британскую систему колониального управления в Кении, осложнило межэтнические отношения в стране (однако, способствовало росту национального самосознания кенийцев, независимо от их взглядов), усилило национальные и социальные противоречия в обществе. Тем не менее, восстание сыграло важную роль в обретении Кенией независимости.

Также в британском колониальном кино не освещались подробно действия местной колониальной администрации, хотя зачастую они вызывали протест со стороны местного населения: «Вот, например, последний номер “Gold Coast Leader”, выходящей в Аккре на Золотом Береге (Западная Африка). В передовой грозно обличается губернатор. Населению “надоела бездарная, путающая все бюрократия”. Местная власть, говорится в газете, “в своей тупости упорно прет напролом, не желая считаться с интересами населения”»¹⁶¹.

Также в проанализированных фильмах обходится вопрос panaфриканизма и вопрос расовых взаимоотношений. Исключением в рассматриваемом корпусе колониальных фильмов стал фильм «Мир меняется», проанализированный в четвертой главе данного исследования. Нет в колониальном кино и идеи «особого пути» Африки, которая часто

¹⁶¹ Высказывание корреспондента журнала «Русское богатство» Исаака Шкловского. Цит. по: Мазов, С. В. Историческая тематика в работах Джозефа Кейсли Хейфорда / С. В. Мазов. // Африка. История и историки. — Москва : Издательский дом ВШЭ, 2014. — С. 46.

возникает в африканской публицистике и произведениях африканских политических деятелей середины XX века.

Следует отметить, что в фильмах, снятых по государственному заказу, мало места отводится религиозным институтам, как европейским, так и африканским. Это может быть связано с тем, что с точки зрения европейской религии, эту идеологическую нишу плотно заняли миссионерские общества, которые выпускали много тематических кинофильмов, а также с наличием афрохристианских движений, вступавших в полемику с политикой колониализма. Африканские религиозные институты не были представлены в колониальных фильмах (кроме ситуации, когда те или иные культовые проявления становятся фоном для какого-либо нарратива, в частности, контрастным фоном).

Сложность освещения исторических тем в колониальном кино касается и работы с сюжетом о работорговле. Подробнее этот сюжет рассматривается в следующем параграфе в контексте репрезентации вклада метрополии в прогресс колоний. Что касается исторического контекста, следует отметить, что европоцентричный и афроцентричный исторические ракурсы здесь по понятным причинам полярно отличаются. Ганский политик, юрист и публицист Кейсли Хейфорд возлагает историческую вину на работорговлю на европейцев, которые захватывали и вывозили рабов из Африки, принудительно вовлекая африканцев в прибыльный процесс работорговли. В качестве доказательства он приводил форты на побережье Золотого Берега: «Форты, конечно, были в первую очередь загонами для рабов или местами временного хранения живого товара перед его отправкой на плантации Нового Света. Компании, зарегистрированные правительствами нескольких европейских держав, жестко конкурировали на рабовладельческом рынке. А африканцы постепенно осознавали, сколь ужасна торговля людьми и единодушно ее ненавидели. Поэтому и возникла

необходимость строить форты для защиты»¹⁶².

Интерес авторов первых африканских исторических сочинений зачастую касался вопросов роли и значения власти традиционных правителей в африканском обществе. В колониальном кино эти вопросы не освещаются совсем — процесс политического становления африканских стран связывается исключительно с новыми структурами, привнесенными колониальной администрацией.

Отношение к истории Африки в колониальных фильмах соответствует господствующим представлениям об отсутствии истории и исторической науки у африканских народов. Связь этого параграфа со следующим, посвященным вопросам вклада метрополии в прогресс колоний, проявляется также в сложном контексте становления исторической науки в Африке и изучения этого процесса: исследователи отмечают, что прорыв в формировании исторических представлений африканцев (и представлений европейцев об истории Африки) связан с увеличением числа представителей коренного населения, получивших европейское образование, овладевших грамотностью и формировавших читательскую аудиторию среди африканцев. Формирование исторических представлений африканских интеллигентов и просветителей происходило под мощнейшим воздействием европейской культуры — практически все первые африканские историки и писатели получили образование в учебных заведениях, связанных с миссионерскими обществами¹⁶³.

Известный южноафриканский поэт С.Э.К. Мг'айи (1875–1945) писал: «В наших школах изучается история лишь одного народа — англичан; они предстают единственными людьми, наделенными интеллектом, рассудительностью, знаниями, они единственные имеют своих национальных героев... Человека учат, что его вожди полны коварства, и он верит этому, его учат, что великие представители его народа занимаются

¹⁶² Там же. — С. 46.

¹⁶³ Там же.

грабежами, что они воры, трусы и лгуны»¹⁶⁴. При этом вклад европейцев в повышение уровня образования африканского населения невозможно полностью отрицать — как с точки зрения формирования образовательных институтов в колониальных странах, так и с точки зрения возможностей получения образования африканцами в Европе и Америке. Тем не менее, эти факторы африканскими мыслителями либо игнорируются, либо характеризуются отрицательно.

Этот конфликт между представлениями европейцев и африканцев можно попытаться объяснить разными задачами, которые стояли перед авторами колониального кино и авторами первых африканских исторических сочинений: для последних было важно переосмыслить прошлое своего народа, сделать его видимым. Перед авторами колониальных фильмов такой задачи не стояло и зачастую в фильмы проникали европейские предрассудки. Возможно, это связано с тем, что развитие исторической науки связано с развитием национальной самоидентификации — задачей, которая стояла перед обретшими независимость африканскими странами. В этих странах возникал запрос на осмысление прошлого, ответом на который не могли стать английские документальные фильмы, нацеленные в первую очередь на жителей метрополии в качестве зрителей.

Таким образом, документальное кино становилось частью «колониального романа об Африке», а воссоздание доколониального прошлого выходило за рамки создания кино.

§2. Репрезентация трансляции знаний и вклада метрополии в развитие колоний

Существенная часть рассмотренных фильмов в той или иной степени затрагивает две темы, которые представляются важными в рамках официальной колониальной пропаганды. Одна из них — вклад метрополии в технический, научный, политический прогресс зависимых территорий.

¹⁶⁴ Там же.

Эта тема поднимается более чем в 60 фильмах, это множество пересекается со множеством фильмов, в которых поднимается вторая тема: трансляции знаний от метрополии в колонии — 51 фильм. Зачастую вклад метрополии в развитие колоний в фильмах обеспечивается как раз образовательной компонентой.

Наиболее ранний фильм в этой подборке снят в 1925 году — «Басутоленд и его люди» («Basutoland and its people»)¹⁶⁵, съемки таких фильмов продолжались вплоть до конца 60-х годов. Производством занимались такие студии, как специализирующиеся на документалистике жанра «фильм-инструкция» «Бритиш Инстракшнл Фильмс» («British Instructional Films») и «Гомон-Бритиш Инстракшнл» («Gaumont-British Instructional»), а также студии и ведомства, известные фильмами официальной пропаганды, — «Колониал фильм юнит» («Colonial Film Unit») и местные студии, основанные под ее эгидой, «Центральная служба информации» («Central Office of Information») и некоторые другие.

Среди фильмов есть локализованные в конкретных странах, но также появляются фильмы, посвященные Африке в целом, обобщающие. Это такие фильмы, как:

- «Африканская цивилизация» («Civilisation of Africa»), 1931, — фильм, который использует строительство железной дороги как способ рассказать историю африканских стран (через совместные с метрополией достижения).
- «Дети империи» («Children of the empire»), 1932, — фильм-тур по Британской империи для африканской аудитории, описание образа Империи через географию и географическую доступность.
- «Люди Африки» («Men of Africa»), 1940, — фильм о британских экономических программах для Кении, Уганды и Танганьики.

¹⁶⁵ «Басутоленд и его люди» («Basutoland and its people», British Instructional Films, 1925).

- «Контрасты» («Contrasts»), 1940, — сравнение повседневной жизни британской и африканской деревень.
- «Король и его поданные» («The king and his people»), 1943, — фильм-трибьют Содружеству наций и королю Георгу VI, в фильме Африка представлена вместе с другими континентами, на которых есть английские колонии.
- «Колонии в фокусе» («Spotlight on the colonies»), 1950, — здесь оценивается прогресс, которого достигли в колониях, в этом фильме также африканские колонии представлены среди других.
- «Тропическая Африка», («Tropical Africa»), 1963, — также описывается прогресс, который Африка достигла вместе с метрополией в течение двадцатого века.
- «Африка вчера и завтра» («Africa yesterday and tomorrow»), 1967, — фильм о нескольких африканских странах и их достижениях на момент съемок.

Среди этих фильмов особняком стоит «Мистер Англичанин дома» («Mr. English at home»), снятый в 1940 году, — самый первый фильм студии «Колониал фильм юнит». На его материале можно познакомиться с реальным воплощением техник, которые глава студии предлагал для африканской аудитории в связи с ее «примитивностью», — длинные планы, отсутствие динамики в кадре и т. д. В нем создается образ типичной английской семьи — фильм рассчитан на африканскую аудиторию. Как и в других пропагандистских фильмах, образ типичной английской семьи здесь сформирован так, чтобы африканский зритель мог увидеть его похожим на себя — формируется посыл «все жители Империи похожи друг на друга».

В фильмах, о которых идет речь в этой главе, поднимается тема передачи знаний в самых разнообразных сферах: сельское (природосообразное) хозяйство, экология, добыча полезных ископаемых и производство, медицина, образование (начальное, среднее и высшее), политика (общественное устройство, сбор налогов), судебная система, домашнее

хозяйство, гигиена и здоровое питание и т. д. Особенно много экранного времени получает сфера образования. Блага образования, которые приходят вместе с британским правлением, противопоставляются невежеству африканцев и вере в «колдунов» («witch doctors»).

Анализ тем и контента фильмов, в которых транслируется идея вклада метрополии в колонии и передачи знаний, помог выявить общие черты.

Авторы постулируют ответственность Британии за колонии ради их блага (пресловутое «бремя белого человека»). «Колонии — ответственность британской нации» — это первые слова лирического героя, от имени которого ведется повествование в фильме «Это Золотой берег» (1947). Исторически Британия защищает Золотой берег от работорговцев, а сейчас приносит современную промышленность, медицину, образование. Этот посыл играет и на английскую аудиторию, для которой лейбористское правительство показывает свои усилия в социальных переменах, и на американскую — служит защитой и оправданием британскому удержанию послевоенной «Африканской империи». Местные жители в своей одежде представлены как слияние африканских и европейских тенденций — их образ нацелен на западных зрителей.

*Для подтверждения основного посыла фильма используются конкретные и подробные аспекты местной жизни, в том числе изображения болезней и голода (включая выбор для монтажа шокирующих кадров, манипулирующих эмоциями зрителей, — изможденные тела людей и животных в эпизоде о голоде)*¹⁶⁶.

Помимо прямых утверждений в нарративе фильма, авторы часто используют метафорическое противопоставление в качестве основного способа повествования в фильмах. Интересно, что зритель может видеть два типа противопоставления в этих фильмах:

¹⁶⁶ «Это Золотой берег» («Here is the Gold Coast», Central Office of Information, Page John 1947) – 06.50-07.30.

1. Сравнение страны в доколониальный период (с негативной окраской — примитивная, рабовладельческая страна) и во время британского правления (с позитивной окраской — прогресс, машины, демократия). Оно формируется как визуальными образами, так и прямыми указаниями в закадровом тексте. В этом противопоставлении лежит обоснование необходимости британского вмешательства. Причем этот мотив мы видим как в фильмах, рассчитанных на африканскую аудиторию, так и в тех, которые создавались для британцев (с целью объяснить необходимость вмешательства и, соответственно, бюджетных трат). Таким образом, прогресс в фильмах неотделим от британского вмешательства.

В фильме «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» («Progressive farming in Basutoland»), снятом в 1963 году, в одном из первых эпизодов проявляется негативная характеристика страны: «перенаселенная, без полезных ископаемых, без инвесторов, торгующая людьми»¹⁶⁷, не способная «производить продукт достаточного качества»¹⁶⁸. Правда, фильм можно поместить в эту главу с определенной долей условности, т. к. формально он не является государственной пропагандой: он снят по заказу благотворительной организации «Оксфам»¹⁶⁹, но обнаруживает те же черты, что и фильмы, снятые по государственному заказу. Это можно объяснить тем, что в случае конкретного фильма цели у государства и Оксфамы совпадали — обоснование вмешательства и финансовых затрат.

¹⁶⁷ «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» («Progressive farming in Basutoland»), John Abbott Productions, Christie Ernest, 1963) — 00.06-00.15.

¹⁶⁸ Там же – 00.40-00.45.

¹⁶⁹ Международное объединение из 17 организаций, работающих в более чем 90 странах по всему миру и базируется в Оксфорде. Целью деятельности объединения является решение проблем бедности и связанной с ней несправедливостью во всем мире. На момент съемки фильма организация имела всего два отделения - британское и канадское.

Отдельно стоит сделать акцент на истории работорговли, которую часто вспоминают в подобных противопоставлениях. В фильме «Вызов Нигерии» («Challenge in Nigeria»), выпущенном в 1948 году, диктор рассказывает, что Великобритания пришла в Нигерию «чтобы покончить с работорговлей»¹⁷⁰. Вину на работорговлю автор закадрового текста возлагает на предков местных жителей (причем речь идет о тех, кто менее продолжительное время находится в юрисдикции метрополии), которые поработали, продавали в рабство более слабых соседей.

2. Сравнение британцев и колониальных жителей (или сравнение африканцев и европейцев в целом). Несмотря на склонность к риторике, объединяющей всех жителей Империи, о которой будет сказано дальше, в фильмах иногда прослеживается имплицитное отделение жителей колоний. Например, о них могут говорить: «это требует большой работы и высшего образования — убедить *этих людей* принять новые методы»¹⁷¹. В фильме «Вызов Нигерии» мы видим такое сочетание видеоряда и закадрового текста: в кадре — народные танцы, за кадром — риторический вопрос «Когда Нигерия будет сама управлять своей страной?».

Интересный эпизод сравнения представлен в фильме «Это Золотой берег»: сравниваются территории, которые разные периоды находились под британским правлением (Мампруси и столица).

Для визуального сравнения и разделения жителей колоний и метрополии очень часто используются национальные костюмы.

С точки зрения образов конкретных персонажей кажется интересным явное присутствие женщин в визуальном пространстве фильма, причем

¹⁷⁰ «Вызов Нигерии» («Challenge in Nigeria», This Modern Age Ltd., 1948) – 02.05.

¹⁷¹ «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» («Progressive farming in Basutoland», John Abbott Productions, Christie Ernest, 1963) – 08.46-09.00.

женщины также являются акторами, от которых зависит будущее Африки: они учатся, заняты в социальной сфере, участвуют в политических делах колонии¹⁷². Это подчеркивается как в закадровом тексте (диктор высоко оценивает женщин), так и визуально (крупные портретные планы учениц).

Но, конечно, относиться к этому стоит аккуратно: показательно, что в фильме «Золотой берег» подчеркивается, что все блага доступны и мужчинам, и женщинам, но «большинство наших женщин станут женами и матерями, им нужно научиться вкусно готовить и стирать»¹⁷³.

Это может быть связано с тем, что часть фильмов, рассматриваемых в этом разделе, снята в 1960-е годы, когда, после сексуальной революции, образ женщин стал утверждаться в общем культурном и научном контексте, в том числе и в кино. Более ярко трансформацию образа женщины в колониальном кино можно проследить на материале художественных колониальных фильмов, об этом можно почитать, например, в статье Е.Е. Ибраева «Историческая трансформация образа английской женщины в «колониальном» кино Великобритании»¹⁷⁴. Также положение женщины в Британской империи помогают лучше понять работы, написанные в русле постколониального феминизма, например работы Мдины Тлостлановой, изучающей деколониальный поворот в критической мысли¹⁷⁵.

Возвращаясь к риторике закадрового текста и видеоряду фильмов, транслирующих идею вклада метрополии в колонии, можно наблюдать, что фильм «работает» на объединяющую идею, несмотря на показ экзотических сюжетов и образов. Общий посыл заключается в необходимости (продолжения) сотрудничества. Способности кинофильма переносить

¹⁷² Там же – 02.20-02.24.

¹⁷³ «Это Золотой берег» («Here is the Gold Coast», Central Office of Information, Page John 1947) – 30.43 – 30.47

¹⁷⁴ Ибраев Е. Е. Историческая трансформация образа английской женщины в «колониальном» кино Великобритании // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – №16 (371). – С. 108-114.

¹⁷⁵ См. например Тлостанова М.В Деколониальные гендерные эпистемологии. – М.: ООО «ИПЦ «Маска», 2009. – 386 с.

зрителя в воображаемый мир, соединять несогласованные пространства также помогают создавать такую риторику.

Иллюстративным здесь может быть фильм «Африканские гости в лондонском Тауэре» («African Visitors to the Tower of London»), 1949 год, - африканские сановники в национальных одеждах приезжают с экскурсией к одной из главных достопримечательностей столицы метрополии. Они привлекают всеобщее внимание, но при этом гости Лондона показаны в окружении европейцев, которые также приехали в Тауэр в качестве визитеров.

В ракурсе визуальной составляющей этой риторики можно отметить использование массовых сцен (в фильме «Вызов Нигерии» зритель видит массовую сцену исполнения религиозного обряда¹⁷⁶, также мы можем наблюдать толпы на рынке или во время выборов). В этом же фильме диктор прямо проговаривает эту идею в закадровом тексте: «Британец и африканец, работающие вместе».

Также на объединяющую идею может работать подчеркивание полиязычности, мультирелигиозности страны.

Источником этой риторики могут быть фильмы, которые появляются в результате необходимости обосновать дополнительные траты или отчитаться о проделанной работе.

Так, фильм «Африканская конференция в Лондоне» («African conference in London») 1948 года маркировал перестройку империи, как отмечает Том Райс¹⁷⁷, в связи с потерей колоний в Южной Азии. Значение Африки возросло и возросло ее присутствие в колониальном кино. Поскольку фильм был нацелен на африканцев, то он показывал метрополию, ее достопримечательности и стереотипы. Критики находят здесь отсылку к

¹⁷⁶ «Вызов Нигерии» («Challenge in Nigeria», This Modern Age Ltd., 1948) – 02.34-02.56.

¹⁷⁷ Context of «African conference in London» // Colonial Film URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1007> (дата обращения: 23.05.2016).

травелогам, в которых экзотический мир Африки демонстрировался зрителям Британии¹⁷⁸.

Анализируя построение причинно-следственных связей в рассматриваемых фильмах, мы можем отметить, что, с точки зрения авторов, источником проблем, которые требуют вмешательства метрополии, является природа, а также устаревшее, неприродосообразное сельское хозяйство. Например, Оксфам в фильме «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» решает проблему эрозии почвы через образование — фермеров обучают передовым методам и создают поддерживающую образовательную экосистему для них¹⁷⁹.

Интересно появление фигуры лирического героя в документальных фильмах. Таким героем может быть житель колоний (при этом фильм рассчитан не на местную аудиторию, а на британскую, что, например, хорошо показывает негативная реакция жителей Ганы на фильм об этой стране «Это Золотой берег»¹⁸⁰) или кто-то другой, например в ленте «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» текст читает местный руководитель Оксфама. Это делает повествование в фильмах более личным, более близким к зрителю: «Я живу на этой ферме, знаю этих мужчин и женщин, и работу, которую они делают».

Возможно, с появлением лирического героя связано более подробное (в сравнении с фильмами других тематик) повествование: в этих фильмах чаще используются инфографика, конкретные факты, примеры — насколько выросла урожайность, как увеличилась доходность и т. д. В частности, в «Прогрессивном фермерстве в Басутоленде» представлены, возможно, самые яркие иллюстрации противопоставления страны до и после британского вмешательства: пестициды против женщины с

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» («Progressive farming in Basutoland», John Abbott Productions, Christie Ernest, 1963) – 02.10-02.20.

¹⁸⁰ Context of «Here is the Gold Coast» // Colonial Film URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/home> (дата обращения: 23.05.2016).

железками для отпугивания птиц, которая играет роль живого чучела¹⁸¹. В «Вызове Нигерии» также активно используются инфографика, карты.

При этом демонстрация прогресса, достигнутого колонией, не мешает авторам фильмов использовать повторяющийся мотив «Мы не готовы к независимости». Яркий пример — фильм «Вызов Нигерии»: в самом начале диктор прямо задает вопрос «Каковы препятствия на пути к становлению Нигерии как самостоятельной страны внутри Британского Содружества?». Среди таковых авторы называют нехватку коммуникаций между «племенами», слишком быстрорастущее население, примитивное сельское хозяйство и как следствие этого проблемы с экологией и болезнями. Самым сильным вызовом диктор называет преодоление невежества.

Утверждение о неготовности к независимости можно рассматривать как использование средств манипуляции эмоциями зрителей, к ним также относится напряженная музыка, шокирующий видеоряд в рассматриваемых фильмах. Такие средства используются в контексте сюжетов о голоде (в сельском хозяйстве) и медицине. Можно предположить, что использование таких приемов связано с необходимостью обосновать финансовые вложения в колонии из бюджета метрополии (необходимые для развития природосообразного сельского хозяйства, образования, медицины и т. д.).

¹⁸¹ «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» («Progressive farming in Basutoland», John Abbott Productions, Christie Ernest, 1963) – 11.10-11.29.

§3 Армия и полиция в колониальной документалистике

Фильмы, которые посвящены армии, милиции, боевым действиям (или в которых эти явления упоминаются или замалчиваются), достаточно часто встречаются в пуле колониального кино. В корпусе источников данного исследования обнаружилось 39 фильмов, отвечающих вышеуказанному критерию. Можно предположить, что это связано с тем, что в армии зачастую работают на внешний мир собственные пропагандистские департаменты.

Такие фильмы можно условно разделить на два блока: о британских военных и о колониальных войсках.

§3.1 Британские военные в африканских колониях

Британские войска в колониальных фильмах предстают как необходимая часть жизни колонии. Вооруженные силы, в частности авиация, становятся практически (как инструмент погашения конфликтов) и символически (например, через самолеты – воплощение прогресса, они привлекают внимание английских мальчишек и в то же время служат цели «познакомить» местных жителей с их страной) способом связи колонии и метрополии, моделью их отношений между собой. Более того, рассмотренные колониальные фильмы о военных конфликтах сняты после 1960 г., когда большая часть зависимых территорий была уже утрачена и Британская империя фактически перестала существовать, что позволяет сделать вывод, что ранее военные конфликты в основном замалчивались и их обходили стороной в освещении жизни колоний.

Так, фильм «Путешествие в Африку» («African journey»)¹⁸² снят режиссером Освальдом Хафенрихтером по заказу Министерства авиации в 1965 году.

Зрителю фильм преподносится как снятый одним из инженеров

¹⁸² «Путешествие в Африку» («African journey», Air Ministry, Central Office of Information, Film Workshop Productions, Hafenrichter Oswald, 1965).

Королевской авиации — от его лица ведется повествование, он же объявляется автором съемок («это кадры, которые я снял недавно»). Однако качество съемок, появление в титрах Центральной информационной службы, наличие закадрового текста и имя режиссера (Освальд Хафенрихтер — довольно известный кинорежиссер, успевший, помимо Англии, также поработать в Германии и Италии¹⁸³) указывают на то, что упоминаемый инженер Королевской авиации — лирический герой, образ, созданный авторами фильма, и в действительности фильм был снят профессиональной командой. Учетная карточка фильма в каталоге Имперского военного музея также не оценивает фильм как любительский.

Как сообщает закадровый голос в фильме, Африка всегда преподносит гостям нечто новое¹⁸⁴. «Если побываете здесь, вы никогда это не забудете», — признается рассказчик. Авторы фильма прямо подчеркивают контраст между Европой и Африкой: «Одно дело — съездить раз в Италию или Францию на время отпуска, но совершенно другое — побывать на *таком* острове». Стоит заметить, что именно в 1960-х авиапутешествия становятся доступными среднему классу. Это позволяет сделать следующие предположения: английский солдат в этом фильме отождествляется с английским гражданином, он делает все то, что доступно (или будет в скором времени доступно) любому англичанину, а также, что колониализм в это время проявляется в новой сфере — сфере туризма, безобидного путешествия в поисках экзотики. Можно сказать, что в этом смысле получают значение в фильме редкие пейзажи, продажа сувениров, доброжелательное отношение местного населения.

Зрителям предлагаются разные стороны жизни в Африке: городские пейзажи (причем первые кадры фильма — это именно городские пейзажи, авторы других, более ранних фильмов об Африке, предпочитали начинать с

¹⁸³ IMDb [Электронный ресурс] © 1990-2014 IMDb.com, Inc. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0353091/> (дата обращения: 22.04.2014).

¹⁸⁴ «There are always lessons to be learn» – 01.07-01.09.

классических этнографических кадров, представляющих африканскую экзотику и африканскую деревню), домики рыбаков, борьба с эрозией почв, торговля на рынке. Рынок выглядит иначе, чем в более ранних фильмах, посвященных Африке, — мы видим ровные ряды столов, африканцев в европейской одежде, а не в длинных белых одеяниях. Тем не менее диктор описывает рынок как «не настолько европейский»¹⁸⁵.

На четвертой минуте фильма зрителям предлагается весьма интересный эпизод. Диктор рассказывает, что в качестве летной практики английские летчики проводят специальные полеты для африканских вождей, чтобы они могли наблюдать с высоты страну, в которой правят. Т. е. африканские вожди могут полностью *увидеть*, полностью познать свою страну только с помощью англичан, а точнее — английских военных летчиков.

Кроме того, фильм «Путешествие в Африку» примечателен тем, что зритель может сравнить английских и местных солдат — в эпизоде с местной кавалерией¹⁸⁶. Тон повествования — явно ироничный (шуточное представление вначале, кавалерия называется «суперколоссальной», хотя в кадре всего несколько десятков всадников, которые даже не держат строй). Африканские солдаты, в отличие от британских, не воспринимаются всерьез, в фильме они представлены явно лишь как часть местной экзотики.

Также обращает на себя внимание намеренное подчеркивание обыденности описываемых в фильме эпизодов. «Путешествие в Африку» — риторика такого названия не предполагает чего-то особенного или выдающегося в самом факте путешествия в Африку или в любую колонию. В фильме представляются довольно незначительные, «нормальные» события — посещение рынка, общение с местными жителями, ремонт техники, визиты к местным достопримечательностям, отдых на пляже. Однако, используя всевозможные экранные средства выразительности —

¹⁸⁵ «... a bit less European».

¹⁸⁶ «Путешествие в Африку» («African journey», Air Ministry, Central Office of Information, Film Workshop Productions, Hafenrichter Oswald, 1965).

построение композиции кадра, выборку кадров, монтаж — и закадровый текст, авторы фильмов, намеренно или нет, наделяют их колониальной идеологией. Кроме того, название «Путешествие в Африку» может отсылать к книге Уинстона Черчилля «Мое путешествие в Африку»¹⁸⁷ и многим другим подобным описаниям путешествий — можно отметить проникновение в кино риторики колониальной литературы.

§3.2 Африканцы на военной службе Британской империи

В этом разделе хотелось бы подробнее рассмотреть два фильма. Первый из них — это фильм «Африканские солдаты» («Africa's fighting men»), снят в 1943 году студией «Колониал фильм юнит».

Здесь в нескольких эпизодах показаны:

- Королевские африканские стрелки (The King's African Rifles) — колониальный полк британской армии, состоящий из нескольких батальонов, несший воинскую службу на территории британских владений в Восточной Африке с 1902 до начала 1960-х гг., когда британские колонии провозгласили свою независимость¹⁸⁸. Полк занимался обеспечением внутренней безопасности на территории колоний и воевал в горячих точках за пределами колоний в годы обеих мировых войн. Жители колоний в основном служили в качестве рядового состава, офицерами были представители метрополии (ситуация изменилась к концу колониального периода);
- Королевские восточноафриканские пограничные войска — многобатальонный полк, основанный в 1900 году и состоящий из жителей Нигерии, Золотого берега, Сьерра-Леоне и Гамбии;
- Полк Золотого берега (Gold Coast regiment);
- Нигерийский артиллерийский полк (Nigerian Artillery Regiment);

¹⁸⁷ Churchill W. My African Journey, Toronto., 1909. – 226 с.

¹⁸⁸ Подробнее см.: Parsons T. The African Rank and File: Social Implications of Colonial Military Service in the King's African Rifles, 1902-1964. Portsmouth, NH : Heinemann, 1999.

- и некоторые другие.

Также в отдельном эпизоде, который явно отличается от остальных, показан Питер Томас — первый африканский пилот. Он стал публичным лирическим героем во многих материалах Министерства по делам колоний. При этом количество «цветных» пилотов (не только африканских) оставалось достаточно низким на протяжении периода Второй мировой войны — на начало 1945 года их насчитывается 422¹⁸⁹.

Этот фильм можно назвать энциклопедическим обзором, который собран на основе съемок для новостных хроник с целью показать вклад африканских колоний в период Второй мировой войны в военные успехи Империи. То есть если в других фильмах, упомянутых в этой главе, мы в основном видели вклад Британии в африканские колонии, то здесь ситуация обратная. Это связано с целевой аудиторией фильма — он создавался для африканской аудитории, хотя также дистрибутировался в Британии на Колониальной выставке в 1943 году¹⁹⁰. Согласно сведениям создателей портала о колониальном кино, африканцы критиковали фильм за отсутствие съемок боевых действий: солдаты в кадре тренируются, маршируют, обслуживают машины и т. д.

Фильм изначально был немым, однако позже был озвучен. Это можно заметить при просмотре фильма: повествование ведется при помощи визуального ряда, тогда как текст дополнительно наделяет происходящее идеологией и пафосом: «Африка отлично справляется, внося свой вклад в [защиту Империи], производя материалы и находя людей для армии»¹⁹¹, «Ничто не остановит этих людей»¹⁹². Интересно, что в закадровом тексте также называются конкретные факты (озвучиваются даты, места, операции), что увеличивает доверие к тексту диктора.

¹⁸⁹ Context of «Africa's fighting men» // Colonial Film URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/180> (дата обращения: 23.05.2016).

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/180> – 00.32-00.46.

¹⁹² Ibid. – 05.20.

Ориентированность на африканскую аудиторию проявляется также в том, что «белых» офицеров в кадре почти не видно, главные герои — африканцы. Мы можем наблюдать только один эпизод — церемонию поднятия флага¹⁹³, в котором показано, что шеренгу возглавляет «белый» офицер на очень коротком плане, но при этом по обе стороны от флагштока стоят «белый» и темнокожие солдаты, что символически ставит их в равное положение с точки зрения визуальной символики фильма. При этом закадровый текст наделяет африканцев чертами, специфичными для колониальной риторики: «лучше всего они сражаются в густых зарослях», «огромная сила и выносливость африканца — бесценный актив в такой работе», «эти африканские солдаты типичны для колониальных войск со всех концов Империи» и т. д. Отличается, опять же, последний эпизод — здесь мы видим, как Питер Томас управляет самолетом.

Второй фильм, который рассказывает об африканских военных, — это фильм «Крылатые копья» («Winged assegais»)¹⁹⁴. Он повествует о Королевских военно-воздушных силах Родезии (в 1970 году приставка «королевские» исчезла из наименования — после объявления Родезии республикой). Фильм снят студией «Централ Африкан фильм юнит» («Central African Film Unit») в 1962 году на цветную пленку.

Тон повествования задается с первых кадров музыкальным сопровождением — это бодрая, маршевая музыка. Как и «Африканские солдаты» фильм характеризуется медленно разворачивающимся повествованием, романтизирующим повседневную жизнь пилотов. Помимо музыки в фильме много интершума, он представлен количественно примерно в равной доле с музыкой и закадровым текстом — это разговоры пилотов, переговоры с диспетчером, объяснения преподавателей и т. д.

¹⁹³ Ibid. – 8.40 - 9.00.

¹⁹⁴ Ассегай (также ассагай) — название разновидности копья, применявшегося у народов Южной и Юго-Восточной Африки.

Для фильма характерны детальные планы и использование образов, например тарелка с обедом пилота, которая монтажно превращается в воздушный шар, улетающий в небо¹⁹⁵. В результате фильм приобретает ярко выраженный художественный характер.

Авторы фильма в качестве основного приема используют сравнение: сравнение повседневной жизни гражданских и комбатантов, а также сравнение пилотов во время исполнения служебных обязанностей и их мирной жизни.

В закадровом тексте диктор заявляет, что пилоты «сыграют свою роль в единой цепи Содружества»¹⁹⁶ — так мы можем наблюдать, как в колониальном кино риторика единой, но разнообразной Империи, направленная внутрь Британской империи, сменяется риторикой единого Содружества, направленной вовне. Также для закадрового текста фильма характерен посыл о том, что пилоты будут снова и снова осуществлять полеты, подчеркивание роли армии, в том числе и в мирное время.

Что же касается расового вопроса, который особенно остро стоит для Родезии данного периода, то здесь мы можем с уверенностью сказать, что герои этого фильма — «белые» люди, хотя речь идет о родезийских военно-воздушных силах. Всего в двух эпизодах зритель видит африканцев, первый из них появляется на двенадцатой минуте фильма: темнокожий, одетый в робу обслуживающего персонала, провожает взглядом взлетающий самолет¹⁹⁷. Это характерно для многих фильмов, снятых в Родезии в данный период времени, о военных и полицейских силах.

В 1956 году вышел фильм «Первые полицейские-женщины Нигерии», съемки которого осуществлялись годом раньше¹⁹⁸. В кадре — первый взвод

¹⁹⁵ «Крылатые копыта» («Winged assegais», Central African Film Unit, Roulet John 1962) – 07.45.

¹⁹⁶ Там же – 21.17.

¹⁹⁷ Там же – 11.32.

¹⁹⁸ «Первые женщины-полицейские Нигерии» («Nigeria's first women police», Federal Information Service Film Unit (former Nigerian Film Unit), Snazelle L., 1956).

женщин-полицейских марширует на стадионе, и за этим выпускным парадом с трибун наблюдают белые зрители — европейцы, хотя диктор говорит, что «родные среди зрителей гордятся этими женщинами в форме». Уже после упоминания в закадровом тексте, нигерийцы появляются в кадре, они смотрят парад стоя. И только почти на середине фильма (2.30) в кадре появляются нигерийские зрители, сидящие на стульях, при этом они одеты в европейские костюмы.

Маршируют будущие полицейские под европейскую музыку. Диктор рассказывает о том, что их работа крайне важна, даже если кажется незначительной на первый взгляд.

Показательно, что женщинам, несмотря на их новый статус, не разрешается носить оружие, даже полицейскую дубинку. Об этом упоминается в фильме, когда диктор рассказывает, что мужчины, окончившие курс с отличием, получают в подарок дубинку¹⁹⁹ как символическое оружие, женщины же получают кожаную сумку с полицейским значком²⁰⁰. Это может указывать на более низкий статус женщин-полицейских, несмотря на то, что они являются главными героинями фильма. Также это может быть связано с тем, что женщины занимались расследованиями тех инцидентов, в которых были вовлечены женщины и дети.

Таким образом, фильмы, проанализированные в этой главе, показывают, как колониальное кино «работает» в направлении воспроизводства колониального дискурса, несмотря на общую тенденцию к распаду колониальной системы, особенно ярко проявляющуюся в середине XX века. Такая технология институционализации Империи проявляется, например, в создании фильмов о королевских турах, которые включают

¹⁹⁹ В источнике – «baton», на русский может быть переведено как «полицейская дубинка» или «полицейский жезл».

²⁰⁰ «Первые женщины-полицейские Нигерии» («Nigeria's first women police», Federal Information Service Film Unit (former Nigerian Film Unit), Snazelle L., 1956 – 02.35-03.10.

определенный набор ритуалов (торжественная встреча, ликующая толпа, христианская церковь и ее прихожане, социальные учреждения, объекты промышленности и сельского хозяйства) и демонстрируют масштабность и знаковость визита представителя королевской семьи. Задача пропаганды в колониальном кино — определять идею Империи и транслировать ее. Здесь можно согласиться с тезисом Маккензи о том, что британская документалистика (по крайней мере, ее колониальный извод) изначально рождается из потребности в такой трансляции, как и ее институты (студии, выставки, фестивали). Трансляция реализуется двумя основными способами: акцентированием и замалчиванием.

Акцентируется доминирование британцев — авторы фильмов регулярно подчеркивают ответственность Британии за колонии, иногда используя кино, как способ показать, почему страна не готова к независимости, не готова «взять на себя ответственность за свой народ». Кроме того, в фильмах звучат громкие заявления («Самая старая связанная с Британией африканская страна и, определенно, одна из наиболее счастливых»). Колониальное кино подчеркивает ответственность Британии за колонии в купе с неготовностью колониальных стран к независимости.

Замалчиваются, в основном, исторические события и кризисы отношений колоний и метрополии. Исторические события могут также частично замалчиваться (как, например, боевые столкновения или процессы, связанные с работоторговлей), либо становиться фоном для подчеркивания позитивного вклада метрополии в технологическое и социальное развитие колоний, что является основным аспектом отношений колоний и метрополии (как и трансляция знаний).

Активно используемые в кино стратегии умолчания политического и исторического контекстов также говорят нам о том, что несмотря на свою документальность, фильмы показывают именно идеи и представления. На этот вывод также работает и тот факт, что в фильмах не обнаруживается

серьезных изменений после ключевых событий двадцатого века, после которых Британия начинает массово терять колонии.

Авторы пропагандистского колониального кино используют противопоставления, но объединяющую риторику, подчеркивая связи колонии (или бывшей колонии, а ныне страны — члена Содружества) и метрополии и королевской фамилии. Иногда они намеренно подчеркивают «похожесть» колонизатора и колонизируемого.

Глава 3. Природа, хозяйство и население Африки в британской документалистике

В предыдущей главе были рассмотрены особенности политической пропаганды. Институты административного управления формировали идентичность колоний как части британской единой Империи. Ту же роль играли и другие общественные институты, и традиции, формируемые англичанами. В этой главе хотелось бы проанализировать представления об африканской природе, колониальной промышленности и сельском хозяйстве, социальной сфере в колониях и жизни «цветных» людей на территории метрополии, реализуемые в колониальном кино.

В сложном постколониальном дискурсе можно наблюдать противопоставление традиции и модернизации. Также встречаются различные интерпретации роли этой дихотомии в формировании колониальной идентичности.

В этом отношении проявляется сходство английской и американской кинокультур: исследователи отмечают, что история завоевания и подчинения широких американских пространств была постоянной темой искусства и поп-культуры США, воплощая миф о создании Америки. В основе этого мифа полагают бинарную оппозицию природы и культуры — сады и дикая земля, индеец и ковбой и т.д. Об использовании бинарных оппозиций в британском колониальном кино подробнее рассказано в второй главе данного исследования.

§1 Пространство Африки: природа, сельское хозяйство, города

Фильмы, в которых основной темой (либо одной из основных) становится африканская природа, занимают существенное место в британской документалистике. В корпусе колониального кино можно найти более шестидесяти таких фильмов. Именно фильмы, посвященные природе, преобладают среди ранних документальных фильмов, снятых в Африке. Большая часть фильмов снята в жанре травелога — либо как рассказ о

путешествиях, которые предпринимали ученые или журналисты, либо как видеопутеводитель по африканской стране, с помощью которого путешествие «совершает» зритель картины. Тема природы может пересекаться в одном фильме с темой трансляции знаний, рассматриваемой в предыдущей главе (обычно это связано с рассказом о передаче передовых технологий в области сельского хозяйства), или с темой индустрии (когда речь идет о более экологичных или менее ресурсозатратных способах добычи сырья или производства). В первом случае, когда в фильмах поднимаются одновременно темы природы и сельского хозяйства, они обычно выступают антагонистами: жители колоний «борются» с природой (ее особенностями, например, сухостью почвы), используя прогрессивные методы сельского хозяйства, которые они получили от метрополии. Тема сельского хозяйства поднимается в тридцати фильмах. Фильмы, которые рассказывают об индустриальных особенностях британской Африки (их больше ста), выделены в отдельный блок и рассматриваются в одном из нижеследующих параграфов.

Фильмы о природе, особенно снятые в жанре травелога, безусловно могут рассматриваться как предмет отдельного исторического или культурологического исследования, что связано с их уникальностью и особенностями жанра, который в колониальный период был одним из основных инструментов формирования стереотипных представлений о зависимых странах.

В рамках данного исследования хотелось бы отметить несколько черт, которые отличают фильмы о природе. Главный лирический герой повествования — именно природа, а политические или даже географические границы — второстепенны. Эти фильмы выглядят как современное документальное кино о природе — зритель двадцать первого века может с комфортом и интересом с ними ознакомиться. Если фильмы пропагандистского характера, даже имея лирического героя и используя сторителлинг, подаются как продукт студии, которая его выпустила, или

департамента, который его заказал, то фильмы о природе обычно имеют авторский коллектив, перечисленный в начальный титрах, — от продюсера до диктора закадрового текста.

Хороший пример такого фильма — это «Возвращение в дикую природу» («Return to the wild»), вышедший в 1962 году и произведенный на студии «Централ Африкан фильм юнит». Это история о том, как двое молодых львов, воспитанных людьми, были выпущены в дикую природу. В качестве главного героя-человека выступает известный британский натуралист Норман Джозеф Карр²⁰¹ — именно он вырастил львов и выпустил их в дикую природу. Также мы видим в кадре его помощника — африканца, не названного по имени. Таким образом, сохранением природы Африки занимаются колонизаторы. При этом, как мы уже упоминали ранее, взаимодействие английского колонизатора с африканской природой происходит в двух направлениях: сохранение и исследование нетронутой природы и уникальных природных памятников (спасение львов и возвращение их в дикую природу, изучение каменных кругов) и позитивное влияние на взаимодействие африканцев с природой их континента (внедрение методов природосообразного сельского хозяйства). Здесь также транслируется идея того, что именно европейцы «открывают» для африканцев их собственную природу, в то время как африканцы доподлинно ее не знают и не присваивают.

В фильме «Возвращение в дикую природу» много философских рассуждений о «круге жизни», метафор («в дикой природе человек должен быть одинок и не важен, там царствуют другие»²⁰², «мирная жизнь, идиллическое существование Золотого века»²⁰³), длительных планов,

²⁰¹ Норман Джозеф Карр - известный британский натуралист, защитник природы, работал в Центральной и Южной Африке, участвовал в создании национальных парков в Африке в 1950-х и 1960-х годах; пропагандировал туризм, основанный на сохранении природных ресурсов, а также стал проводить сафари без охоты на диких животных.

²⁰² «Возвращение в дикую природу» («Return to the wild», Central African Film Unit, Atkinson Auker, 1962) – 12.17.

²⁰³ Там же – 04.59.

планов, где нет закадрового текста, только музыка. Например, довольно длинный план — почти одна минута из фильма общей длительностью в 17 минут, — это сцена, в которой Норман бреется, а двое львов мешают ему.

Фильмы, в которых упоминается африканская природа, часто формируют ее образ первозданным, пугающим. Об этом упоминают и постколониальные исследования. Так, Эдвард Саид писал в «Ориентализме»: «Вряд ли ошибусь, если скажу, что «Восток» на всем протяжении этого периода неизменно означал опасность и угрозу, даже если речь шла о традиционном Востоке или о России»²⁰⁴. У Саида же находим упоминания об «имагинитивной демонологии» XIX века, которая довлеет над восприятием Востока и в XX веке, все более закрепляемая разнообразными средствами, в том числе и через кино. Восток должен быть таинственным и мистическим. По мнению Эдварда Саида, одна из ключевых позиций ориентализма — идея культурной гегемонии, идея европейского превосходства над восточной отсталостью, «идея европейской идентичности как превосходства над всеми другими неевропейскими народами и культурами»²⁰⁵.

Сюжеты об африканской природе и повседневной жизни африканцев также используются для создания противопоставления «природной, натуралистичной» Африки и «городской, современной Африки». В предыдущей главе мы рассматривали, как режиссеры использовали это противопоставление для создания мощных пропагандистских образов. Но можно также в этом контексте рассмотреть информационные фильмы, которые создавались для жителей метрополии в рамках новостной повестки.

Например, фильм «Представляем Восточную Африку №2» был выпущен в 1950 году и представляет собой вторую часть информационного фильма «Представляем Восточную Африку». Первая часть вышла в конце сороковых годов и в доступных источниках не сохранилась. В начальных и

²⁰⁴ Саид Э. Ориентализм / Эдвард Саид. – пер с англ. М.Русский мир., 2006. С. 45.

²⁰⁵ Там же. С. 16.

конечных титрах не указаны фамилии авторов фильма, имеется лишь указание, что студия производства — «Центральная служба информации» («Central office of information film») по заказу Министерства по делам колоний, монтаж — «Эдиториал фильм продакшнз»²⁰⁶. Фильм снят за два года до введения в Кении чрезвычайного положения — выходцы из народа кикуйю организовали тайное общество под названием Мау-Мау, движение, боровшееся за землю и свободу, и стали нападать на европейцев. Об этом движении стало известно еще с середины сороковых, но в рассматриваемом фильме о нем совершенно не упоминается. Помимо Кении, в фильме упоминаются Уганда и Занзибар, получившие независимость, как и Кения, в начале шестидесятых.

На протяжении всего фильма авторы сравнивают Африку XIX и XX веков. Вначале диктор рассказывает, что *раньше* (than) люди были примитивны, «племена» в количестве двухсот враждовали между собой — стоило подружиться с одним «племенем», как тут же можно было нажать врага в лице представителей другого, у каждого свои обычаи, язык, территория, а также упоминается о трудностях путешественников викторианской эпохи — путешествия от одной точки до другой (видеоряд позволяет предположить, что подразумевается путешествие от одного места обитания африканских «племен» до другого) занимали несколько дней²⁰⁷. *Теперь* же (today) по Африке курсируют поезда и самолеты, которые быстро доставят вас в большие города, такие как Найроби. Современный Найроби с высокими зданиями, магазинами, широкими улицами и автомобильным движением противопоставляется этнографической Африке, которую нам демонстрировали в первых кадрах (национальные музыкальные инструменты, веера из травы, копья). Магазины противопоставляются традиционному африканскому рынку. Через магазины англичане вовлекают

²⁰⁶ «Представляем Восточную Африку» («Introducing East Africa», Colonial Office, Central Office of Information, 1950).

²⁰⁷ Ibid. – 01.30.

африканцев в европейское общество потребления, которое представляется благом.

Диктор утверждает, что в Африке сосуществуют два типа людей: одни из прошлого (видеоряд: деревенские жители в национальных одеждах), а за другими — будущее. Слово «будущее» сопровождает кадр, где африканский школьник принимает из рук европейской женщины книгу. То есть авторы фильма выражают мысль, что будущее Восточной Африки возможно благодаря Европе²⁰⁸.

В фильме рассказывается и об успехах в сельском хозяйстве: «Именно европейцы построили фермы и посадили плантации в Кении и Танганьике»²⁰⁹. Также зрителям демонстрируются благоустроенные сельские дома (estates), которые были построены в период британского правления, а современные машины (управляться с которыми европейцы учат африканцев в кадре) облегчают труд местных жителей в поле. Также в фильме демонстрируется утверждение оседлого образа жизни в Африке, который описывается как прогрессивный и связывается с деятельностью англичан. Причем поскольку исторически переход к оседлому образу жизни неизбежен, колониализм, таким образом, представляет неизбежным вмешательство европейца в жизнь Африки и Азии. Причем, когда в фильме идет речь об эрозии почв, это явление никак не связывается с пагубным воздействием на почвы английских колонизаторов — вырубкой лесов и распашкой пастбищ.

«Представляем Восточную Африку» был выпущен студией информационных фильмов специально для того, чтобы рассказать европейцам вообще и британцам в частности о Танганьике, Кении, Занзибаре, Уганде. В сопровождающем информационном бюллетене было указано, что обе части фильма «Представляем Восточную Африку»

²⁰⁸ Ibid. – 18.47.

²⁰⁹ «It is a Europeans who built up farm and plantations...in Kenya and Tanganyika» – Там же – 05.20-05.30.

рассказывают о жизни в Восточной Африке и о проблемах, с которыми сталкивается Министерство по делам колоний²¹⁰. Поэтому неудивительно, что в фильме постоянно сопоставляются метрополия и Восточная Африка: сравнивается размер территории (в 7 раз больше, чем Соединенное Королевство), авторы вспоминают Вестминстерский мост, когда речь идет о строительстве в Африке, новые электростанции позволят выработать для обеспечения Уганды столько же электричества, сколько было выработано для Британии в 1939 году, и т. д.

Как и во многих других колониальных фильмах, диктор называет Африку богатой²¹¹. Земли, полезные ископаемые, люди — это есть богатство Африки, это явно демонстрируется в видеоряде фильма. Помимо африканцев, в фильме упоминаются и жители Индии — как заявляет диктор, индийцы покупают на рынках Африки хлопок. Они появляются и во многих других эпизодах. При этом в фильме не проговаривается, что растущее число индийцев беспокоило местное население и после обретения независимости их начнут вытеснять, вызвав в том числе волну иммиграции в Англию²¹².

Пространства города и деревни сравниваются и в фильме «Найроби» (1950). Информационным поводом для съемок фильма стало награждение Найроби королевской грамотой, которая дала столице статус города (the city).

Фильм делится на две части. Первая рассказывает о повседневной жизни в Найроби, которая представляется комфортной, удобной, и обычной, «серой». Авторы будто показывают «один день из жизни Найроби». Во

²¹⁰ Central Office of Information booklet, 1947, цит. по: Tom Rice “Analysis of «Introducing East Africa no 2»”// IWM [Электронный ресурс]. IWM 2014. URL: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060021761> (дата обращения: 17.04.2014).

²¹¹ «Представляем Восточную Африку» («Introducing East Africa», Colonial Office, Central Office of Information, 1950) – 05.50.

²¹² Подробнее об истории индийской диаспоры в Восточной Африке см.: Демкина Л.А. Национальные меньшинства в странах Восточной Африки: (Соц.-экон. и полит. положение индо-пакист. и араб. населения) / АН СССР. Ин-т Африки. - Москва : Наука, 1972.

второй части, изначально снятой для выпуска новостей, зрителю коротко демонстрируют большой праздник, — толпы на улицах, костюмированный исторический парад, повсюду британские и кенийские флаги; герцог Глостерский, младший брат Георга VI, вручает мэру Найроби королевскую грамоту. Том Райс отмечает, что авторы фильма намеренно подчеркивают лояльность кенийцев английскому королю²¹³. В комментарии к фильму указано, что наделение Найроби королевской грамотой громко отмечалось в британской прессе и представлялось как знак прогресса Британской империи и успешности ее политики; «Таймс» утверждала, что Найроби возвысился благодаря тому, что британцы пришли сделать Восточную Африку своим домом навсегда²¹⁴. Однако это не соответствовало действительности: торжества в честь нового статуса Найроби встретили сильное сопротивление среди местного населения, профсоюзы объявили бойкот правительству, обвиняя его в расизме и антипрофсоюзной деятельности.

В комментарии Британского института кино к фильму цитируется высказывание Макама Сингха, основателя Восточноафриканского конгресса тред-юнионов: «если люди не посетят [торжества], то сын короля заметит, что африканцы несчастливы... что здесь есть рабство и рабы»²¹⁵. В этом высказывании интересно обращение — к «сыну короля», то есть Сингх обвиняет британских чиновников, а не британского монарха. Тем не менее многие кенийцы отрицательно отнеслись к факту получения Найроби статуса большого города. Для кикуйю, которые впоследствии станут основной силой Восстания Мау-Мау, королевская грамота стала знаком

²¹³ *Rise T.* Analysis of «Nairobi» BFI [Электронный ресурс]. BFI 2014. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1698> (дата обращения: 26.03.2014).

²¹⁴ Context of «Nairobi» BFI [Электронный ресурс]. BFI 2014. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1698> (дата обращения: 26.03.2014).

²¹⁵ Цитата приводится по книге: *Clayton A., Savage D.S.* Government and Labour in Kenya, 1895-1963 / A. Clayton, D.S. Savage. - London: Psychology Press, 1974. P. 329.

того, что их земли и дальше станут отбирать в рамках городской экспансии. В фильме нет ни одного упоминания о протестах.

В первой части фильма авторы сравнивают два образа: современный Найроби и пустынные земли с прогуливающимся домашним скотом. Современный город диктор называет индустриальным центром. Главное выражение прогресса, по мнению авторов фильма, — это большое количество автомобилей на улицах города. Зрителю показывают интенсивное движение по утрам и вечерам — кенийцы уезжают в город и возвращаются домой, — рассказывают, что большие автобусы пришли на смену рикшам²¹⁶, практически ни один уличный пейзаж не обходится без автомобилей в кадре.

Исчезновение рикш и тележек хамали²¹⁷ отдельно подчеркивается диктором, т. к. символизирует собой уход в прошлое «недостойного» тяжелого труда — авторы фильма подчеркивают прогрессивность британского правления.

Пассажиры автобусов — африканцы. Постоянное появление в кадре автомобилей позволяет сделать вывод, что европейские жители Кении передвигаются и на личном транспорте. В 1950 году в Британии еще далеко не каждый может позволить себе личный автомобиль, таким образом, колония выглядит как место более высокого статуса и благосостояния для британцев.

В документальных фильмах про Африку часто фигурирует рынок. В «Найроби» выделяются две точки, где африканцы могут получить товары: рынок и магазин. «В магазине есть все, что нужно», — утверждает диктор, еще позже он скажет, что в магазинах можно найти товары со всего мира. Напрямую магазины не называются британскими, однако логика повествования фильма подразумевает по крайней мере то, что магазины ассоциируются с современным видом Найроби и благами британского

²¹⁶ «Найроби» («Nairobi», Colonial film unit, 1950) – 05.43-05.50.

²¹⁷ Хамали – ручные тележки для перевозки грузов.

управления Кенией. На рынке же продаются овощи и растения, рынок называется «местом встречи всех африканцев»²¹⁸.

В построении образа пространства присутствует и мотив времени: «старожилам рост Найроби, должно быть, кажется почти магическим»²¹⁹. То есть развитие Найроби произошло не просто в течение жизни одного поколения, а быстрее, настолько быстрее, что должно казаться современникам «магическим».

§2 Производство: ремесленничество, промышленность, добыча полезных ископаемых, строительство

Тема ремесленного и промышленного производства, а также добычи полезных ископаемых является достаточно популярной и поднимается в 105 фильмах из числа исследуемых. В рамках данного исследования такие фильмы обозначаются как «индустриальные». В фильмах упоминаются: гончарное дело, автомобильное производство, строительство автомобильных и железных дорог, инженерия, пищевое производство (какао, кофе, пиво, сахар, чай), добыча алмазов, меди, промышленное и гражданское строительство, производство табака, хлопка, а также строительство Карибской дамбы (ГЭС Кариба).

Индустрия может упоминаться в пропагандистских фильмах на общие темы, а также ей могут быть посвящены отдельные фильмы. С темами индустрии и промышленности неразрывно связана тема модернизации, которая входит в число опорных точек британского колониализма в Африке. В первой половине XX века идеи «развития» и «прогресса» заняли центральное место в легитимации британской колониальной политики в Африке. Колониальная администрация, следуя теоретическим положениям таких идеологов, как Фредерик Лугард, выдвигала тезис о «двойном мандате» — необходимости совмещать экономические интересы

²¹⁸ «Найроби» («Nairobi», Colonial film unit, 1950) – 02.43-02.47.

²¹⁹ Там же – 02.50-02.58.

метрополии с заботой о благосостоянии африканского населения²²⁰. Согласно этой логике, именно британцы выступали главными носителями модерности и современного знания, а их присутствие являлось необходимым условием для трансформации традиционных африканских обществ, интеграции их в глобальный мир и распространения благ цивилизации. В колониальной риторике прогресс ассоциировался прежде всего с материальным благополучием, инфраструктурными преобразованиями, ростом образования, внедрением западной медицины и модернизацией хозяйства. Британское руководство утверждало, что только под их руководством африканцы могут приобщиться к современной экономике и культуре, получить доступ к новым технологиям и повысить качество жизни. Так, Colonial Development and Welfare Act 1940 года выделял средства на здравоохранение и образование, однако некоторые исследователи считают, что главной целью этой активности было подавление социальных волнений, а не развитие колоний²²¹.

Интересно, что многие фильмы из этого раздела выпущены студиями, которые специализируются на производстве фильмов-инструкций. Судя по представленным описаниям, именно эти фильмы были предназначены для распространения среди африканской аудитории и часто представляли собой перемонтированные материалы других фильмов, подготовленных изначально для британцев. Поскольку упомянутые в описаниях оригинальные фильмы не сохранились, досконально проанализировать их отличия не представляется возможным. Однако бросается в глаза, что звуковое сопровождение этих фильмов не включает музыкальный фон, только закадровый текст. Сложно сказать, с чем именно это связано. Такими лентами являются, например, фильмы «Мировое предложение табака»,

²²⁰ Lorenzini, S. *Global Development: A Cold War History* / S. Lorenzini. — Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2019. — p.11

²²¹ Aerni-Flessner, J. *Dreams for Lesotho: Independence, Foreign Assistance, and Development* / J. Aerni-Flessner. — Notre Dame (Ind.): University of Notre Dame Press, 2018. — p. 23

снятый в 1949 году студией «Гомон Бритиш Инстракционал» («Gaumont British Instructional»), или «Нигерийский какао-фермер», снятый приблизительно в тот же период (1948 год), но уже на студии «Колониал фильм юнит».

При этом есть и обратные примеры, так, ранний фильм «Порт», выпущенный в 1930 году, рассказывает историю о строительстве порта Такоради на западе Ганы и активно использует музыкальный фон для придания драматизма повествованию: эпизоды, в которых рассказывается о трудностях перевозки сырья без порта (какао-бобы заливают соленой водой, и они портятся, местным жителям приходится выполнять тяжелые работы по доставке сырья на корабли), сопровождаются мрачной, напряженной музыкой, сцены проектирования и строительства — бодрой, веселой, а концовка, в которой мальчик («маленький фермер», по словам диктора) смотрит на берегу вдаль — расслабляющей, лиричной. При этом в фильме используются и другие приемы, характерные для индустриального кино, они будут подробнее рассмотрены в этом параграфе ниже.

Некоторые индустриальные фильмы являются рекламными роликами, спонсированными либо конкретной фабрикой, либо колониальной администрацией, заинтересованной в увеличении продаж сырья. Так, например, обстоит дело с фильмами, в которых упоминается производство табака или какао. При этом если фильм не является рекламным роликом конкретной компании или бренда, то названия брендов и фабрик в нем не упоминаются или намеренно обезличиваются (например, «английские мануфактуры»).

Две африканские страны из числа бывших британских колоний и сегодня входят в четверку мировых экспортеров какао — Нигерия и Гана (вместе с такими странами, как Кот-д'Ивуар и Индонезия). По данным на 1963 год,

Африка за 5 лет (1948-1953гг) собрала 500 тысяч тонн какао-бобов. На долю Ганы приходится 253, 3 тысячи тонн, а Нигерии — 108 тысяч тонн²²².

Интересно, что в кино с помощью инфографики колониальные страны встраиваются в систему промышленных центров по всему миру. Этот прием используется, например, в фильме «Мировое предложение табака»: представление Родезии в качестве одного из центров табачной индустрии — первая сцена фильма²²³. Крупными центрами табачного производства называются США, Индия, Советская Россия, Китай, Балканы, а небольшими, среди которых и Родезия, — Куба, Ява, Бразилия. То же самое происходит и в других индустриальных фильмах, а колониальные города представляются как коммерческие центры. Таким образом, колониальная страна помещается в более широкий, мировой контекст, что нехарактерно для пропагандистских фильмов, рассмотренных ранее. Более того, если в пропагандистских фильмах использовалась объединяющая риторика, то здесь метрополия может обособляться от колоний. Например, в фильме «Нигерийский какао фермер» диктор сообщает, что «американцы, как и мы (англичане — прим. авт), вынуждены импортировать какао»²²⁴.

Первые фермы по выращиванию какао-бобов появились в Нигерии еще в конце девятнадцатого века (1870-е годы). Примерно в то же время какао приходит в Гану благодаря деятельности Тетте Куарши (Tetteh Quarshie), который привез технологии выращивания какао-бобов с острова Фернандо-По (Биоко). Некоторые исследователи истории промышленности Ганы даже упоминают поговорку «Какао — это Гана, Гана — это какао»²²⁵.

²²² Ковалев, Н.Г. Африка в цифрах: (статистический справочник) / Н. Г. Ковалев. — М.: Изд-во социально-экономической литературы (Соцэкгиз), 1963. — с. 74

²²³ «Мировое предложение табака» («Tobacco supply of the world», Gaumont British Instructional, 1949) – 00.22-01.02.

²²⁴ «Нигерийский какао фермер» («Nigerian cocoa farmer», Central Office of Information, Colonial Office, Colonial Film Unit, 1948) – 09.04.

²²⁵ Ludlow H. Ghana, cocoa, colonialism and globalisation: introducing historiography // Yesterday and Today. – 2012. – №8. – P. 1-21.

Самые ранние фермы какао в Нигерии были в окрестностях Бонни и Калабара, но эти районы оказались непригодными для выращивания культуры. В 1880 году в Лагосе была основана какао-ферма, а позже еще несколько ферм были основаны в Аджеге и Ота, и впоследствии производство какао-бобов распространилось во внутренние районы страны²²⁶. С 1950-х до середины 1960-х годов экономика Нигерии в значительной степени зависела от экспорта какао. К середине 1950-х годов Нигерия стала одним из ведущих мировых экспортеров какао с объемом производства около 280 000 тонн. Это привело к тому, что какао стало основным экспортным товаром страны²²⁷.

Что касается табачной индустрии, то история ее появления в Африке лишь немногим короче — табак пришел на территорию Африки в начале XX века. Например, Нигерия участвует в производстве табака с 1912 года. В сборнике «Африка в цифрах», который упоминается в справочном аппарате выше, приводятся следующие данные по сбору табака: за период с 1948 по 1953 гг. в Африке собрано 140 тысяч тонн табака, из них 11,7 — в Нигерии, 61,7 — в Федерации Родезии и Ньясаленда²²⁸.

В исследуемом корпусе есть фильмы о табачной индустрии Родезии. К 1950-м годам Родезия производила более 100 миллионов фунтов табака в год. На пике развития индустрии в Родезии производилось 20 % мирового табака дымовой сушки. Табачная индустрия пострадала от политического кризиса в Родезии и засухи 1968 года, но к концу века восстановилась.

Абсолютное большинство фильмов на индустриальную тематику показывает производство (или выращивание) сырья, то есть продуктом производства выступает упакованный и готовый к экспорту сырьевой материал, который отправляется на фабрики в метрополию (в большинстве

²²⁶ *Berry S. Cocoa, custom, and socio-economic change in rural Western Nigeria.* – Oxford: Clarendon Press, 1975. – P. 54.

²²⁷ Подробнее см. *Bello T., Mitchell M. The Political Economy of Cocoa in Nigeria: A History of Conflict or Cooperation? // Africa Today.* – 2018. - №65. – pp. 70-91.

²²⁸ *Ковалев Н.Г. Указ. соч. С. 74*

случаев) или в другие страны, например, в США. И только там превращается в готовый продукт: «Табачное сырье прибывает в Англию на мануфактуры, и там табак превращается в сигареты и трубочный табак для британских потребителей по всей стране»²²⁹. В этом сюжете индустриальное кино в целом отражает колониальный контекст эпохи — колониальная администрация делала акцент на экспортные культуры, зачастую игнорируя местные продовольственные нужды²³⁰. В ряде случаев выращивание экспортоориентированных культур могло вытеснить производство продовольственных культур, необходимых для местного населения.

Отдельно хотелось бы рассмотреть, как создается образ колониального населения в индустриальных фильмах. Следует отметить, что жители колоний, рабочие, если речь в фильме идет о промышленном производстве, — основные герои фильмов, «белые» в фильмах появляются редко, но, как правило, выступают в качестве руководителей процесса или квалифицированных специалистов, агентов трансляции знаний. В фильме «Мировое предложение табака» для обозначения местного населения используется слово «natives» (и «native woman»), хотя в других фильмах в таком контексте обычно использовалось «locals»²³¹. Также в фильме о строительстве порта в Гане мы видим употребление слова «native farmers».

При этом, несмотря на то, что по отдельным деталям мы можем описать особенности формирования образа жителей колоний в индустриальном колониальном кино, они не являются главными героями фильмов, как и колонисты. Главный герой — это технология производства. Большую часть времени в фильмах подробно описывается производственный процесс: как возделывается земля для выращивания растений, как правильно собирать

²²⁹ «Мировое предложение табака» («Tobacco supply of the world», Gaumont British Instructional, 1949) – 11.46-11.50.

²³⁰ Lorenzini, S. Op. cit. p.17

²³¹ «Мировое предложение табака» («Tobacco supply of the world», Gaumont British Instructional, 1949) – Там же – 05.00.

плоды, как происходит контроль качества, какую роль в дистрибуции играют железные дороги, за счет чего происходит ценообразование, какие этапы существуют в производстве, его история, области применения конечного продукта. Это достигается подробным и последовательным рассказом диктора в закадровом тексте, а также использованием детальных планов. Интересно, что это явление (преобладание промышленного производства над людьми) присутствует и в фильме о какао студии «Колониал фильм юнит», в котором используется сторителлинг (история конкретной семьи фермеров).

В фильме «Добыча меди в Северной Родезии» шахтеры из числа жителей колоний именуется «boys», «mine boys» и «boss hog» (руководитель группы шахтеров). В этом же фильме упоминается, что исполнителями являются местные шахтеры, но сложное оборудование настраивает европейский специалист²³². В фильме «Хлопок» (Уганда) 1958 года диктор уверенно сообщает: «Африканский фермер — это тот, кто получает доход»²³³. В этом же фильме мы видим, как авторы обосновывают ценность промышленного производства, мы узнаем, что хлопок и кофе развивают Уганду: образование, медицина, развитие городов зависят от спроса на готовое сырье. А строительство порта и железнодорожного терминала в Гане сделало экспорт какао более безопасным и экономически выгодным (ранее при доставке по воде какао-бобы заливало волнами).

При этом нельзя сказать, что рабочих, занятых на производстве, среди местного населения в Африке было недостаточно для представления в медиа. Так, в Гане в 1959 году было 39 предприятий в добывающей отрасли промышленности, на которых трудились 28,1 тысяч человек, в Кении в 1957 — 139 предприятий и 7,9 тысяч, в Федерации Родезии и Ньясаленда в 1959 — 205 предприятий и 97,2 тысячи и т.д.²³⁴

²³² «Добыча меди в Северной Родезии» («Copper mining in Northern Rhodesia», 1948) – 03.10-03.21.

²³³ «Хлопок (Уганда)» («Cotton (Uganda)», Gateway Educational Films, 1958) – 02.50-02.55.

²³⁴ Ковалев Н.Г. Указ. соч. — С. 101

Положительное влияние метрополии в фильме показывается также через организации, содействующие производителям сырья, — фермерские кооперативы и рыночные советы (marketing boards²³⁵), которые занимались контролем качества и ценообразованием, а также помогали в сбыте продукции и доставке в метрополию. Полномочия рыночных советов варьировались от оказания рекламных и консультационных услуг до полного контроля над производством и сбытом. Но всегда такие организации создавались при участии государства, а в случае колоний — метрополии. Обычно основная цель рыночных советов — поддержание или стабилизация и повышение цен на сырье, в том числе для облегчения государственного контроля над ними (за счет лимитирования площадок продаж, прямых или косвенных ограничений на товарные количества и ценовой дискриминации с более высокими ценами на защищенных рынках и более низкими ценами на открытых). Такие советы появлялись и в европейских странах, но самые первые были созданы в действующих или бывших колониях, например Совет производителей мяса Новой Зеландии и Совет производителей молочной продукции Новой Зеландии, каждый из которых был основан в 1922 году.

Система рыночных советов была наиболее распространена в англоязычных странах Африки и Южной Азии, но также широко распространена во франкоязычных и португалоговорящих странах Африки, в Азии и Латинской Америке. Рыночные советы, сформированные колониальными державами, в основном содействовали облегчению экспорта сельскохозяйственных товаров в Европу и стабилизации цен, с которыми сталкивались колониальные элиты (на продовольственные культуры) и столичные покупатели (на экспортные культуры). После обретения независимости бывшие колонии часто сохраняли рыночные

²³⁵ Организация, созданная правительством для регулирования покупки и продажи определенного товара в определенной области.

советы, поскольку они облегчали управление и считались более эффективными для экономики, чем полностью частный сектор.

Продолжая анализ индустриальных фильмов, стоит отметить, что мы часто можем увидеть, как авторы рассказывают о явлениях, которые в современном мире однозначно оцениваются как негативные. Например, использование детского труда: в фильме «Хлопок» 1958 года (Уганда) диктор сообщает, что целые семьи работают вместе во время сбора хлопка, а в кадре мы можем видеть ребенка на хлопковом поле²³⁶. А в фильме о производстве табачного сырья в Родезии диктор рассказывает, что под поля для выращивания листьев табака уничтожают лес²³⁷.

Фильмы, произведенные по заказу индустриальных компаний, обычно являются по своей сути рекламными роликами и находятся вне фокуса данного исследования. Однако их можно использовать для сравнительного анализа. Ярким примером является фильм «Дизайн для Африки», произведенный по заказу компании «Юнилевер».

В фильме демонстрируется специфика производства тканей для африканских потребителей. Сравнивая особенности фильмов, произведенных по государственному заказу и заказу индустриального производителя, можно выделить следующие общие черты: нахождение самой технологии производства в центре внимания фильма, преимущественное положение европейцев в кадре — они являются высококлассными специалистами (дизайнерами, квалифицированными рабочими), тогда как роль самих африканцев в производстве заканчивается на добыче сырья и отправке его в метрополию. Но при этом африканцы возникают на другом конце экономической цепочки — они также являются и потребителями готовых товаров. «В обмен мы отправляем [африканцу]

²³⁶ «Хлопок (Уганда)» («Cotton (Uganda)», Gateway Educational Films, 1958) – 02.30-02.40.

²³⁷ «Мировое предложение табака» («Tobacco supply of the world», Gaumont British Instructional, 1949) – 01.35-01.42.

товары промышленного производства, которые обеспечивают высокое качество жизни для него и его семьи», — заявляет диктор²³⁸.

Обращает на себя внимание также тот факт, что авторы фильма делают акцент на потребительских нуждах самих африканцев — идет речь о соответствующей климату текстуре ткани, предпочтениях в цветах, (в то время как в «государственном» кино заметен акцент на роли Африки в добыче сырья для мирового производства): «Некоторые местности имеют собственные традиционные паттерны, и они не возьмут других: в конце концов, почему они должны?»²³⁹. Описывая историю происхождения того или иного рисунка на ткани, используемого в производстве, диктор вводит в повествование нарративную культуру африканцев — мы узнаем о мифах и богах народа ашанти, образе охотника и т. д. Ранее мы встречали африканскую культуру только в виде национальной музыки и танцев, таким образом, она выступала в качестве фона для повествования диктора.

Сразу несколько фильмов в рассматриваемом корпусе отметили строительство ГЭС Карива («Kariba Dam»). Это гидроэлектростанция в ущелье на реке Замбези, строительство которой было начато в 1956 году и продолжалось до 1959-го. Сооружение агрегатов гидроэлектростанции продолжалось вплоть до 1977 года. Общая высота дамбы — 128 метров, она простирается на 579 метров в длину и формирует крупнейший искусственный водоем (по объему удерживаемой воды). ГЭС и на сегодняшний день обеспечивает электроэнергией большую часть Замбии и Зимбабве. Строительство дамбы на начальном этапе потребовало переселения более чем тридцати тысяч жителей долины, народа батока (Batoka), — операция «Ной» (точные цифры варьируются от источника к источнику)²⁴⁰.

²³⁸ «Дизайн для Африки» («Design for Africa», Blanchard G., 1956) – 00.52-00.54.

²³⁹ Там же – 02.40-02.44.

²⁴⁰ См. подробнее: *Reeve W.H.* Progress and Geographical Significance of the Kariba Dam // *The Geographical Journal.* - 1960. - №Vol. 126, No. 2. - С. pp. 140-146., *McDermott H.D.* Whites and Water: How Euro-Africans Made Nature at Kariba Dam // *Journal of Southern*

Строительство дамбы проходило на фоне некоторого политического кризиса и событий, связанных с провозглашением независимости Южной Родезией (одним из первых непризнанных государств в Африке). Некоторые африканцы изначально выступали против строительства дамбы, считая ее символом непопулярной Федерации Родезии и Ньясаленда. Но ее экономическое значение вышло на первый план. Известно, что 86 рабочих погибли при строительстве дамбы²⁴¹.

В рамках данного исследования были проанализированы такие фильмы, как «Электричество для Африки» («Power for Africa») 1960 года, «Карибский репортаж» («Report on Kariba») 1958-го, «Репортаж о карибском потоке» («Report on Kariba high water») 1957-го, «Долина Батонка Карибского озера» («Valley batonka of lake Kariba») 1966 года. В этих фильмах создается образ ГЭС Кариба как великого проекта, который стоит всех трудностей и в котором заинтересованы все жители страны (как колонии, так и метрополии). Для подачи этой мысли используются приемы пропагандистских фильмов из второй главы — показывается масштабное открытие ГЭС с присутствием народных масс, детей с флажками, представителей королевской семьи, авторы фильма выбирают общие планы и маршевую музыку для сопровождения закадрового текста.

Фильм «Долина Батонка Карибского озера» вышел в 1966-м, т. е. во время политического кризиса, связанного с провозглашением независимости Южной Родезией. Он фокусируется на событиях, связанных с переселением народности батока (Batoka). Визуально главные герои фильма — африканцы, в закадровом тексте представлены более общие тезисы о технологиях, о прогрессе, об организации переселения. Фильм

African Studies. - 2006. – Vol. 32, №4. - С. 823-838, *Tischler J.* Light and Power for a Multiracial Nation: The Kariba Dam Scheme in the Central African Federation. Manchester: Manchester University Press, 2013. - 323 p. и др.

²⁴¹ Build the largest dam in the world to generate hydroelectricity for Zambia and Zimbabwe // Institution of Civil Engineers [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://www.ice.org.uk/what-is-civil-engineering/what-do-civil-engineers-do/kariba-dam> (дата обращения: 12.02.2020).

начинается с демонстрации образа современного, прогрессивного африканского города, для этого используются кадры, в том числе с прибытием самолета в международный аэропорт. Сама ГЭС Кариба называется в закадровом тексте «символом динамического прогресса»²⁴².

Этот фильм, как и другие, в которых упоминается строительство дамбы и ГЭС, носит пропагандистский характер, при его создании используются те же приемы, что и в фильмах из второй главы. Особенно заметно использование приема противопоставления: природы и городского пространства, природного водопада Виктория и искусственной мощи гидроэлектростанции, «отсталого» африканского населения и прогрессивного «белого» (последнее может быть связано с драматическими событиями «расового вопроса» в Родезии). Показателен с этой точки зрения эпизод про роль радиосвязи в строительстве ГЭС Кариба: диктор рассказывает, что использовать радиосвязь может только «особенный тип человека» и в кадре мы видим, конечно, «белого» колониста²⁴³. «Обычаи легко не уходят», — сообщает диктор в закадровом тексте²⁴⁴.

С точки зрения технологического производства, этот фильм ближе к фильмам, которые выпускались в 1970-е и позже: использование пауз, цвета, интершума. Фильм довольно этнографичен: в кадре много традиционных ремесел и культурных эпизодов с досугом африканцев. В фильме показывается, что на смену традиционным техникам придет более современная сельскохозяйственная система, появятся новые дороги в большом количестве, будет организована дезинсекция (избавление от мухи це-це), дети смогут получать достойное медицинское обслуживание и образование. Перед отъездом представители батока проходят медицинский осмотр у «белого» доктора.

²⁴² «Долина Батонка Карибского озера» («Valley batonka of lake Kariba»), Bridge Film Productions, Berriff Henry, 1966) – 00.55-00.58.

²⁴³ Там же – 05. 25-06.05.

²⁴⁴ Там же – 22.55-22.57.

Завершая данный раздел, можно отметить следующее. Индустриальная тема очень популярна в колониальном кино. Во многих фильмах темы промышленного и ремесленного производства поднимаются в том или ином виде, например, когда представители королевской семьи совершают поездку в колониальные страны, они посещают места производства или добычи сырья. Но некоторые фильмы целиком посвящены индустриальной теме. Это даже породило отдельные подвиды в жанровой системе колониального фильма: появляются рекламные фильмы (не только посвященные отдельным брендам, но и целым отраслям производства), фильмы-инструкции («instructional films»).

Главным героем рассмотренных фильмов является сама Индустрия. Ради ее нужд используется детский труд и вредящие экологии практики и это преподносится как благо для жителей колоний (и мирового рынка). Но в тени Индустрии появляется и образ жителя колонии.

Если пропагандистские фильмы, проанализированные во второй главе, зачастую эксплуатировали объединяющую риторику, здесь авторы фильмов разделяют колонизатора и колонизируемого, показывая примитивные способы производства последнего. При этом жители колоний, рабочие, если речь в фильме идет о промышленном производстве, — основные герои фильмов, «белые» в фильмах появляются редко, но, как правило, выступают в качестве руководителей процесса или квалифицированных специалистов, агентов трансляции знаний.

Интересно, что в кино с помощью инфографики колониальные страны встраиваются в систему промышленных центров по всему миру. Положительное влияние метрополии в фильме показывается также через организации, содействующие производителям сырья, — фермерские кооперативы и рыночные советы.

§3 Общество: социальная сфера, внутренняя экономика и политика

Многие фильмы посвящены социальной сфере колониальной повседневности. В них освещается общественная жизнь, образование, положение женщины, национальный и расовый вопросы, медицина, религия, спорт и здоровый образ жизни, культура (включая особенности национальной культуры жителей колоний), внутренняя политика (колоний и молодых государств, образованных на месте бывших колоний), пространства города и деревни в Африке. Такие вопросы поднимаются более чем в семидесяти фильмах. Политическая идея Империи, которой придерживалась метрополия, была рассмотрена во второй главе. Анализируя представления об общественной жизни колоний в колониальном кино, мы говорим скорее о внутренней политике колоний, действиях местной администрации, выборах, общественных организациях и т. д.

Построение повествования через отождествление колониальных общественных и политических институтов служит инструментом создания колониальной идентичности. Здесь можно вспомнить о понятии воображаемых сообществ, которое прочно вошло в научный обиход благодаря работе Бенедикта Андерсона и акцентирует социальное конструирование групп. Противопоставление «мы» и «они» и определение функции «других» в общей истории играют в этом процессе ключевую роль. Андерсон называет три института власти, которые могут служить средствами воображения нации или воображения метрополией своей колонии. Это перепись, карта, музей, которые олицетворяют собой природу управляемых людей, географию страны и легитимность английского правления²⁴⁵. В колониальном кино, особенно освещающем внутриполитические вопросы, мы видим обращения к этим средствам: развитие гражданского общества (советы, кооперации, политические и

²⁴⁵ Подробнее см.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2001. С. 180-203.

общественные организации), география (инфографика, карта, включение в международный или континентальный контекст), история (которая связывается в первую очередь с метрополией).

На материале колониального кино можно отследить, например, особенности представлений о политической жизни Нигерии, которая в 1960 году обретает независимость. Ранее мы анализировали фильм «Вызов Нигерии» 1948 года выпуска, который представляет собой пропагандистский фильм, на его материале можно рассмотреть построение образа Империи в колониальном кино. Важно, что «Вызов Нигерии» — это послание, прямо сформулированный ответ на вопрос «Почему Нигерия не готова к независимости».

Двумя годами позже, в 1950 году, выходит документальный фильм «Выборы в городской совет Лагоса». Локальные советы всегда были важны в политической жизни Нигерии, исследователи отмечают, что политические силы, которые контролировали местные советы, обязательно впоследствии получали власть в региональном или государственном правительстве через губернаторские выборы²⁴⁶. Первые выборы в Нигерии прошли в колониальный период как попытка сдержать антиколониальные настроения в обществе, о них и идет речь в рассматриваемом фильме. Таким образом, в 1950-х годах на смену традиционному административному подходу колониального управления в Нигерии приходит более либеральный подход, в том числе к местному самоуправлению.

Позже, накануне и во время политических событий, приведших к становлению Нигерии как самостоятельного государства, риторика колониального кино меняется: в 1959-м под эгидой «Службы информации Северной Нигерии» («Northern Nigerian Information Service») выходит фильм «Гигант под солнцем» (о Северной Нигерии — к моменту выхода фильма в Нигерии было уже установлено федеративное устройство), а в

²⁴⁶ *Massoud O.* Ensuring Free, Fair and Credible Elections in Local Governments in Nigeria // *Developing Country Studies.* – 2012. – №11. – pp. 75-81.

1960 году Центральная служба информации выпускает фильм «Нигерия — создание нации».

«Гигант под солнцем» — очень энциклопедичный фильм. В нем последовательно рассказывается про ремесленное и промышленное производство, сельское хозяйство, медицину, образование и культуру региона. За исключением последнего, блоки строятся по следующей структуре: сначала о традиционно сложившейся культуре деятельности (производство и др.) — далее о том, как она модернизирована на момент создания фильма (например, как было организовано традиционное скотоводство — как британцы привнесли развитую ветеринарию, включая профилактику опасных болезней скота). В закадровом тексте постоянно повторяется слово «современный» (modern) — современная Нигерия, современное мышление, современные методы и т. д. (в фильме «Нигерия — создание нации» также часто употребляется эпитет «современный»). Несмотря на это, можно заметить, что противопоставление современного промышленного производства и традиционных ремесел в «Гиганте под солнцем» гораздо более мягкое, чем в более ранних фильмах. Авторы даже рассказывают, что одна из задач государства — примирить современные методы производства и традиционные ремесленные навыки, с этой целью организуются специальные центры по обучению, например центр по обучению горшечному делу в Абудже. Но при этом «старые методы должны уступить новым»²⁴⁷, хотя они и «уходят с трудом»²⁴⁸.

Если в этом моменте вернуться к фильму, снятому несколькими годами ранее («Вызов Нигерии»), то вспомним, что в нем диктор прямо задает вопрос: «Каковы препятствия на пути к становлению Нигерии как самостоятельной страны внутри Британского Содружества?». Отвечая на него, авторы называли в качестве проблем нехватку коммуникаций между

²⁴⁷ «Гигант под солнцем» («Giant in the sun», Northern Nigerian Information Service, Samuelson Sydney W., 1959) – 04.50-04.53.

²⁴⁸ Там же – 01.06.

«племенами», слишком быстрорастущее население, примитивное сельское хозяйство и, как следствие всего этого, проблемы с экологией и болезнями. Самым сильным вызовом диктор называет преодоление невежества. Таким образом, намеренно или нет, но авторы этих двух фильмов фактически полемизируют друг с другом — авторский коллектив «Гиганта под солнцем» рассказывает о том, как трудности в этих сферах были преодолены.

Следует отметить, что в колониальных фильмах, снятых в первой половине двадцатого века, ручной труд представлялся примитивным и тяжелым. Сейчас же — это красивые традиции и самобытные ремесла нигерийцев, проживающих в деревнях, которые нисколько не мешают промышленному развитию страны²⁴⁹. Диктор также рассказывает о различных фабриках, основанных совместно с британскими фирмами, Нигерия способна как удовлетворить потребности внутреннего рынка в еде, напитках, тканях, обуви, так и отправить продукцию на экспорт, в том числе и в Британию. Интересно, что когда диктор говорит о напитках, он уточняет — «безалкогольные напитки», хотя в Нигерии были и компании по производству пива.

Впервые в колониальном кино мы видим представление Африки в целом, именно с него начинается фильм, причем Африка называется «континентом будущего»²⁵⁰. Используя инфографику и природные пейзажи, авторы формируют введение к фильму, в котором кратко рассказывают про политическую географию Нигерии. В целом фильм все время отсылает к истории взаимоотношений Нигерии и Великобритании. Например, обращает на себя внимание, что автор закадрового текста оговаривается, что история страны начинается в 1900-х годах — с британской колонизации (что не соответствует действительности и исключает из истории целые государственные образования). Также Британия упоминается как торговый

²⁴⁹ Там же – 02.20-04.55.

²⁵⁰ Там же – 00.40.

партнер, политическая система Нигерии сравнивается с британской. Даже образцы продуктов традиционных ремесел содержатся в Британском музее. Тем не менее диктор также объясняет, что Нигерия скоро станет самоуправляемым государством Содружества. Также диктор утверждает, что современная промышленность и новые технологии дались Нигерии «легко»²⁵¹ — т. е. через британцев. Такие утверждения, а также отдельные фразы в закадровом тексте («Для европейского взгляда правила [традиционных спаррингов] выглядят странно»²⁵²) наводят на мысль, что этот фильм, как и большинство фильмов в рассматриваемом корпусе, снимался для западного зрителя (т. е. они были его целевой аудиторией, что, впрочем, не накладывает ограничений на процесс дистрибуции фильма. По данным карточки фильма на портале колониального кино, известно, что он распространялся и в Африке в мобильных кинотеатрах).

При этом в кадре мы видим некоторые типичные для колониального кино сюжеты. Например, один из первых образов, которые мы видим в фильме, — это образ рынка. «Африканский рынок — это не просто место для покупок и продаж, это центр местного сообщества» — поясняется в закадровом тексте²⁵³. И хотя основные персонажи фильма — нигерийцы, а европеец в кадре появляется всего один раз, на десятой минуте фильма, — он работает в паре с нигерийским доктором, европейцы по-прежнему выступают в роли агентов трансляции знаний. В фильме прославляется историческая роль британцев в промышленном и социальном развитии Нигерии, без какого-либо намека на разногласия между Великобританией и Нигерией.

Довольно большой блок фильма посвящен образованию. Нам рассказывают о религиозном образовании, о начальном, среднем и высшем, а также отдельно упомянуто о позитивных переменах в области образования

²⁵¹ Там же — «...come easily to them» — 05.08-05.12.

²⁵² Там же — 16.30.

²⁵³ Гигант под солнцем» («Giant in the sun», Northern Nigerian Information Service, Samuelson Sydney W., 1959) — 01.16-1.23.

и профессионального роста для женщин. Авторы фильма активно используют детские и младенческие образы, а также слова «молодая, растущая» по отношению к нации, формируя образ готовящейся к обретению независимости колонии как молодого человека, который после наставничества (метрополии) готов «выйти в мир». Завершается фильм «Саллахом» — традиционным фестивалем, устраиваемым в честь эмира в Северной Нигерии, который, как следует из описания фильма на портале колониального кино, был организован специально для съемок и задействовал 900 всадников, верблюдов, барабанщиков, трубачей и тысячи зрителей.

Фильм «Нигерия — создание нации» также создан с целью информирования зрителей о прогрессе, достигнутом в Нигерии накануне обретения независимости. Он вышел на год позже «Гиганта под солнцем», но при этом технически выглядит устаревшим, в частности, этот фильм был снят на черно-белую пленку. Возможно, небольшие местные студии могли быстрее адаптироваться к техническому развитию киноискусства, чем крупные государственные игроки рынка.

Тем не менее фильмы «Гигант под солнцем» и «Нигерия — создание нации» очень похожи, в них даже имеются полностью идентичные по композиции кадры, что позволяет предположить, что фильмы снимались в одно и то же время разными авторскими коллективами. «Нигерия — создание нации» начинается с утверждения: «В разных частях света когда-то наши страны были частями единой Британской империи. Сегодня большая часть стран представляет собой Содружество независимых наций». Независимость в фильме всегда упоминается в связи с Содружеством и никак иначе и представляется целью, над достижением которой работают нигерийцы²⁵⁴.

²⁵⁴ «Нигерия — создание нации» («Nigeria: the making of a nation», Central Office of Information, 1960) – 00.20-00.23.

Авторы этого фильма также создают образ метрополии как наставника и начинают отсчет истории Нигерии с 1900 года, когда Британия «приняла ответственность за управление страной»²⁵⁵. Вся история британского протектората (в закадровом тексте именно это слово предпочитает диктор) над Нигерией называется «историей терпеливого сопровождения страны на пути к независимости»²⁵⁶.

В фильме «Нигерия — создание нации» повествование выглядит более подробным и глубоким: рассказывая об образовании, авторы называют конкретные университеты (основанные при участии британского правительства), описывая политические события, объясняют, как было установлено федеративное устройство, как происходили выборы в разных регионах, называют имена политических деятелей. Интересно, что внутренние проблемы страны, связанные с этническими противоречиями, не освещаются в фильме.

Чуть подробнее, чем в других колониальных фильмах, авторы углубляются в историю: отмечают вклад Нигерии во время двух мировых войн, рассказывают, что после окончания Второй мировой войны развитие страны ускорилось. Конечно, эти исторические события связаны с Великобританией, хотя какие-либо эпизоды, связанные с конфликтами с метрополией, не упоминаются ни в этом, ни в других колониальных фильмах. Также в этом фильме чаще показываются в кадре европейцы, в том числе и во время сцен, которые происходят во время политических собраний. Упоминается также королевский тур по Нигерии, который состоялся в 1956 году. Диктор предполагает, что увиденное королевой стало шагом на пути к тому, чтобы Нигерия достигла цели «стать независимой нацией в Содружестве». Завершая рассказ, диктор утверждает, что Британия

²⁵⁵ Там же – 01.55 -01.58.

²⁵⁶ Там же – 02.27-02.32.

оставила свой след в общественной жизни Нигерии, ее наследием называют «свободу слова и мысли и власть закона»²⁵⁷.

Сфера образования явно или косвенно упоминается во многих фильмах, в том числе в фильмах о королевских визитах, фильмах, в которых демонстрируется трансляция знаний от колонизаторов к жителям Африки (эти фильмы подробно анализируются во второй главе данного исследования). Но есть и фильмы, целиком посвященные образовательным учреждениям. Например, таков фильм «Восточноафриканский колледж», вышедший в 1950 году²⁵⁸. Место действия фильма — колледжMakerere, крупнейшее и старейшее высшее учебное заведение Уганды. КолледжMakerere был основан в 1922 году, в 1949 году получил статус университетского. Колледж связан с Лондонским университетом — именно там могли продолжить учебу его выпускники. Фильм снимался для английских студентов и школьников, его целью официально провозглашалось «показать неафриканской аудитории, что мы [англичане] делаем для развития колоний»²⁵⁹. В будущемMakerere станет главным научным и учебным центром Уганды.

По данным на 1959 год в Уганде действовали 5622 начальные школы. Что касается следующих ступеней образования, цифры гораздо скромнее: 317 средних школ, 96 технических учебных заведений и всего 1 учреждение высшего образования²⁶⁰, предположительно это и есть университетский колледжMakerere.

В упомянутом документальном фильме подчеркивается связь африканцев с природой. Первые кадры фильма — африканские пейзажи, а

²⁵⁷ Там же – 12.00-12.05.

²⁵⁸ «Восточноафриканский колледж» («East African college», Central Office of Information, Robert Kingston Davies, Stewart McAllister, 1950).

²⁵⁹ «the purpose of these films is mainly to show non-African audiences what we are doing to further the development of the colonies» - Vaughan D., Portrait of an Invisible Man: The Working Life of Stewart McAllister, Film Editor (London: BFI, 1983). Цит. по: Rise T. Context of «East African college», BFI [Электронный ресурс]. BFI 2014. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/533> (дата обращения: 26.03.2014).

²⁶⁰ Ковалев Н.Г. Указ. соч. С. 205

диктор напрямую описывает эту связь в закадровом тексте: «Страна — ничто без ее жителей, именно их привычки и нужды отражены в ее ландшафте»²⁶¹. Рассказчик подчеркивает, что здесь, «в тропической Африке», еще можно увидеть старые традиции²⁶². И эти жители, по мнению авторов фильма, заслуживают «лучшей участи» («deserve better way of life»). Далее путем сложной повествовательной цепочки (чтобы получить эту участь, африканцам нужно больше денег, чтобы их заработать, они предъявляют все более высокие требования к ресурсам своей страны, чтобы их выполнить, они должны получить образование) авторы фильма подводят зрителей к мысли о необходимости высшего образования для африканцев, которое им могут дать англичане.

В фильме присутствует мотив времени — изменения, которые из «традиционной» Африки (пустынные земли, скот, деревни) сделали «современную» (города), произошли в течение жизни одного поколения, по мнению авторов фильма. Эта мысль будет повторена в конце фильма, но уже с использованием будущего времени: «Эти дети проснутся в мире, который будет сильно отличаться от мира их отцов»²⁶³. Т. е. в течение жизни этого поколения жизнь в британской Африке изменится еще больше. В фильме появляется главная героиня — Марджери, школьная учительница, которая мечтает попасть в колледж. Интересна риторика закадрового текста: диктор сообщает, что Марджери была «избрана» продолжить учебу в колледжеMakerere, ни слова не говоря о том, что девушка сделала для этого, как она сдавала экзамены и т. д. КолледжMakerere представляется (и прямо называется) в фильме «другим миром», который противопоставляется остальной Африке. Это мир незнакомый, возбуждающий интерес, рождающий новые идеи. Подразумевается, что именно это дает Британия колониям. Зрителям предлагается отрывок из

²⁶¹ «Восточноафриканский колледж» («East African college», Central Office of Information, Robert Kingston Davies, Stewart McAllister, 1950) – 00.13–00.20.

²⁶² Там же – 00.20–00.24.

²⁶³ Там же – 14.26-14.33.

выступления ректора университета (ректор и все преподаватели, появляющиеся в кадре в дальнейшем, — европейцы), который интересен использованием слова «trained» — обученный, тренированный, подготовленный, вместо ожидаемого «educated» — высокообразованный, воспитанный. «Африка сильно нуждается в обученных людях», — говорит первокурсникам ректор²⁶⁴.

Зависимость развития образования в Африке (а значит и благополучия Африки, как до этого было объяснено зрителю) от Британии демонстрируется через язык. «Ключ... — английский язык», — объясняет диктор²⁶⁵. Даже Марджери, которая работала учительницей в школе, оказалась в группе тех, чьи знания языка недостаточны. Можно предположить, что таким образом подчеркивается необходимость британского присутствия в регионе — без знания английского языка африканцам недоступны новые знания во всех областях, а если даже школьная учительница не обладает такими знаниями и, соответственно, не может передать их своим ученикам, то англичане должны оставаться в Африке и обучать африканцев своему языку. С этой целью для колоний выпускались специальные учебники по английскому языку и даже снимались обучающие фильмы, например, фильм «Я буду говорить по-английски» 1954 года, предназначенный для учителей в колониях²⁶⁶.

«Я буду говорить по-английски» — это фильм-инструкция, подготовленный по заказу департамента социального обеспечения совместно с отделом, отвечающим за массовое образование. Фильм был произведен в рамках кампании по всеобщему образованию, которая стартовала в Нигерии в 1952 году. В нем демонстрируется техника обучения языку, рассчитанная на взрослую аудиторию и базирующаяся на одноименных учебниках. Целевая аудитория неясна, лирический герой

²⁶⁴ Там же – 02.40-02.44.

²⁶⁵ Там же – 03.49-03.53.

²⁶⁶ «Я буду говорить по-английски» («I will speak English», Gold Coast film unit, 1954).

(учитель) обращается как к педагогам, которые могут работать по этому учебнику, так и непосредственно к обучающимся. Обращает на себя внимание тот факт, что за все время фильма герой (и его ученики в кадре) не произнес ни одного слова на родном языке и никак не использовал его в процессе обучения. Этот факт также говорит в пользу гипотезы о том, что сами обучающиеся не являются основной целевой аудиторией фильма.

Язык, который преподается нигерийцам по предлагаемой методике, несколько раз называется в фильме «простым английским» («Simple English»), т. е. речь идет о лексически и в чем-то грамматически упрощенной версии английского языка. Сам метод в целом напоминает методы обучения языку с погружением, когда образовательный процесс проходит исключительно с использованием изучаемого языка. Действия учителя «показать ученикам объект, назвать его несколько раз и попросить учеников повторить» до сих пор используются в преподавании. Однако вызывает сомнения полезность такого обучения в долгосрочной перспективе: связь между объектом и словом может выстроиться, но полноценного общения с носителями языка при таком подходе, скорее всего, достичь не получится.

При этом обучение письму отделено от обучения устной речи, а образовательному процессу в целом не хватает систематизации: детально проработанной программы учителям не предлагается, ученики переходят от изучения местоимений к изучению слов «каное», «весло», «водитель». На это обращает внимание и Том Райс, приходя к выводу, что фильм больше нацелен на трансляцию колониальной повестки через обучение языку, чем непосредственно на образование²⁶⁷.

Таким образом язык выполняет инструментальную роль в рамках колониальной системы. Следует отметить, что несмотря на это, английский язык оставался государственным во многих бывших африканских колониях Великобритании. Варианты английского языка в странах, где он имеет

²⁶⁷ Analysis of “I will speak English” // The Colonial Film [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1451> (дата обращения: 25.08.2021).

статус официального и не является родным ни для одной этнической группы, называют «World Englishes» или «New Englishes». При этом зачастую в бывших колониальных странах ведутся дискуссии по поводу возможностей для сохранения местных автохтонных языков. Сохранение английского языка может быть связано с тем, что несмотря на использование языка в качестве инструмента колониальных практик, английская политика сохраняла тенденцию к двуязычию, когда функции распределялись между английским и национальными языками, например в Нигерии²⁶⁸.

Британцы также представляются в колониальном кино носителями и других знаний, не только английского языка. Так, в фильме «Восточноафриканский колледж» диктор подчеркивает, что студенты колледжаMakerere должны знать людей своей страны и их проблемы, чтобы быть способными их понять в будущем. В кадре мы видим урок, на котором преподается география британской Африки. Если вспомнить, что преподаватели в фильме — только европейцы, то становится понятным, что, по мнению авторов фильма, именно британцы рассказывают африканцам об их стране. Мы уже встречали в документальных фильмах подобные мотивы о том, что предназначение англичан — помочь жителям колоний узнать свою страну. Например, в фильме «Путешествие в Африку», который был снят на пятнадцать лет позже, чем «Восточноафриканский колледж». Кроме того, в закадровом тексте постоянно подчеркивается, что все, что происходит в колледже, делается на благо Африки, студенты должны это помнить и должны оставаться в Африке, чтобы работать на благо ее жителей.

Этот мотив мы также встречаем в фильме «Представляем Восточную Африку», который был снят в то же время и теми же людьми, что и фильм о колледжеMakerere. Когда в «Представляем Восточную Африку» речь

²⁶⁸ Борисова А.А. Особенности функционирования английского языка в Нигерии / А.А. Борисова, Н.Ю. Ильина // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. — 2014. — № 2. — С. 44.

идет об обучении африканцев школьного возраста и их родителей (а родители должны обязательно, по словам диктора, проходить обучение, чтобы правильно воспитывать своих детей), все время подчеркивается, что британцы дают африканцам возможность вести здоровый образ жизни — «healthy living». Диктор рассказывает, что молодых африканских девушек готовят для работы учительницами и медсестрами.

В течение всего фильма его авторы регулярно озвучивают мысль о некоем особом пути Африки. Например, в контексте эпизода, рассказывающего об образовании в Африке: «Детство африканцев проходит во многом так же, как и детство англичан, только дети, которых будет учить эта девушка (в кадре — молодая африканка, будущая учительница), не должны уходить от африканского образа жизни»²⁶⁹. Более того, в фильме даже утверждается, что африканцев не учат за границей, так как в противном случае они потеряют контакт с родиной и ее обитателями²⁷⁰. Также диктор упоминает, что современная техника адаптируется для удовлетворения особых потребностей африканцев²⁷¹.

Риторика закадрового текста фильма «Восточноафриканский колледж» подводит зрителя к выводу, что британцы своими действиями решают важные внутренние проблемы страны. В фильме есть эпизод, в котором упоминается эрозия почвы. Останавливается эрозия почвы при помощи технологий, которым британцы обучают местных жителей в колледжеMakerere. Авторы фильма подчеркивают, что только в колледже африканские студенты могут получить важный практический опыт. Интересно, что подчеркивается это на примере главной героини Марджери, которая была представлена зрителю в начале фильма как школьная учительница. То есть без практических занятий в колледже знания

²⁶⁹ «The way to the childhood is much the same in Africa and England but the children who this girl will teach must not lose their African way of life...» – 16.15-16.30.

²⁷⁰ «Представляем Восточную Африку» («Introducing East Africa», Colonial Office, Central Office of Information, 1950) – 15.55-16.05.

²⁷¹ Там же – 16.30-16.33.

Марджери были бы неполными, несмотря на наличие у нее богатого практического опыта до колледжа. Здесь мы опять видим, как противопоставляются друг другу мир колледжа и мир вне его стен.

Мы уже обращали внимание на то, как в закадровом тексте диктор последовательно подводит зрителя к заложенному авторами фильма выводу. Намеренность этого можно также доказать отсутствием музыкального сопровождения: музыкальный фон в фильме используется только на титрах. Т. е. внимание зрителя не должно быть отвлечено от закадрового текста ни на секунду.

Таким образом, мы можем обратить внимание на то, что фильмы, проанализированные в данном разделе, используют типичные колониальные сюжеты, но они предстают несколько обновленными и более «приземленными» на территорию колонии. Это можно считать уступкой новой политической действительности: в фильме показывается прогресс, достигнутый в колониях, но он признается достигнутым благодаря вмешательству Британии. Такие фильмы могут быть нацелены на сохранении связи Британии и стран, которые обретают независимость, через образовательные конструкты, английский язык, решение внутренних проблем страны.

Также можно отметить, что в плане тем и ракурсов фильмы о социальной жизни и колониальной повседневности более разнообразны, более свободны в стиле изложения тем, таких как общественная жизнь, образование, положение женщины, национальный и расовый вопросы, медицина, религия, спорт и здоровый образ жизни, культура, внутренняя политика, город и деревня. При этом очень часто используются колониальные стереотипы, например, представление тяжелого ручного труда, как красивой традиции и самобытного ремесла. Также в фильмах, представленных в этом разделе, мы впервые видим образ Африки в целом (а не отдельной страны), прослеживается идея особого пути Африки.

Особенное внимание в таких фильмах уделяется образовательным институтам.

§4 Фильмы о «цветных» людях в метрополии

Особое место в исследуемом корпусе фильмов о колониальном обществе занимают фильмы о «цветных» людях в метрополии. Например, десятиминутный фильм «Нигерийские футболисты в Англии», увидевший свет в 1949 году, посвящен конкретному событию — серии футбольных матчей между игроками из Нигерии и лучшими любительскими командами Британии, которые состоялись в августе 1949 года. Сразу привлекает внимание, что нигерийская команда соревнуется с лучшими, но все же любительскими командами метрополии — это заявляется в закадровом тексте уже на первых секундах фильма. Тренирует команду английская футбольная звезда. «Цветные» люди преобладают в кадре, зрителю показывают не только нигерийских игроков, но и афроамериканцев в числе зрителей в первых рядах. Среди них присутствуют и женщины. В целом этот фильм можно охарактеризовать как репортажный — мы видим «живые» кадры матча, в том числе эмоции на лицах игроков и зрителей, интершум преобладает над закадровым голосом. Диктор постоянно хвалит игроков, их выносливость под серьезным давлением, с которым связано участие в матчах с английскими командами. При этом невольно текст таким образом подчеркивает, что нигерийские футболисты явно слабее английских.

В 1948 году в Британии снимается пропагандистский фильм «Мир меняется» (в архивных описаниях встречается второй вариант названия — «Мир поворачивается к цветным людям»).²⁷² Производство фильма так и не было закончено — как сообщается в описании ролика в архиве колониального британского кино, это связано с болезнью режиссера. «Мир меняется» интересен тем, что он снят на территории Великобритании, но

²⁷² «Мир меняется» («World is turning», Norman G.L., Hayward B., 1948).

тем не менее вошел в архивную коллекцию фильмов жанра «колониальное кино».

Фильм снят на черно-белую тридцатипятимиллиметровую пленку с использованием технологии записи звука (в фильме используется запись выступления музыкантов, музыкальный фон, озвучены диалоги персонажей). Согласно информации на нумераторе, режиссером выступил Дж. Л. Норман, который возглавлял небольшую студию «Норман фильм сервис», среди авторов также указаны Роберт Адамс, оператор Бернард Ховард. Съемки проводились в марте 1948 года. В распоряжении Национального архива кино и телевидения Соединенного Королевства имеется письмо жены режиссера, в котором указано, что супруги планировали выпустить фильм о «цветном» сообществе в Британии с участием Макдональда Бейли²⁷³, Аделаиды Холл²⁷⁴, Винифред Этвел²⁷⁵ и других, однако процесс производства ленты остановила длительная болезнь режиссера. Ролик, переданный в архив, находится на одной из последних стадий производства — мы видим собранные в определенном, заданном сценарием порядке последовательности планов, что позволяет исследователю обратиться к содержанию фильма.

Фильм поднимает вопрос расовой сегрегации в Великобритании. Формально расовой сегрегации в Великобритании в то время не существовало, т. к. никаких дискриминирующих законов не действовало. Но отдельные ученые указывают на дисбаланс, существовавший в правовом поле. В частности, С. Дж. Смит в своей статье выделяет три периода сегрегации:²⁷⁶

²⁷³ Макдональд Бейли – британский тринидадский легкоатлет, в будущем – призер Олимпийских игр и рекордсмен.

²⁷⁴ Аделаида Холл – рожденная в Америке джазовая певица и актриса, резидент Великобритании.

²⁷⁵ Винифред Этвел – британская тринидадская пианистка, популярная в Великобритании и Австралии.

²⁷⁶ *Smith S J. Political Interpretations of «Racial Segregation» in Britain // Environment and Planning D: Society and Space. – 1988. – Vol. 4, №6. – P. 427.*

- начиная с послевоенного периода (1945) до 1958 – 1962 гг.,
- начиная с 1958 – 1962 гг. до 1976 (год финансового кризиса),
- 1976 – настоящее время (год написания статьи — 1988).

Подробнее остановимся на первом периоде согласно этой классификации, т. к. именно тогда создавался интересующий нас фильм.

«Цветное» население рассматривалось правительством исключительно через призму внешней политики и колониального вопроса. Как утверждает С. Дж. Смит, «цветные» трудовые мигранты принимались в Британии с неохотой, и их найм рассматривался как последнее средство, когда не удавалось воспользоваться трудом военнопленных и мигрантов из стран Европы, несмотря на сложный экономический период, вызванный необходимостью послевоенного восстановления хозяйства. В это время в Британии транслируется идея Содружества, что автор рассматриваемой статьи тенденциозно комментирует: «Расизм был заморской проблемой, в то время как Британия провозгласила, что приведет мир к пониманию и толерантности»²⁷⁷.

Но к концу сороковых годов двадцатого века проблема расовой дискриминации на рынке труда и недвижимости стала предметом обсуждения на заседаниях послевоенного кабинета министров. Тем временем среди населения метрополии формируются предрассудки на почве так называемой «урбанистической» или «резидентской» сегрегации — феномена, связанного с тем, что «цветное» население массово населяет бедные кварталы, скученность и тяжелые условия приводят к ухудшению криминальной обстановки²⁷⁸. Такие «черные» кварталы сформировались в

²⁷⁷ Там же – Р. 425.

²⁷⁸ Подробнее о феномене резидентской сегрегации в Европе см. Huttman E. *Urban Housing Segregation of Minorities in Western Europe and the United States*. Duke University Press, 1991. - 431 p.; Phillips D., Harrison M. *Constructing an Integrated Society: Historical Lessons for Tackling Black and Minority Ethnic Housing Segregation in Britain*. 2010 – Р. 221-235; Peach C. *South Asian and Caribbean Ethnic Minority Housing Choice in Britain* // *Urban Studies*. – 1998. – Vol. 10, №35. – Р. 1657–1680; Daley P. O. *Black Africans in Great Britain: Spatial Concentration and Segregation* // *Urban Studies*. – 1998. – Vol. 10, №35. – С. 1703-1724 и др.

условиях длительной экономической и социальной депривации и скрытой и открытой враждебности к «черному» населению. До вступления в законную силу Акта о расовых отношениях (Race Relations Act) 1968 года²⁷⁹ на домах могли вешать таблички «Цветным запрещено».

Ситуация на рынке труда тоже оставляла желать лучшего: политики уверяли, что стабильная работа для «белого» населения — их приоритет, четких нормативных документов, регулирующих этот вопрос, не было. Это привело к тому, что некоторые фирмы ввели квоты для «цветных» рабочих и таким образом ограничили количество возможных вакансий, которые они могли занять. Также «цветных» соискателей не принимали на вакансии квалифицированных и высокопоставленных специалистов²⁸⁰. При этом, по данным исследовательницы Кейт Джейкобс, в 1940-е – 1950-е гг. иммиграция «черного» населения в Британию росла по экспоненте²⁸¹. Примечательно, что такую информацию можно почерпнуть из научных статей и монографий, которые появились после распространения повестки постколониальных исследований, т. е. ранее тема расовой сегрегации в Европе не попадала в фокус работы историков. Попробуем сравнить картину, полученную исследователями, с картиной, которая формируется в фильме «Мир меняется».

«Мир меняется» построен как пропагандистский фильм с ярким посланием — мир обращается к «цветным» людям. Авторы воплощают на экране три понятных образа — артист, художник, врач. В этих ампулах выступают представители «цветного» населения Британии, в киноленте подчеркивается важность вклада каждого из них как в культуру метрополии,

²⁷⁹ Race Relations Act - серия актов английского парламента о расовой дискриминации. Акт 1968 года запретил отказывать на основании цвета кожи, расы, национальности в найме или покупке жилья, найме на работу и обслуживании. Полный текст документа см. здесь: Race Relations Act 1968 // UK legislation URL: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1968/71/enacted> (дата обращения: 05.08.2019).

²⁸⁰ *Smith S.J.* Political Interpretations of «Racial Segregation» in Britain // *Environment and Planning D: Society and Space*. – 1988. – Vol. 4, №6. – P. 427.

²⁸¹ *Jacobs K.* Institutional Housing Practices and Racism: The Brook Estate, Eltham // *History Workshop Journal*. – 1999 – №48 – P. 198-201.

так и в культуру их родной страны. Несмотря на особенности представления этих образов на экране, фильм намного опередил свое время — когда «цветные» британцы боролись за свою видимость в правовом поле, авторы фильма ввели их в поле культурное.

Первая сцена фильма посвящена образу артиста. Неизвестная певица, снятая на первом среднем плане, исполняет песню «The Old Music Master», а в следующей сцене — «Stormy Weather». Выбор именно этих песен для звукового оформления фильма представляется неслучайным. Песня «The Old Music Master» — диалог старого композитора и «маленького «цветного» мальчика», который говорит ему, что он должен выбрать новые ритмы и жанры в своей музыке, чтобы стать признанным и популярным, и лирический герой признает его правоту («He's as right as can be»). Сюжет «Stormy Weather» — более нейтрален, это песня о любви, однако эта песня известна по имени исполнительницы — известной афроамериканки Этель Уотерс, джазовой певицы, второй афроамериканки, номинированной на престижную премию «Оскар», и первой, получившей телевизионную премию «Гремми». Таким образом, музыкальные треки поддерживают образ и идею культурного вклада «цветного» сообщества, заложенную в фильм. Нам не удалось найти информацию об исполнительнице, ее имя также не указано на нумераторе или в архивном описании фильма. Девушка выглядит напряженной, во время ожидания начала съемок она не улыбается, губы поджаты, брови насуплены, плечи опущены, взгляд направлен в пол. Это выражение лица сохраняется и во время съемок, когда она расправляет плечи и смотрит прямо в камеру. Мы намеренно подчеркнули выбор оператором крупности плана, кроме того, исполнительница находится в центре композиции, несмотря на то, что сейчас мы не знаем ее имени, в фильме она также является значимым персонажем.

Эта сцена сменяется более композиционно насыщенным эпизодом — выступление оркестра и известной американской исполнительницы Аделаиды Холл, которая в 1938 году переехала в Лондон и стала очень

популярной. Певица исполняет песню «The Gospel Train (Get on Board)», которая также поддерживает пропагандистский посыл фильма:

«Билет недорог,
И все могут пойти,
Здесь и бедные, и богатые,
Никакого второго класса,
Никаких различий»²⁸²

Это песня принадлежит так называемому жанру «spirituals» — традиционная духовная музыка афроамериканцев, ее след в истории прослеживается еще с середины девятнадцатого века. Описанный эпизод — не единственный с участием известной певицы, она также появляется в эпизоде, в котором спорит со своим пианистом, которого называет Стеном, о том, как построить выступление и какую песню выбрать — кстати, они выбирают еще одну песню из жанра «spirituals». Диалог выглядит естественным и непостановочным, в отличие от дальнейшей записи с исполнением песни (несколько дублей с разных ракурсов).

Эпизод с певицей и ее аккомпаниатором — пример того, как в разных эпизодах режиссер фильма «сталкивает» «белых» и «цветных» героев, раскрывая идею фильма в их диалогах. Один из таких эпизодов можно смело назвать центральным — с точки зрения сюжета фильма и его сценария.

Он начинается на 25-й минуте ролика и, таким образом, оказывается в центре не только содержательно, но и по хронометражу и структуре. «Белый» и «цветной» мужчина сидят вдвоем за столиком в клубе. «Цветной» мужчина предлагает собеседнику выпить и останавливает его,

²⁸² Оригинальный текст:

«The fare is cheap
And all can go
The rich and poor are there
No second class aboard the train
No difference in the fare»

когда тот пытается сказать, что не может пригласить его в свой любимый паб (в связи с сегрегацией). Он начинает рассуждать о том, что не может выпить с другом в пабе и переходит к монологу о том, что человек не несет ответственности за цвет своей кожи. Его монолог выглядит как монолог резонера, заключающий в себе посыл автора. Это единственный длительный монолог фильма, что не могло не привлечь к нему внимание зрителя. Приведем некоторые отрывки: «... [когда я родился] меня ни на секунду не спросили, какую нацию я предпочитаю. Обстоятельства, которые невозможно контролировать, привели к тому, что ты родился белым, а моя душа — цветная... Адам и Ева, первый мужчина и первая женщина... были оба цветными или белыми? Или один был черным, другой — белым?» Завершая диалог, режиссер привносит в него символы: «Цветному» мужчине приносят темное пиво, а «белому» — светлое.

Оба персонажа занимают равное место в кадре. Их позы открыты, располагающие, они улыбаются. Они наклонены друг к другу, таким образом, язык телодвижений героев и композиция кадра также говорят о том, что мы видим равных партнеров и расположенных друг к другу знакомых или приятелей. «Белого» мужчину мы еще увидим в следующем эпизоде — в качестве пациента «черного» хирурга.

В этом фильме присутствуют и традиционные отсылки, присущие колониальному кино: сцена в церкви (проповедь «цветного» священника)²⁸³, экзотические мотивы (африканские танцы и народная музыка в клубе во время центрального диалога), а также другие сюжеты, о которых стоит рассказать подробнее. Имеется в виду подчеркивание роли английского языка и английского образования. Художник утверждает, что специально привез своих детей в метрополию, чтобы дать им образование, а его гостя хвалит их знание английского языка. В других колониальных фильмах, в которых упоминается образование, английский язык также становится

²⁸³ «Мир меняется» («World is turning», Norman G.L., Hayward B., 1948) – 07.08-09.05.

проводником культуры. Интересно, что у дочери и сына индийского художника, «белая» гувернантка с католическим именем Флоренс. Также среди характерных для колониального кино сюжетов можно указать патриотизм героев в отношении их малой родины. Развитие этого сюжета можно наблюдать в эпизоде, в котором индийский художник рассказывает о своих работах. После восхваления королевской академии и музеев Британии, он говорит, что узнал много новых актуальных тенденций, которые помогут ему «в его работе дома»²⁸⁴. Противопоставление главного героя сцены и его гости усиливается при переходе от общего к среднему плану, когда кадр четко разделяется на две части: справа мы видим в кадре сидящую англичанку, которая благосклонно выслушивает рассказ художника, слева — индийскую семью (все стоят) и портрет Ганди, руки главного героя. Возможно, такое подчеркивание связано с последующим кульминационным эпизодом в клубе и было призвано обозначить общий посыл этого эпизода и фильма в целом. Нам не удалось найти какой-либо информации о герое сцены в карточках Британского института кино или где-либо еще, возможно, этот персонаж, в отличие от, например, Аделаиды Холл, является вымышленным.

При этом в фильме нет акцентирования роли «белого» человека и сюжетного отделения жителей колоний от англичан, которые характерны для других фильмов жанра. В карточке фильма в архиве Британского института кино указано, что фильм мог создаваться с целью поддержать первую волну «цветных» иммигрантов из колониальных стран — пассажиров круизного лайнера «Empire Windrush», которые прибыли в метрополию из британской Вест-Индии с целью послевоенного восстановления в 1948 году. Прибытие лайнера считается важной вехой в истории Великобритании и маркирует начало формирования современного британского мультикультурного общества. Более тысячи пассажиров

²⁸⁴ Там же – 20.33-20.35.

приехали в Лондон, Ливерпуль, Бирмингем, Манчестер, Плимут и Бристоль из стран Карибского бассейна²⁸⁵. Если сравнить предположение экспертов Британского института кино с утверждением Смита о том, что «цветных» работников, несмотря на кризис и нехватку рабочей силы, принимали неохотно, то можно ясно увидеть, что вне зависимости от того, действительно ли авторы «Мир меняется» хотели приветствовать пассажиров «Empire Windrush» или нет, посыл их фильма был более чем актуален для внутривластной и общественной политики Великобритании тех дней.

Таким образом, «Мир меняется» — это фильм о вкладе «цветного» комьюнити Великобритании в культуру страны (и, подспудно, о вкладе Великобритании в культуру колоний), фильм, который идеологически направлен на создание позитивного образа иммигрантов. Авторы используют различные средства для конструирования позитивного образа:

- положительные амплуа представителей этнических меньшинств — героев фильма,
- композиционные приемы выделения персонажей в кадре,
- символические образы,
- открытые позы актеров,
- монтаж как средство выразительности киноязыка,
- и др.

Авторы эксплуатируют интерес потенциального зрителя к культуре Другого и включают в сюжет традиционную этническую культуру (прием, характерный для колониального кино). При этом в фильме нет акцентирования роли «белого» человека и сюжетного отделения жителей колоний от англичан, которые характерны для других фильмов жанра.

Сам факт производства такого фильма показывает, что дискриминация в обществе фактически существовала, несмотря на отсутствие

²⁸⁵ Mead M. Empire Windrush: The cultural memory of an imaginary arrival // Journal of Postcolonial Writing. – 2009. – Vol.45, №2. – P. 137-149.

дискриминационных законов. При этом, несмотря на то, что фильм создавался в условиях культурной и экономической сегрегации, большинство выразительных средств, использованных в фильме, соответствуют заявленным авторами целям и не содержат намеков и контекстуальных указаний на негативное восприятие «цветных» англичан, что выделяет фильм в ряду других колониальных фильмов.

Подводя итог, мы можем сказать, что образ колониальной Африки в британском колониальном кино формируется путем раскрытия таких сюжетов, как природа континента, ремесленное и промышленное производство, сельское хозяйство, строительство, городские и деревенские пространства, общественная и политическая жизнь колониального населения. В фильмах эти сюжеты могут пересекаться с пропагандистскими мотивами трансляции знаний и единения (сначала Империи, впоследствии — Содружества). Природа наиболее ярко демонстрируется в фильмах, снятых в жанре травелога, а также в фильмах, основной фокус которых — промышленность и сельское хозяйство, когда природа выступает антагонистом.

Промышленное производство, добыча сырья, строительство показываются в индустриальной колониальной документалистике. В индустриальном кино колония помещается в более широкий, мировой контекст, а иногда в риторике фильма колония даже намеренно отделяется от метрополии. Большая часть индустриальных фильмов фокусируется на добыче и экспорте сырья, в основном — для английских фабрик. Эта фокусировка проявляется также в том, что главным героем фильма выступает технология производства, а люди отходят на второй план. Помимо модернизации производства, позитивное влияние метрополии демонстрируется через положительные образы организаций, помогающих производителям сырья.

Когда индустриальному, политическому фильму или фильму-травелогу необходимо донести связанную с метрополией идею, его авторы обращаются к пропагандистским приемам, рассмотренным во второй главе. Многие такие фильмы посвящены социальной сфере: общественная жизнь, образование, положение женщины, национальный и расовый вопросы, медицина, религия, спорт и здоровый образ жизни, культура (включая особенности национальной культуры жителей колоний, внутренняя политика (колоний и молодых государств, образованных на месте бывших колоний), пространства города и деревни в Африке. Совместная история колонии и метрополии становится основной в этих фильмах.

Заключение

В представленном исследовании осуществлен анализ особенностей репрезентации британских африканских колоний в английском документальном кино.

В первой части исследования рассмотрены различные методы работы с британским колониальным кино как с историческим источником по вопросу колониальной политики Великобритании. Для этого были проанализированы, во-первых, особенности работы с кинофильмами как историческими документами, во-вторых, специфика документальных фильмов в целом и колониального кино в частности, проявляющаяся при проведении исторических изысканий.

Анализ показал, что для успешной работы с документальным колониальным кино (как и другими аудиовизуальными документами) необходимо применение междисциплинарного подхода — такая работа требует применения методик, связанных с визуальной антропологией, культурологией, историей и теорией кино и др.

Приступая к работе с кинофильмом как с историческим источником, необходимо учитывать исторический контекст существования фильма, а также уровень развития документалистики на момент его создания (в частности, на формирование корпуса колониального кино серьезно повлияли Вторая мировая война и появление концепции «свободного кино»). Это позволяет совершить первый набор действий в рамках осуществления критики источника: анализ обстоятельств появления кинофильма; атрибуция; выяснение места действия и производства; изучение целевой и реальной зрительской аудитории, обстоятельств дистрибуции и т. д. В представленном исследовании рассматриваются фильмы жанра «колониальное кино», местом действия которых являются британские колонии в Африке; снятые преимущественно в 1940-х – 1960-х годах. Эти фильмы отражают представления британцев о жизни в колониях и жителях колоний, выступая средством формирования идентичности

(преимущественно) британцев.

Второй набор действий связан непосредственно с анализом содержания фильма. Осуществить такой анализ помогает сформулированный в исследовании подход, основанный на методе деконструкции режиссерского замысла путем анализа использованных авторами средств художественной выразительности киноязыка. В центре этого подхода — изучение концепции монтажа (компоновки содержания и смысла произведения из отдельных кусков) как средства выразительности и использование кадра/плана в качестве единицы анализа (по аналогии с законченным предложением или строчкой текста). Используя такой подход, историк способен выявить эффект, который происходящее на экране оказывало (или предполагалось на момент создания фильма, что будет оказывать) на зрителя.

Кроме того, такой подход позволяет избежать «ловушки», которую заключает в себе документальное кино для исследователя, создавая иллюзию достоверности, реалистичности запечатленной на экране в документальных съемках картины. Изучение принципов монтажа показывает, что возможностей для конструирования экранной реальности у режиссера документального фильма столько же, сколько и у авторов игрового кино.

Таким образом, историк, изучая внутрикадровый монтаж и монтаж стыков, может проанализировать акценты, расставленные авторами фильма, и сообщение, транслируемое зрителю, а также предположить его реакцию (ряд приемов, используемых в монтаже, основан на особенностях человеческой психики). Отдельно предметом анализа выступает закадровый текст, который может изучаться как в контексте взаимодействия с видеорядом, так и самостоятельно — с использованием инструментария, применимого к художественному тексту.

Также в работе проанализированы особенности английского колониального кино. Они проявляются как в наборе сюжетов, тем и героев

фильмов, так и в использовании средств художественной выразительности. В частности, основатели колониальных студий по производству кино были уверены в том, что фильмы для африканской аудитории должны быть сняты по специализированной технологии, основанной на предположениях о когнитивных способностях африканцев. Эта технология исключает использование крупных планов, перекрестного монтажа, коротких сцен и активного движения в кадре.

Во второй части исследования сформулированный подход используется для анализа функционирования колониального кино в качестве инструмента официальной колониальной пропаганды. Исследователи отмечают, что в Британии с самого возникновения кино, как игрового, так и документального, формируется отношение к этому виду искусства как к инструменту информирования и просвещения. Колониальное кино, таким образом, выступает частью колониационного процесса.

Правительство метрополии использовало колониальное кино как инструмент, позволяющий охватить отдаленные части Империи. Для этого снимались фильмы, нацеленные на создание образов Империи, правящего монарха и королевской семьи, сюжеты о трансляции знаний и вклада метрополии в политический и технический прогресс колоний, а также о роли британских и африканских комбатантов (военные, милиция).

Так, часть колониальных фильмов посвящена официальным визитам британской королевской семьи в колонии и в страны Содружества. Их авторы подчеркивают масштабность и значимость официальных визитов для истории колоний. При этом собственная история колониальных стран подвергается тактике замалчивания, служа лишь фоном для событий, связанных с британским присутствием. Это достигается за счет использования дальних и общих планов, панорам, особой риторике закадрового текста, доминирования в кадре британцев, эксплуатации детских образов и т. д.

Сюжеты на тему собственной истории колониальных стран крайне редки

в британской колониальной документалистике. Авторы колониального кино также обходили вниманием расовые вопросы и вопросы конфликтов местного населения и колониального управления. Если сравнивать документалистику, принадлежащую метрополии, и публицистику африканских авторов, то мы видим, что документалистика не отражает часть тем, интересных авторам из Африки, включая тему собственной истории колониальных стран. Этот конфликт между представлениями европейцев и африканцев может быть объяснен тем, что они использовали разную оптику: африканцам было важно поднять на поверхность историю своего народа, сделать ее видимой и разделить с африканцами всего континента и даже мира; в то время, как европейцы исключали доколониальное прошлое из своего видения, для них оно оказалось «темными веками», на почве которых произрастало современное, принесенное метрополиями, благополучие Африки. Конечно, свою роль в формировании такой оптики играли и предрассудки, которые проникали в кино, как сознательно, так и независимо от воли авторов.

Таким образом, документальное кино становилось частью «колониального романа об Африке» и воссоздание доколониального прошлого выходило за рамки создания кино.

Особенно хотелось бы отметить использование противопоставлений в нарративе колониального фильма: город (ассоциируется с Британией) и деревня (с Африкой), прогресс (Британия) и природа (Африка), «новая», «независимая» Африка (Британия) и «устаревшая», «традиционная» Африка — Африка периода работорговли и междоусобных войн (Африка). С одной стороны, кинофильм таким образом закрепляет в своем нарративе распространенные в обществе убеждения, с другой — примиряет англичан с уходом Империи, показывая, что связи сохраняются, и их вклад остается значимым.

Наиболее часто встречающийся посыл в пропагандистских фильмах — это провозглашение ответственности Британии за судьбы колоний. Он

проявляется в фильмах, нацеленных на освещение вклада метрополии в технический, научный, политический прогресс зависимых территорий, который наиболее часто обеспечивается знаниевой компонентой — передачей знаний от метрополии в колонии. Причем в самых разнообразных сферах: сельское (природосообразное) хозяйство, экология, добыча полезных ископаемых и производство, медицина, образование (начальное, среднее и высшее), политика (общественное устройство, сбор налогов), судебная система, домашнее хозяйство, гигиена и здоровое питание и т. д. Тема ответственности британцев за будущее бывших колоний остается в центре и для фильмов, которые рассказывают о странах, получивших независимость.

Военные в фильмах предстают как необходимая часть жизни колонии или страны Содружества. Большая часть фильмов показывают британских военных (в противовес африканским). При этом в фильмах сохраняется и основной мотив: вооруженные силы, в частности авиация, представляются воплощением прогресса. Если в более ранних фильмах британские военные показаны статично, то в 60-х годах появляются и упоминания локальных конфликтов, которые ранее замалчивались.

Таким образом, пропагандистские фильмы работают на колониальный процесс в целом, игнорируя политические события, которые приведут к распаду Британской империи.

В третьей главе исследования представлены результаты изучения репрезентации образа Африки в колониальной документалистике. Он формируется за счет повествования, во-первых, об Африканском континенте и его странах (имеется в виду географическое и визуальное пространство Африки — сюжеты о природе, сельском хозяйстве, населении, индустрии, обществе), во-вторых, о самих африканцах.

Сюжеты о природе и промышленности Африки часто связаны с темами трансляции знаний и вклада метрополии в прогресс колоний. Что касается природы, то это обычно связано с внедрением технологий

природосообразного сельского хозяйства, если речь идет об индустрии — это затрагивает применение более экологичных или менее ресурсозатратных методов добычи сырья или производства. У таких фильмов выявляется общая черта — в качестве главных героев выступают не люди, а именно природа и технология производства.

Африканская природа демонстрируется в фильмах как нечто пугающее, первозданное, представляется врагом как африканца, так и британца. Также африканская природа используется в сравнениях и противопоставлениях — натуралистичная Африка противопоставляется городской, современной Африке. Метрополия воплощает модернистскую метафору культуры, которая борется с природой.

Не менее популярна и тема ремесленного и промышленного производства, а также добычи полезных ископаемых. В фильмах упоминаются: гончарное дело, автомобильное производство, строительство автомобильных и железных дорог, пищевое производство (какао, кофе, пиво, сахар, чай), добыча алмазов, меди, промышленное и гражданское строительство, производство табака, хлопка, а также строительство Карибской дамбы (ГЭС Кариба).

Исследование показывает, что большинство фильмов сосредотачиваются на добыче, производстве или выращивании сырья, которое идет на экспорт и только вне колоний превращается в готовый продукт. Помимо этого, роль метрополии демонстрируется путем повествования об организациях, которые содействуют производителям сырья, — фермерские кооперативы и рыночные советы, создаваемые при участии колониальной администрации. Риторика повествования фокусирует внимание зрителя на том, что британцы своими действиями решают важные внутренние проблемы колоний (в том числе бывших).

В индустриальных фильмах, в отличие от фильмов, посвященных политике и Империи, жители колоний — основные герои фильмов, «белые» в фильмах появляются редко, но, как правило, выступают в качестве

руководителей производства. В этом снова проявляется повторяющийся мотив необходимости сохранения «опеки» метрополии над колонией, утверждение позитивного вклада Британии в развитие колоний.

В других фильмах авторы рассказывают о двух типах африканцев — людей прошлого и будущего, при этом, будущее связывается с Британией. Особое место занимают фильмы, в которых «цветные» люди приезжают в метрополию или постоянно живут в Британии. Они затрагивают проблемы расовых конфликтов и роли «цветного» населения в культуре Империи. Таких фильмов не очень много, но они сильно выделяются, в первую очередь тем, что в кадре преобладает «цветное» население. Несмотря на то, что в правовом поле Великобритании расовой сегрегации не существовало, эти фильмы подтверждают выводы некоторых ученых о том, что проблемы, связанные с расовой дискриминацией, в Британии все-таки возникали.

Таким образом, сделанные в диссертации выводы могут послужить основной для дальнейших исследований как роли колониального кино в колониальном процессе, так и более узких вопросов, связанных с изучением отдельных аспектов колониальной повседневности. Методы работы с кинофильмами, разработанные в рамках исследования, также могут быть применены при работе с другими жанрами документальных (а в отдельных случаях — и игровых) фильмов в качестве исторических источников.

Список источников и литературы

Источники

Кинодокументы²⁸⁶:

1. «Африканская конференция в Лондоне» («African conference in London», Colonial Office, Colonial Film Unit, 1948).
2. «Африканские гости в лондонском Тауэре» («African Visitors to the Tower of London», Colonial Film Unit, 1949).
3. «Африканские солдаты» («Africa's fighting men», Ministry of Information, Colonial Film Unit, 1943).
4. «Африканский стоунхендж» («African stonehenge», 1965).
5. «Барабаны для королевы» («Drums for a queen», Associated British Pathé, Ashwood Terry, Stone Sidney, 1961).
6. «Возвращение в дикую природу» («Return to the wild», Central African Film Unit, Atkinson Auker, 1962).
7. «Восточноафриканский колледж» («East African college», Central Office of Information, Robert Kingston Davies, Stewart McAllister, 1950).
8. «Выборы в городской совет Лагоса» («Lagos town council elections», Nigerian Film Unit, 1950).
9. «Вызов Нигерии» («Challenge in Nigeria», This Modern Age Ltd., 1948).
10. «Гигант под солнцем» («Giant in the sun», Northern Nigerian Information Service, Samuelson Sydney W., 1959).
11. «Дизайн для Африки» («Design for Africa», Blanchard G., 1956).
12. «Добыча меди в Северной Родезии» («Copper mining in Northern Rhodesia», 1948).
13. «Долина Батонка Карибского озера» («Valley batonka of lake Kariba», Bridge Film Productions, Berriff Henry, 1966).
14. «Карибский репортаж» («Report on Kariba», Central African Film Unit, Roulet John, 1958).

²⁸⁶ Полный список источников см. Приложение №2

15. «Крылатые копья» («Winged assegais», Central African Film Unit, Roulet John 1962).
16. «Мир меняется» («World is turning», Norman G.L., Hayward B., 1948).
17. «Мировое предложение табака» («Tobacco supply of the world», Gaumont British Instructional, 1949).
18. «Мистер Англичанин дома» («Mr. English at home», Colonial Film Unit, Hales Gordon, 1940).
19. «Найроби» («Nairobi», Colonial film unit, 1950).
20. «Нигерийские футболисты в Англии» («Nigerian footballers in England», Colonial Film Unit, Samuelson Sydney W., 1949).
21. «Нигерийский какао фермер» («Nigerian cocoa farmer», Central Office of Information, Colonial Office, Colonial Film Unit, 1948).
22. «Нигерия — создание нации» («Nigeria: the making of a nation», Central Office of Information, 1960).
23. «Первые женщины-полицейские Нигерии» («Nigeria's first women police», Federal Information Service Film Unit (former Nigerian Film Unit), Snazelle L., 1956).
24. «Представляем Восточную Африку» («Introducing East Africa», Colonial Office, Central Office of Information, 1950).
25. «Принц Филипп в Гамбии» («Prince Philip in the Gambia», Central Office of Information, 1957).
26. «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» («Princess Margaret in Mauritius and East Africa», 1957).
27. «Прогрессивное фермерство в Басутоленде» («Progressive farming in Basutoland», John Abbott Productions, Christie Ernest, 1963).
28. «Путешествие в Африку» («African journey», Air Ministry, Central Office of Information, Film Workshop Productions, Hafenrichter Oswald, 1965).
29. «Репортаж о карибском потоке» («Report on Kariba high water», Central African Film Unit, Roulet John, 1957).

30. «Сьерра-Леоне приветствует королеву» («Sierra Leone greets the Queen», Central Office of Information, British Pathé News, 1961).
31. «Хлопок (Уганда)» («Cotton (Uganda)», Gateway Educational Films, 1958).
32. «Электричество для Африки» («Power for Africa», 1960).
33. «Это Золотой берег» («Here is the Gold Coast», Central Office of Information, Page John 1947).
34. «Я буду говорить по-английски» («I will speak English», Gold Coast film unit, 1954).

Публицистика, травелоги и сборники документов:

35. Churchill W. My African Journey Toronto / W. Churchill. – Toronto: William Briggs, 1909 - 226 p.
36. Filming in Africa // Colonial Cinema. – 1943. – №5. — P. 1-2.
37. Fundamentals of filming // Colonial Cinema. – 1943. – №6. — P. 42-44.
38. Sellers, W. Films for primitive peoples / W. Sellers // Documentary news letter. — 1941. — Vol. 2. — №9. — P. 173-174.
39. Pearson, G. Hail and Farewell // Colonial Cinema. — 1954. — Vol XII, No 4. — P. 93-96.
40. British documents on the end of Empire. The Conservative Government and the End of Empire 1957–1964 / Edited by R. Hyam, R. Louis. — Series A . Vol. 4 — London : The Stationery Office, 2000. — Part I. — 825 p.

Исследования

41. Абрамова, И. О. Новая роль Африки в мировой экономике XXI века. – М.: Институт Африки РАН, 2013. – 323 с.
42. Азия и Африка на перекрестке традиций, глобализации и модернизации: коллективная монография / Отв. ред. А. М. Хазанов / Институт востоковедения РАН. – М.: ИВ РАН, 2019. – 276 с

43. Айзенберг К. Спортсмен / К. Айзенберг. // Логос. – 2006. – №3. – С. 3-22.
44. Александров Е. В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. – М.: Пенаты, 2003. – 97 с.
45. Александров Е. В. Система визуальной антропологии в России: ступени "погружения" и проблемы // Материальная база культуры. Вып. 1. М.: РГБ. Информкультура, 1997. С. 14-18.
46. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. – Пер. с англ. В. Николаева. – М.: Кучково поле, 2001. – 288 с.
47. Арнольд Д. Государственное здравоохранение и государственная власть: медицина и гегемония в колониальной Индии // Болезнь и здоровье: новые подходы к истории медицины / Под общ ред. Юргена Шлюмбома, Михаэля Хагнера, Ирины Сироткиной. — СПб: Алетейя, 2008. С. 168 - 195.
48. Асманн Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Асманн. – Пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
49. Африка: история и историки / Балезин А. С., Воеводский А. В., Давидсон А. Б. и др.; отв. ред. Давидсон А. Б. — М.: Издательский дом ВШЭ, 2014. – 448 с.
50. Африка: постколониальный дискурс: тезисы докладов участников Всероссийской конференции 25-26 июня 2020 г./ отв. ред. Т.М. Гавристова; Ярославль: Филигрань, 2020. – 149 с.
51. Африка: постколониальный дискурс / отв. ред. Т.М. Гавристова, Т.Е. Хохолькова. - М.: Институт Африки РАН, 2020. - 248 с.
52. Балезин, А. С. Черная Африка и Европа: к проблеме встречи культур в колониальную эпоху / А. С. Балезин ; РАН, Ин-т всеобщ. истории, Центр афр. исслед. — М.: ИВИ РАН, 2015. — 220 с.

53. Барт Р. Дискурс истории / Р. Барт // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004. — С. 427-441.
54. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
55. Барт Р. Нулевая степень письма. — М.: Академ, проект, 2008. – 432 с.
56. Барт, Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Р. Барт. — М.: Музей современного искусства «Гараж»; Ad Marginem, 2015. — 104 с.
57. Баталина А. В. Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино // Технотронные архивы в современном обществе: наука, образование, наследие : материалы научно-практ. конф., посвящ. 10-летию фак. технотрон. архивов и док., Москва, 20 дек. 2004 г. — М.: РГГУ, 2004. – С. 61-64.
58. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здороваго – М.: Медиум, 1996. – 226 с.
59. Березовчук Л. Восприятие и/или интерпретация. Образная и семиотическая концепции произведения в культурных коммуникациях // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 6. Актуальные проблемы художественного восприятия. — СПб.: РИИИ, 1995. Сю 46-54.
60. Берк П. Что такое культуральная история? / П. Берк. — М.: Издательский Дом ВШЭ, 2016. — 240 с.
61. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр – М.: Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.
62. Борисова А. А. Особенности функционирования английского языка в Нигерии / А.А. Борисова, Н.Ю. Ильина // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. — 2014. — № 2. — с. 44 – 53

63. Бьюмонт М. Мир как универсальный магазин: утопия и политика потребления в конце XIX века / М. Бьюмонт // Новое литературное обозрение. — 2004. — №6. — С. 142-158. [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/bu12.html>. (дата обращения: 31.08.2025)
64. Бэдли Х. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю. Л. Шер. — М.: Искусство, 1972. — 240 с.
65. Васильев А.М. Африка и вызовы глобализации. XXI век. - М.: Восточная литература РАН, 2012. — 374 с.
66. Величко Е. О. Официальные визиты членов королевской семьи во владения империи в контексте имперской политики Великобритании 60–70-х гг. XIX в. : специальность 5.6.2 «Всеобщая история» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Величко Екатерина Олеговна ; ФГБОУ ВО «РГПУ им. А. И. Герцена». — Санкт-Петербург, 2024. — 283 с. — Текст : непосредственный.
67. Визуальная антропология: настройка оптики / Под редакцией Е. Ярской-Смирновой, П. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. — 296 с.
68. Воеводский А. В. "Единственный крепкий фундамент в Африке" vs "ветер перемен": переговоры Х. Фервурда и Г. Макмиллана в феврале 1960 г. // Перелом в истории Африки: ожидания и реальность. / Отв. ред.: А. С. Балезин. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2021. С. 93–106.
69. Волков Е. В., Пономарева Е. В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти / Е. В. Волков, Е. В. Пономарева // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2012. — №10 (269). — С. 22-26.
70. Гаврилов А.С. Деколонизация и образ Африки в британском кинематографе 1945-1960-х гг. // Уральский исторический вестник. 2023. — №4. — С. 57-65.

71. Он же. Кинематограф как инструмент “мягкой силы” Британии в колониальной Африке в первой половине XX века // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. — 2025. — Т. 35. — №1. — С. 201-207.

72. Гедрович Ф. А. Технотронные документы – результат технически обусловленных форм письменности. Тезисы выступлений на 3-ем Пленуме ЦС РОИА 25.03.98. // Вестник архивиста. — 1998. – № 2 (44). – С. 71-74.

73. Головнёв А. В. Антропология движения (древности Северной Евразии). – Екатеринбург: Волот, 2009. – 496 с.

74. Головнев И. А. Архивное этнографическое кино как исторический источник / Головнев, А. И. // Вестник Архивиста. – 2018. – № 3. – С. 692-703.

75. Грибанова В. В. , Усачева В. В. Неоколониализм в сфере образования и СМИ в Африке: некоторые итоги перехода от культурного к цифровому империализму // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2023 – Т. 14 – Специальный выпуск. [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – – Режим доступа: URL: <https://history.jes.su/s207987840025593-1-1> (дата обращения: 30.09.2025)

76. Давидсон, А. Б. Последствия распада империй / А. Б. Давидсон // Имперский вопрос — национальный ответ : сб. науч. ст. — М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. — С. 276–308.

77. Демкина Л.А. Национальные меньшинства в странах Восточной Африки: (Соц.-экон. и полит. положение индо-пакист. и араб. населения) / АН СССР. Ин-т Африки. - М.: Наука, 1972. — 127 с.

78. Ибраев Е. Е. Историческая трансформация образа английской женщины в «колониальном» кино Великобритании // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – №16 (371). – С. 108-114.

79. Ибраев Е.Е. Образы Британской империи XIX-XX веков в английском художественном кинематографе: 1920-1990-е гг. — Челябинск: Челябинский государственный университет, 2017. — 237 с.

80. Кертман Л. Е. География, история и культура Англии / Л.Е. Кертман. – М.: Высшая школа, 1979. – 384 с.
81. Кобелькова Л. А. К вопросу об анализе информационного потенциала аудиовизуальных документов // Вестник архивиста. — 1998. — № 2 (44). – С. 74-75.
82. Ковалев, Н. Г. Африка в цифрах: (статистический справочник) / Н. Г. Ковалев. — М.: Изд-во социально-экономической литературы (Соцэкгиз), 1963. — 567 с.
83. Комм Д. Eurohorror: британский канон / Дмитрий Комм. // Искусство кино. – 2012. – №5. – С. 82-90.
84. Косенкова К. Путь вверх: генезис британской «новой волны» / Ксения Косенкова // Синематика [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/141750/1>. (дата обращения: 30.09.2025)
85. Коцонис Я. Как крестьян делали отсталыми: Сельскохозяйственные кооперативы и аграрный вопрос в России 1861 – 1914 / пер. с английского В. Макарова – М.: Новое литературное обозрение, 2006. - 320 с.
86. Кошелева Н. В. «Ориентализм» Эдварда Саида / Н.В. Кошелева // XXI век: актуальные проблемы исторической науки: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию ист. фак. БГУ. Минск, 15-16 апр. 2004 г. / Редкол.: В. Н. Сидорцов. (отв. ред.) и др. – Мн: БГУ, 2004. – С. 78-80.
87. Крылов К. Итоги Саида: жизнь и книга // Саид, Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. А.В. Говорунова. – СПб.: Русский Миръ, 2006. – С. 598-635.
88. Кулешов Л. В. Азбука кинорежиссуры. – 2 изд. – М.: Искусство, 1969. – 132 с.
89. Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры. – М.: Госкиноиздат, 1941. – 463 с.
90. Культурология: XX в.: Энциклопедия. – М.: Университетская книга, 2001. – 447 с.

91. Кучерская М. А. История одного заблуждения (Эдвард В. Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока) // Отечественные записки. – 2007. – №1 (34). — С. 311-316.

92. Ланской Г. Н. Актуальные проблемы источниковедческого и архивоведческого аудиовизуальных документов по истории России // Вестник архивиста. – 2017. – №1. — С. 87-97.

93. Ланской Г. Н. Особенности и методы изучения изобразительных источников в исторических исследованиях// Проблемы методологии и источниковедения. Материалы III Научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко. — М.: Изд-во МГУ; Спб.: Алетейя, 2006. – С. 291-299.

94. Ланской Г. Н. Проблемы определения подлинности и достоверности кино- и фотодокументов в исторических исследованиях // Вестник архивиста. 2004. — № 6. – С. 131-141.

95. Ланской Г. Н. Современные проблемы определения достоверности кино- и фотодокументов как источников исторического исследования // Источниковедческая компаративистика и историческое построение: Тез. докл. и сообщений XV науч. конф. Москва, 30 янв. - 1 февр. 2003 г. — М.: РГГУ, 2003. – С. 187-189.

96. Летнев А.Б. Чёрный континент в кадре и за кадром (из кинолетописи Второй мировой войны) // Азия и Африка сегодня. — 2006. — №7. — С. 52-58.

97. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 128 с.

98. Магидов В. М. Архивные кинофотодокументы: проблемы атрибуции и интерпретации // История России. Исследования и документы. Материалы Международной научной конференции "Архивные документы в системе объективного научного знания по истории России". – М.: РГГУ, 2011. – С. 269-281.

99. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. – М.: Изд-во РГГУ, 2005 – 394 с.

100. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы и проблема комплексного изучения изобразительных, звуковых и изобразительно-звуковых документов // В.Н. Автократов. 1922-1992 гг.: материалы научн. чтений, 11-12 января 1994 г. – М.: ВНИИДАД, 1994. – С. 17-19.
101. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как исторический источник // Отечественная история. – 1992. – № 5. – С. 104-116.
102. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) // Советские архивы. – 1991. — № 4. – С. 27-38; № 5 - С. 12-23.
103. Мазов С. В. Кваме Нкрума // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2013. – Т. 4. – Выпуск 3 (19) [Электронный ресурс]. URL: <https://history.jes.su/s207987840000467-2-1/> (дата обращения: 29.01.2021).
104. Мазов С. В. Парадоксы «образцовой» колонии. Становление колониального общества Ганы. 1900-1957 гг. / С. В. Мазов. — М. : Наука, 1993. — 219 с.
105. Метц К. Воображаемое означающее: Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – Изд. 2-е. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013 – 336 с.
106. Мирзеханов В. С. Феномен колониализма в мировой истории: темы и тенденции новейшей историографии // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2023 – Т. 14 – Специальный выпуск. [Электронный ресурс] — URL: <https://history.jes.su/s207987840025639-1-1/> (дата обращения: 31.08.2025)
107. Митта А. Н. Кино между адом и раем / Александр Митта. – М. Подкова, 1999 – 480 с.
108. Морган. К. О. История Великобритании / Кеннет О. Морган. – М.: Весь мир, 2008 – 680 с.

109. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный Дом, 2003. — 1280 с.
110. Остапенко Г. С. Британские консерваторы и деколонизация / Г. С. Остапенко. – М.: Ин-т всеоб. истор. РАН, 1995. – 173 с.
111. Перелом в истории Африки: ожидания и реальность / отв. Ред. А.С. Балезин. — М: Институт Всеобщей истории РАН, 2021. – 259 с.
112. Прожико Г. С. Экран мировой документалистики: очерки становления языка зарубежного документального кино. – М.: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 2011 – 448 с.
113. Пронин А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: диссертация ... доктора Филологических наук: 10.01.10 / Пронин Александр Алексеевич; [Место защиты: ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет], 2017. – 360 с.
114. Пушкарева Н. «История повседневности» как направление исторических исследований // Перспективы [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.perspektivy.info/print.php?ID=50280> (дата обращения: 10.02.2021).
115. Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: [сборник статей] / автор-составитель Е. А. Воронцова, ответственный редактор А. Г. Голиков. — М.: [б. и.], 2019. — 1030 с.
116. Саид Э. Ориентализм / Эдвард Саид. – пер с англ. М.: Русский мир., 2006. – 636 с.
117. Сексенбаева Г. А. Аудиовизуальные документы: особенности источниковедческого подхода // Вестник КазНПУ им. Абая, серия «Исторические и социально-политические науки». – 2011. – №3. – С. 108-117.

118. Смирнов Г. Г. Республика Гамбия. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 103 с.
119. Соколов А. Г. Монтаж. Телевидение, кино, видео: в 3-х частях. – М.: А.Г. Дворников, 2000 – 2010.
120. Технотронные архивы и документы в терминологическом ракурсе // Библиотека ФТАД [Электронный ресурс] – URL: <http://ftad.ru/library/ftad10/19.shtml> (дата обращения: 28.08.2021).
121. Тлостанова М. В. Деколониальные гендерные эпистемологии — М.: ООО «ИПЦ «Маска», 2009. – 386 с.
122. Толкачев Сергей Петрович Парадоксы постколониального пространства // Вестник ТГГПУ. 2015. №3 (41). – [Электронный ресурс] — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradoksy-postkolonialnogo-prostranstva> (дата обращения: 20.05.2017).
123. Трофимов Е. А. Игровой фильм как исторический источник. На примере изучения кинодокументов по истории алжирской войны. 1954 - 1962 гг / Е.А. Трофимов // Вестник архивиста.ru. - [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – 2014. – Режим доступа: <http://www.vestarchive.ru/istochnikovedenie/1278-igrovoi-film-kak-istoricheskii-istochnik-na-primere-izycheniia-kinodokumentov-po-istorii-aljirskoi-.html>. (дата обращения: 20.05.2024)
124. Трухановский В. Г. Внешняя политика Англии в период Второй мировой войны (1939 - 1945) / В. Г. Трухановский. – М.: Изд-во “Наука”, 1965 – 637 с.
125. Турицын В. Н. Современная Англия в фильмах Тони Ричардсона // Скепсис: научно-просветительский журнал. — [Электронный ресурс] – Режим доступа URL: http://sceptsis.net/library/id_805.html. (дата обращения: 20.05.2024).
126. Филатова И.И. История Кении в Новое и Новейшее время / И. И. Филатова. — М.: Наука, 1985. — 392 с.

127. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко. – Спб: ИЦ «Гуманитарная академия», 2021. – 480 с.
128. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М.: Касталь, 1996 – 448 с.
129. Фуко М. Нужно защищать общество. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1975-1976 учебном году / М. Фуко. – СПб.: Наука, 2005 – 312 с.
130. Хахалкина, Е.В. Великобритания и проблемы интеграции, безопасности и деколонизации во второй половине 1940-х - начале 1960-х / Е. В. Хахалкина. — Томск: Изд. Томского университета, 2017. — 384 с.
131. Хахалкина Е. В. Гарольд Макмиллан и "Год Африки": Подули ли новые ветры над континентом? // Новая и Новейшая история. – 2016. – № 4. – С. 60-74.
132. Черная Африка: прошлое и настоящее. Учебное пособие по Новой и Новейшей истории Тропической и Южной Африки / Коллектив авторов; под общей редакцией А.С. Балезина. — М.: «Русский фонд содействия образованию и науке», 2016 – 704 с.
133. Шнейдеров В. Путешествия с киноаппаратом. – М.: Киноиздат, 1952 – 158 с.
134. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник / пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. – М.: Логос, 2007 – 168 с.
135. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. – 456 с.
136. Эйзенштейн С. Монтаж. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. – 592 с.
137. Эйхенбаум Б. М. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М. Альма-матер, Академический проект, 2016 – 504 с.
138. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. — М.: Symposium, 2006. — 544 с.

139. Эльзессер, Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер. – СПб: Сеанс, 2021. – 440 с.
140. Ярская-Смирнова Е., Романов П. Визуальная антропология: настройка оптики. – М : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – 296 с.
141. Abdulhamid O.-S., Chima P. Local government administration in Nigeria: the search for relevance // Commonwealth Journal of Local Governance. – 2015. – Режим доступа: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/cjlg/article/view/4850/5216>.
142. Aerni-Flessner, J. Dreams for Lesotho: Independence, Foreign Assistance, and Development / J. Aerni-Flessner. — Notre Dame (Ind.): University of Notre Dame Press, 2018. — 291 p.
143. Africa on Film: Myth and Reality / ed. by R. Maynard. — Rochell Park, New Jersey: Hayden Book Compony Inc., 1974. — 84 p.
144. Analysis of “I will speak English” // The Colonial Film — [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1451> (дата обращения: 25.08.2021).
145. Ashcroft B., Griffiths G. and Tiffin H. Post-colonial studies: The key concepts. — London & New York: Routledge, 2013. – 368 p.
146. Bello T., Mitchell M. The Political Economy of Cocoa in Nigeria: A History of Conflict or Cooperation? // Africa Today. – 2018. – № 65. – P. 70-91.
147. Berry S. Cocoa, custom, and socio-economic change in rural Western Nigeria. - Oxford: Clarendon Press, 1975 – 240 p.
148. Bhabha, H. K. The Location of Culture / H. K Bhabha. – N.Y.: Routledge Classics, 2004. – 408 p.
149. Bhabha, H. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse / H. Bhabha // October. — 1984. — № 28. — С. 125–133
150. Blaut J. The colonizer's model of the world: Geographical diffusionism and Eurocentric history. — London & New York: Guilford Press, 1993. – 253 p.

151. British Social Attitudes: The 36th Report. London: The National Centre for Social Research, 2019. — 240 p. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: https://natcen.ac.uk/sites/default/files/2023-08/BSA_36.pdf (дата обращения: 08.07.2019).
152. Build the largest dam in the world to generate hydroelectricity for Zambia and Zimbabwe // Institution of Civil Engineers [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://www.ice.org.uk/what-is-civil-engineering/what-do-civil-engineers-do/kariba-dam> (дата обращения: 12.02.2020).
153. Burns, J. Watching Africans Watch Films: Theories of spectatorship in British Colonial Africa // Historical Journal of Film, Radio and Television. 2000. — Vol. 20. — №2. — P. 197-211.
154. Cesaire A. Discours on colonialism. — New York: Monthly Review Press, 2000 — 101 p.
155. Chakrabarty D. Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts? // Representations — 1992. — № 37. — P. 1-26.
156. Chapman J. [Review of the book History on Film/Film on History, by R. A. Rosenstone] // History — 2008 — Vol. 93 — № 310. — P. 297-298.
157. Chilver, E. M. Makerere: The University College of East Africa / E. M. Chilver // The Journal of Negro Education. - 1957. - Vol. 26 — № 4. — P. 520-524.
158. Christopher, A. J. «Urban Segregation Levels in the British Overseas Empire and Its Successors, in the Twentieth Century» // Transactions of the Institute of British Geographers — 1992 — Vol. 17 — № 1 — P. 95-107.
159. Cinema Art & Production Research Guide: Historical Resources // DePaul University [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://libguides.depaul.edu/c.php?g=964773&p=7855749> (дата обращения: 03.02.2021).
160. Clayton A., Savage D. S. Government and Labour in Kenya, 1895-1963 / A. Clayton, D.S. Savage. — London: Psychology Press, 1974. — 481 p.

161. Coppola F.F., Murch W. In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. – Los Angeles: Silman-James Press, 1995. – 114 p.
162. Curthoys A., Lake M. Connected worlds: history in transnational perspective. - Canberra: Australian National University Press, 2004. – 278 p.
163. Dunn, K. Lights... Africa... Camera: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s // African Studies Review. — 1996.— Vol. 39. — №1. — P. 149-175.
164. Ferro M. Colonization. A Global History. – London and New York: Taylor & Francis, 2005. — 416 p.
165. Ficawoyi D.-A. Colonialism ties and stock markets: Evidence from Sub-Saharan Africa // Research in International Business and Finance. – 2019. – №47. – P. 327-343.
166. Film archives: using moving images as historical sources // Doing History in Public [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://doinghistoryinpublic.org/2019/09/03/film-archives-using-moving-images-as-historical-sources/> (дата обращения: 07.02.2021).
167. Finch J., Wray R. Tate & Lyle agrees sale of historic sugar business for £211m // The Guardian [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. – 2014. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/business/2010/jul/01/tate-lyle-sale-sugar-business> (дата обращения: 07.02.2021).
168. Freund A., Thomson A. Oral History and Photography. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. — XVIII, 252 p.
169. Gavin, R. J. Aden Under British Rule 1839-1967 /R. J. Gavin. – London: C. Hurst & Co. Publishers, 1975. – 477 p.
170. Gooding F. Analysis of «Routine adventure» / F. Gooding // Imperial War Museum — [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. - 2014. – Режим доступа: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060021864> (дата обращения: 07.02.2021).
171. Grieveson L., MacCabe C. Empire and Film / L. Grieveson, C. MacCabe. – London: British Film Institute, 2011. – 304 p.

172. Hughes A., Perfect D. *Historical Dictionary of The Gambia* / Arnold Hughes, David Perfect. – Lanham (Maryland): Scarecrow Press, 2008. – 376 p.
173. Huttman E., Saltman J., Blauw W. *Urban Housing Segregation of Minorities in Western Europe and the United States.* — Durham: Duke University Press, 2012. – 432 c.
174. Hyam R. *Britain's Declining Empire. The Road to Decolonisation, 1918 - 1968.* — Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 464 c.
175. Hunt J. *The Duke of Edinburgh's Award Scheme // Journal of the Royal Society of Arts.* – 1962. – №110. – P. 205-227.
176. Jacobs K. *Institutional Housing Practices and Racism: The Brook Estate, Eltham // History Workshop Journal.* – 1999 – №48 – P. 198-201.
177. Kaplan E.A., Wang Ban. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations.* - Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008. — 288 p.
178. King M. C. *Black Women's Labor Market Status: Occupational Segregation in the United States and Great Britain // The Review of Black Political Economy.* — 1995 — Vol. 24. — №1.— P. 23-43.
179. Loomba, A. *Colonialism/Postcolonialism: The New Critical Idiom.* — London; New York: Routledge, 2005. — 280 p.
180. Lorenzini, S. *Global Development: A Cold War History* / S. Lorenzini. — Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2019. — 275 p.
181. Ludlow H. *Ghana, cocoa, colonialism and globalisation: introducing historiography // Yesterday and Today.* – 2012. – №8. – P. 1-21.
182. McDermott Hughes D. *Whites and Water: How Euro-Africans Made Nature at Kariba Dam // Journal of Southern African Studies.* – 2006. – Vol. 32. — №4. – P. 823 - 838.
183. MacKenzie M. John. *Imperialism and Popular Culture.* — Manchester: Manchester University Press, 1986. – 264 p.
184. MacKenzie, J. John. *Propaganda and Empire: the manipulation of British public opinion, 1880-1960.* — Manchester: Manchester University Press, 1985 – 277 p.

185. Magu S.M. *Great Powers and US Foreign Policy towards Africa*. — Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. — 204 p.
186. Massoud O. *Ensuring Free, Fair and Credible Elections in Local Governments in Nigeria // Developing Country Studies*. — 2012. — №11. — P. 75-81.
187. McFarlane B. *An autobiography of British cinema : as told by the filmmakers and actors who made it*. — London: Methuen, 1997. — 656 p.
188. Mead M. *Empire Windrush: The cultural memory of an imaginary arrival // Journal of Postcolonial Writing*. — 2009. — Vol. 45. — №2. — P. 137-149.
189. Nel, Etienne. *Racial segregation in East London, 1836–1948 // South African Geographical Journal* — 1991. — Vol. 73. — №2. — P. 60-68.
190. Newell S. *The Last Laugh: African Audience Responses to Colonial Health Propaganda Films // The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* — 2017. — Vol. 4. — №3. — P. 347–361.
191. Obiaya I. *A Break with the Past: The Nigerian video-film industry in the context of colonial filmmaking // Film History* — 2011. — №23. — P. 129-146.
192. Panata S., Finch-Boyer, H. *Campaigning for political rights in Nigeria: The Women Movement in the 1950-s // Clio. Women, Gender, History*. — 2016. — №43. — P. 175-185.
193. Parsons T. *The African Rank and File: Social Implications of Colonial Military Service in the King's African Rifles, 1902-1964*. Portsmouth, NH : Heinemann, 1999. - 302 p.
194. Paul B. Rich (1984) *Doctrines of racial segregation in Britain: 1900–1944 // New Community*. — 1984. — Vol. 12. — №1. — P. 75-88.
195. Phillips D. *Black Minority Ethnic Concentration, Segregation and Dispersal in Britain // Urban Studies*. — 1998. — Vol.35. — №10. — P. 1681-1702.
196. Poonam A. *Imperilling the Prestige of the White Woman: Colonial Anxiety and Film Censorship in British India // Visual Anthropology Review* — 1995. — Vol. 11. — № 2 (September). — P. 36-50.

197. Reed C. L. Film Editing: Theory and Practice. — Dulles, VA: Mercury Learning & Information, 2012. — 528 p.
198. Reed V. C. Introduction in Royal Eourists, Colonial BSubjects and the Baking of a British Cworld, 1860-1911. — Manchester: Manchester University Press, 2017. — 253 p.
199. Reeve W. H. Progress and Geographical Significance of the Kariba Dam // The Geographical Journal. — 1960. — Vol. 126. — № 2. — P. 140-146.
200. Reynolds G. Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences. — Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015. — 240 p.
201. Rice T. Analysis of «Introducing East Africa no 2» / Tom Rice // Imperial War Museum [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060021761> (дата обращения: 20.05.2024).
202. Rice T. Films for the Colonies. Cinema and the Preservation of the British Empire. — Oakland: University of California Press, 2019. — 360 p.
203. Rice T. Malayan film unit // Colonial Film [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — 2014. — Режим доступа: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/malayan-film-unit> (дата обращения: 17.02.2021)
204. Rice T. Analysis of «Nairobi» / Tom Rice // Colonial Film [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1698> (дата обращения: 17.02.2021).
205. Rice T. Analysis of «Prince Philip in the Gambia» // Tom Rice// Imperial War Museum [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060006454> (дата обращения: 20.03.2021).
206. Rodney W. How Europe Underdeveloped Africa. — Washington, D.C.: Howard University Press, 1981. — 483 p.

207. Rosaleen S. The Post-War Career of the Colonial Film Unit in Africa: 1946 - 1955 // *Historical Journal of Film, Radio and Television* —1992. — Vol. 12. — № 2. — 3. 163-177.
208. Sennet Alan. Film as a Historical Source // The Open University [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: www.open.edu/openlearn/body-mind/film-historical-source (дата обращения: 04.02.2021).
209. Shaka, F. O. Instructional Cinema in Colonial Africa: An Historical Reappraisal // *Ufahamu: A Journal of African Studies*. — 1991. — Vol. 19. — №27. — P. 27-47. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://escholarship.org/uc/item/533716nn> (дата обращения: 01.04.2021).
210. Smart A. The Shek Kip Mei Myth: Squatters, Fires and Colonial Rule in Hong Kong / Alan Smart. — Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006. — 240 p.
211. Smyth R. Grierson, the British Documentary Movement, and Colonial Cinema in British Colonial Africa // *Film History*. — 2013. — Vol. 25. — №4. — P. 82-113.
212. Smith, S. J. Political interpretations of “racial segregation” in Britain / S. J. Smith // *Environment and Planning D: Society and Space*. — 1988. — Vol. 6. — № 4. — P. 423–444.
213. Smyth R. The development of British colonial film policy, 1927 - 1939, with special reference to East and Central Africa / R. Smyth // *Journal of African History* — 1979. — Vol.20. — №3. — P. 437-450.
214. Spivak, G. C. Can the Subaltern Speak? / G. C. Spivak // *Marxism and the Interpretation of Culture* / eds. C. Nelson, L. Grossberg. — Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1988. — P. 271-316.
215. The Cocoa Industry in West Africa: A history of exploitation. — London : Anti-Slavery International, 2004. — 22 p.

216. The Colonial Moment in Africa: Essays on the Movement of Minds and Materials? 1900-1940. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 332 p.
217. The Invention of Tradition / ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — 322 p.
218. Tischler J. Light and Power for a Multiracial Nation: The Kariba Dam Scheme in the Central African Federation. — Manchester: Manchester University Press, 2013. — 320 p.
219. Tomlinson, S. Race and Education: Policy and Politics in Britain / S. Tomlinson. — Maidenhead : Open University Press, 2008. — 240 p.
220. Ward, S. British Culture and the End of Empire. — Manchester: Manchester University Press, 2001. — 256 p.
221. Webster C. Race, space and fear: imagined geographies of racism, crime, violence and disorder in Northern England // Capital & Class. – 2003. – Vol. 27. — №2. – P. 95-122.
222. Whitehead, C. The Education of Women and Girls: An Aspect of British Colonial Policy / C. Whitehead // Journal of Educational Administration and History. — 1984. — Vol. 16. — №2. — P. 24–34.
223. Writing Imperial Histories / ed. by A. Thompson. — Manchester: Manchester University Press, 2013. — 320 p.

Ресурсы сети Интернет

224. British Film Institute, BFI [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – 2014. – Режим доступа: <http://www.bfi.org.uk> (дата обращения: 07.02.2021).
225. Imperial War Museum, IWM [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – 2014. – Режим доступа: <http://www.iwm.org.uk> (дата обращения: 07.02.2021).

226. Портал российской прикладной социологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sociologos.ru/> (дата обращения: 07.02.2021).
227. Filmtheory.org [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.filmtheory.org (дата обращения: 07.02.2021).
228. Центр визуальной антропологии МГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://visant.ethnos.ru> (дата обращения: 02.12.2018).
229. Colonial Film, BFI, [Электронный ресурс] – 2014. – Режим доступа: <http://www.colonialfilm.org.uk> (дата обращения: 07.02.2021).
230. Elementis Specialties [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.elementis.com> (дата обращения: 07.02.2021).
231. Film & History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.filmandhistory.org/> (дата обращения: 07.02.2021).
232. History, film, television & screened history [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://screenedhistory.com/> (дата обращения: 01.02.2021).
233. Screened History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://screenedhistory.com/> (дата обращения: 07.02.2021).
234. Tate & Lyle Sugars [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.tateandlylesugars.com> (дата обращения: 07.02.2021).
235. Visual Anthropology [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.visualanthropology.net/> (дата обращения: 07.02.2021).

Производители и заказчики британского колониального кино

Academy Moving Picture Bureau,
Admiralty,
Afamal Advertising,
African Film Productions,
Aica Productions,
Air Ministry,
Air Rhodesia,
Alexander Films,
Anglo-American Corporation of South Africa,
Anglo-American Film Corporation,
Anglo-Continental,
Anglo-Rhodesian Society.,
Army Film and Photographic Unit,
Army Film and Photographic Unit,
Associated British Pathé,
Associated British Picture Corporation (ABPC),
Bekefilm,
Birmingham Commercial Films Ltd.,
Boulton-Hawker Films,
Bridge Film Productions,
British Armed Forces Film Units,
British Armed Forces Film Units,
British Cotton Growing Association,
British Foundation Pictures,
British Instructional Films,
British Movietone News,
British Petroleum Company,
British Red Cross Society,
Broadvision,

Cadbury,
California Texas Oil Co,
Central African Airway,
Central African Film Unit,
Central Office of Information,
Charles Urban Trading Company,
Chirundu Sugar Estates,
Colonial Empire Marketing Board,
Colonial Film Unit,
Colonial Office,
Columbia (British) Productions,
Commonwealth Relations Office,
Copperbelt Film Unit,
Crown Film Unit,
David Livingstone Centenary Pilgrimage Trust, Educational Films of Scotland,
Department of Agriculture
Department of Native Affairs,
Department of Social Welfare and Commu, Gold Coast.
Directorate of Public Relations,
Dragon Films,
Dugmore-Harris Productions,
East Africa Command - Directorate of Education,
East African Airways,
East African Railways & Harbours,
East African Sound Studios,
Economic Information Unit,
Editorial Film Productions,
Educational Foundation for Visual Aids, Films of Africa,
Elder-Dalrymple Productions,
Empire Cotton Association,
Federal Film Unit,
Federal Information Service Film Production Unit,
Federal Information Service Film Production Unit (допол),
Film Centre International,
Film Producers Guild,

Film Production Unit,
Films of Africa,
Film Workshop Productions,
Gateway Educational Films,
Gateway Film Productions,
Gaumont-British Instructional
General Film Distributors
Ghana Film Unit,
Gold Coast, Ashanti and Cocoa Bean Indust,
Gold Coast. Department of Social Welfare and Commu,
Gold Coast Film Unit,
Gold Coast Government,
Government of Southern Rhodesia,
Greenpark Productions, Montana Film,
Health Department,
Horizon Film Unit,
Hugh Baddeley Productions,
Imperial Airways,
Imperial Sound Studios,
Imperial Tobacco Company,
Information Services of Western Nigeria,
J.A. Phillips & Co Ltd,
John Abbott Productions,
John Laing & Son,
Kenya Information Office,
Kenya Medical Department,
Kineto,
Kingdom Productions,
Kinocrat Films,
Lint and Seed Marketing Board of Tanganyika,
Mercury Film Productions,
Merton Park Studios,
Ministry of Information,
Ministry of Research and Information Nigeria,
Morena Films,

National Association for the Prevention of Tubercu,
Natural Resources Board,
NCVAE, Kine Africa Productions,
New Era Films,
Niger Films,
Nigerian Brewery,
Nigerian Film Unit,
Nigerian Tobacco Company,
Northern Nigerian Information Service, Basutoland.
Orion Film Company,
Piccadilly Cinematograph Film Productions Ltd,
Priority Productions,
Publicity Films,
Public Relations Department.,
Rank Organisation,
Regent Oil Company
Rhodesia House Pub Relations Dep.Production,
Rhodesia Information Service,
Rhodesia National Tourist Board,
Rhodesian Films,
Rhodesian Parliament,
Rhodesia Sugar Refineries Ltd.,
Royal Colonial Institute,
Salvation Army,
Save the Children Fund,
Screen Productions Ltd.,
SEAC Film Unit,
Selection Trust,
Shamrock Films, Lever Brothers,
South African Airways,
South African Railways and Harbours Administration,
South African Railways Publicity and Travel Depart,
Southern Rhodesia Government,
Southern Rhodesia Information Service,
Strand Film Company

Swan Productions,
Taurus Film Unit,
This Modern Age Ltd.,
Uganda Dept. of Agriculture,
Uganda Electricity Board,
Uganda Film Unit,
Uganda Protectorate Girl Guides Association,
Uganda Public Relations and Social Welfare Dept,
Unilever,
United Africa Company,
Universal,
University of London (Audio-Visual Centre),
War Office (Directorate of Public Relations).

**Полный список колониальных британских фильмов,
соответствующих целям исследования**

Оригинальное название	Год	Место действия (страны, указанные в карточке фильма)	Производитель
Great victoria falls, zambesi river	1907	Северная Родезия	Charles Urban Trading Company
Scenes in Sudan	1912	Англо-Египетский Судан	Неизвестно
Brick making in Africa	1912	Африка	Неизвестно
Egypt and her defenders	1914	Египет	Kineto
Patrol in the desert	1915	Египет	Shamrock Films
Operations of the british expeditionary forces in East Africa	1916	Кения	Academy Moving Picture Bureau
Mauritius	1921	Маврикий	African Film Productions
Wonderland of big game	1923	Кения	Dugmore-Harris Productions
Slave road to the congo	1924	Уганда	Неизвестно
Palm oil, lumber and rubber in southern Nigeria	1924	Нигерия	Lever Brothers
Crossing the great sahara	1924	Нигерия	Неизвестно
Britain's birthright	1924	Африка	Admiralty, Royal Colonial Institute, British Instructional Films, New Era Film
With his royal highness the prince of Wales in South Africa	1925	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Zanzibar and the clove industry	1925	Занзибар	British Instructional Films
South african railways	1925	Африка	South African Railways and Harbours Administration
Cotton growing in the sudan	1925	Англо-Египетский Судан	British Cotton Growing Association, Empire Cotton Association
Basutoland and its people	1925	Басутоленд	British Instructional Films
Nile	1926	Африка	British Instructional Films

Hookworm campaign on the Kenya coast	1926	Кения	Kenya Medical Department
Gold coast colony Takoradi harbour and railway terminus	1926	Золотой берег	British Instructional Films, Gold Coast Government
West Africa calling	1927	Золотой берег	British Instructional Films
Black cotton	1927	Нигерия	British Instructional Films
Blazing the trail	1927	Золотой берег	British Instructional Films
"Asturias" tour	1927	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
African derby	1927	Басутоленд	British Instructional Films
Oil palm of Nigeria	1928	Нигерия	British Instructional Films
Nigeria	1928	Нигерия	British Instructional Films
Northern territories Gold Coast	1928	Золотой берег	British Instructional Films
Northern provinces	1928	Нигерия	British Instructional Films
Benguela railway: a milestone in african civilisation	1928	Северная Родезия	British Instructional Films
Sisal	1929	Африка	British Instructional Films
Up country with the settler	1930	Кения	British Instructional Films
Products of Kenya - sugar and coffee	1930	Кения	British Instructional Films
Message of the drum	1930	Золотой берег	Publicity Films
Harbour	1930	Золотой берег	British Instructional Films
Dawn in Swaziland	1930	Свазиленд	Неизвестно
Civilisation of Africa	1931	Африка	Неизвестно
Story of Bournville	1932	Золотой берег	Publicity Films, Cadbury
Denizens of the zoo	1932	Африка	African Film Productions
Children of the empire	1932	Африка	Colonial Film Unit
Wings over Africa	1933	Африка (от Лондона до Кейптауна)	Неизвестно
Wealth of West Africa: a visit to a cocoa plantation	1933	Золотой берег	Publicity Films
On tour in south Africa with his royal highness prince George	1934	Африка	African Film Productions
Land of the red blanket	1934	Африка	South African Railways Publicity and Travel Depart
Highlands of Rhodesia	1934	Южная Африка	African Film Productions
Swazi people	1935	Свазиленд	African Film Productions

Pot making - bimal	1935	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Veterinary training of african natives	1936	Танганьика	Bekefilm
Tropical hookworm	1936	Танганьика	Bekefilm
Poison ordeal	1936	Южная Родезия, Родезия	Rhodesian Films
Kar signals: a film of routine in remote places	1936	Кения, Уганда, Англо-Египетский Судан	Неизвестно
Cocoa from the Gold Coast	1936	Золотой берег	Cadbury Brothers
African peasant farms - the kingolwira experiment	1936	Танганьика	Bekefilm
Typical day in the life of a kuanyama family	1937	Африка	Неизвестно
My song goes forth	1937	Южная Африка	Imperial Sound Studios
Firemaker	1937	Южная Родезия, Родезия	Elder-Dalrymple Productions
Consoling weed	1937	Южная Родезия, Родезия	Southern Rhodesia Government, African Film Productions
All aboard	1937	Африка	Cadbury Brothers
Land of rhodes	1938	Южная Родезия, Родезия	African Film Productions
Dug-out canoes	1938	Северная Родезия	Elder-Dalrymple Productions
The voyage of the ashanti: a naval incident	1939	Золотой берег	Associated British Picture Corporation (ABPC)
Nonquassi	1939	Африка	Gaumont-British Instructional
Ashanti	1939	Золотой берег	неизвестно
Men of Africa	1940	Африка	Colonial Empire Marketing Board, Strand
Southern provinces of Nigeria	1940	Нигерия	New Era Films
Men of Africa	1940	Африка	Colonial Empire Marketing Board
Mr. English at home	1940	Африка	Colonial Film Unit
Food from the empire	1940	Золотой берег	Ministry of Information, Merton Park Studios
Contrasts	1940	Африка	Colonial Film Unit
War came to Kenya	1941	Кения	African Film Productions, Kenya Information Office

The Empire marches	1941	Африка, Индия	Ministry of Information, Universal
Progress in the colonies	1941	Нигерия	Colonial Film Unit
Wavell's 30,000	1942	Судан	Central Office of Information
The king and his people	1943	Африка	British Movietone News
Plainsmen of Barotseland	1943	Северная Родезия	Colonial Film Unit
Africa's fighting men	1943	Золотой берег, Нигерия, Сьерра-Леоне	Ministry of Information, Colonial Film Unit
Resident minister in british West Africa	1944	Нигерия	Ministry of Information, Taurus Film Unit
Story of the west african troops	1944	Африка	War Office Directorate of Public Relations, SEAC Film Unit
Springtime in an english village	1944	Нигерия	Colonial Film Unit
Road to victory	1944	Кения	African Film Productions
Outpost at war	1944	Южная Родезия, Родезия	No 1 Army Film and Photographic Unit (British Armed Forces Film Units), Government of Southern Rhodesia
Patrol leaders' training camp, lake Victoria	1944	Уганда	Uganda Protectorate Girl Guides Association
An east african army field bakery	1944	Кения	Directorate of Public Relations, War Office, Army Film and Photographic Unit
An african entertainment unit	1944	Кения	Directorate of Public Relations, War Office, Army Film and Photographic Unit
A mamprusi village	1944	Золотой берег	Ministry of Information
West Africa was there	1945	Золотой берег, Сьерра-Леоне, Бирма, Нигерия	Ministry of Information, British Movietone News
Sisal	1945	Танганьика	Ministry of Information, Crown Film Unit
Northern frontier territory of Kenya	1945	Кения	Boulton-Hawker Films

Medical treatment in the field by 82nd west african division near Tamandu	1945	Золотой берег, Сьерра-Леоне, Бирма	War Office Directorate of Public Relations, SEAC Film Unit
Native life in East Africa	1945	Кения, Танганьика, Уганда	Boulton-Hawker Films
Lieutenant general m.b. burrows general officer commanding west african division	1945	Африка	War Office Directorate of Public Relations, SEAC Film Unit
Lieutenant general sir archibald nye visits west african division headquarters	1945	Африка	War Office Directorate of Public Relations, SEAC Film Unit
Festival in Kano	1945	Нигерия	Gateway Film Productions
Father and son	1945	Кения	Ministry of Information, Crown Film Unit
Basuto troops on active service	1945	Басутоленд	Colonial Film Unit
Blood transfusion to West african troops on Ramree	1945	Африка	War Office Directorate of Public Relations, SEAC Film Unit, British Armed Forces Film Units
African home life - uganda	1945	Уганда	East Africa Command - Directorate of Education
Achimota	1945	Золотой берег	Ministry of Information
Victory parade	1946	Африка	Colonial Film Unit
Tea from Nyasaland	1946	Ньясаленд	Central Office of Information, Colonial Office, Crown Film Unit
Story of omolo	1946	Кения	Ministry of Information, Crown Film Unit
Sons of Sinbad	1946	Кения, Кувейт	Неизвестно
Southern Rhodesia «land of sunshine»	1946	Южная Родезия, Родезия	Southern Rhodesia. Public Relations Department.
Pottery in the Gold Coast	1946	Золотой берег	Ministry of Information
Negroes of the southern Sudan	1946	Судан	Boulton-Hawker Films
Gold Coast journey	1946	Золотой берег	Film Producers Guild, Horizon Film Unit

Hausa village	1946	Нигерия	Central Office of Information, Colonial Office, Crown Film Unit, Taurus Film Unit
Fight tuberculosis in the home	1946	Золотой берег, Нигерия	Colonial Film Unit, National Association for the Prevention of Tubercu
Fight for life	1946	Золотой берег	Colonial Office, Ministry of Information, Crown Film Unit
From fear to faith	1946	Южная Родезия, Родезия	Gaumont-British Instructional
We were primitive	1947	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia House Pub Relations Dep.Production, Department of Native Affairs
Towards true democracy	1947	Нигерия	Colonial Film Unit
Rhodesia welcomes royalty	1947	Южная Родезия, Родезия	Southern Rhodesia. Public Relations Department.
Story of sayi	1947	Уганда	Uganda Dept. of Agriculture, Uganda Public Relations and Social Welfare Dept
Southern Rhodesia is this your country?	1947	Южная Родезия, Родезия	Southern Rhodesia Government, Gaumont-British Instructional
North and south of the Niger	1947	Нигерия	Taurus Film Unit
Good business	1947	Нигерия	Colonial Film Unit
Here is the Gold Coast	1947	Золотой берег	Central Office of Information
Basuto boy	1947	Басутоленд	Gaumont-British Instructional
World is turning	1948	Африка	Неизвестно
Village development	1948	Нигерия	Colonial Film Unit
Weaving in a Gold Coast village	1948	Золотой берег	Colonial Film Unit
Weaving in Togoland	1948	Золотой берег, Британский тоголэнд	Colonial Film Unit
Sisal	1948	Танганьика	Central Office of Information, Colonial Office, Crown Film Unit
Old tin trunk	1948	Золотой берег	Piccadilly Cinematograph Film Productions Ltd, Taurus Film
Pen pictures from Rhodesia	1948	Южная Родезия, Родезия	Gaumont-British Instructional

Nigerian cocoa farmer	1948	Нигерия	Central Office of Information, Colonial Office, Colonial Film Unit
Mende potmakers near Lunsar, Marampa	1948	Сьерра-Леоне	Colonial Film Unit
Mixed farming in Nigeria	1948	Нигерия	Colonial Film Unit
Marangu	1948	Танганьика	Colonial Film Unit
Kano city	1948	Нигерия	Central Office of Information, Colonial Office, Colonial Film Unit
First year	1948	Танганьика	Gaumont-British Instructional
Copper ore dressing, smelting and refining in Northern Rhodesia	1948	Северная Родезия	Gaumont-British Instructional
Copper mining in northern rhodesia	1948	Северная Родезия	Неизвестно
Challenge in Nigeria	1948	Нигерия	This Modern Age Ltd.
Cocoa harvest	1948	Золотой берег	Cadbury Brothers
Better homes	1948	Кения	Colonial Film Unit
African nurse	1948	Кения, Нигерия, Южная Родезия, Родезия	Taurus Film Unit, при участии Methodist Missionary Society
Animal husbandry	1948	Кения	Colonial Film Unit
Accra market	1948	Золотой берег	Colonial Film Unit
African conference in London	1948	Золотой берег, Нигерия	Colonial Office, Colonial Film Unit
Wives of Nendi	1949	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Up river by canoe	1949	Северная Родезия	Boulton-Hawker Films, Films of Africa
Village in Tanganyika	1949	Танганьика	Colonial Film Unit
Tobacco supply of the world	1949	Южная Родезия, Родезия	Gaumont British Instructional
Tropical harvest	1949	Золотой берег	Неизвестно, англо- шотландского происхождения
Visit of their royal highnesses the duke and duchess of gloucester to the Eastern region, Southern Cameroons	1949	Нигерия, Британский Камерун	Federal Film Unit
African Visitors to the Tower of London	1949	Нигерия, Великобритания	Colonial Film Unit
Nigerian footballers in England	1949	Нигерия	Colonial Film Unit

Foundation day at Ibadan university	1949	Нигерия	Colonial Film Unit, Colonial Office
Enemies of progress	1949	Кения	Colonial Film Unit
Community development in awgu division	1949	Нигерия	Nigerian Film Unit
Colony in colour	1949	Южная Родезия, Родезия	Gaumont British Instructional
Colonial month	1949	Золотой берег, Нигерия и другие (не в Африке)	Colonial Film Unit
Daybreak in udi	1949	Нигерия	Central Office of Information, Colonial Office
Cocoa from Nigeria	1949	Нигерия	Central Office of Information, Colonial Office, Crown Film Unit
Chisoko the African	1949	Северная Родезия	Gaumont-British Instructional (при спонсировании корпорациями)
African skyway	1949	Африка	Anglo-American Film Corporation, Imperial Airways, Strand Film Company
African ambassador: memoirs of lady Arabella Ape	1949	Африка	Montana Film
Why not you?	1950	Уганда	Colonial Film Unit
Tsetse	1950	Кения	Gaumont-British Instructional, General Film Distributors, Rank Organisation
This is Tanganyika	1950	Танганьика	Неизвестно
Temba	1950	Африка	Swan Productions
Spotlight on the colonies	1950	Африка	Central Office of Information, Economic Information Unit, Company Crown Film Unit
Apis mellifera adansonii - the african bee	1950	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Nairobi	1950	Кения	Colonial Film Unit
Lagos town council elections	1950	Нигерия	Nigerian Film Unit
Lake holiday	1950	Родезия, Ньясаленд	Central African Film Unit
Kenya capital	1950	Кения	East African Sound Studios
Introducing East Africa No 1	1950	Кения, Танганьика, Уганда	Colonial Office, Central Office of Information

Introducing East Africa No 2	1950	Кения, Танганьика, Уганда	Colonial Office, Central Office of Information
Future of one million africans	1950	Басутоленд, Бечуаналэнд, Свазиленд	This Modern Age Ltd.
Drums for a holiday	1950	Золотой берег	Cadbury. Gold Coast, Ashanti and Cocoa Bean Indust
East african college	1950	Уганда	Central Office of Information, Colonial Office, Editorial Film Productions
District team	1950	Кения	Colonial Film Unit
Death leaves the valley	1950	Южная Родезия, Родезия	Southern Rhodesia Government, Public Relations Dept. Film Production Unit
Tanganyika's national parks	1951	Танганьика	Неизвестно
Land of the Swazis	1951	Свазиленд	British Foundation Pictures
Housing in pise de terre	1951	Южная Родезия, Родезия	Public Relations Dept. Film Production Unit
Dividends from diet	1951	Южная Родезия, Родезия	Southern Rhodesia. Health Department, Southern Rhodesia. Public Relations Department.
Visit to a shangaan village	1952	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Secretary of state in Nigeria	1952	Нигерия	Nigerian Film Unit
Gambia greets the queen	1952	Гамбия	Central Office of Information, Associated British Pathé
Nigeria's new constitution	1952	Нигерия	Nigerian Film Unit
Mining for copper - northern rhodesia	1952	Северная Родезия	Educational Foundation for Visual Aids, Gaumont-British Instructional
Kenya vista	1952	Кения	British Foundation Pictures
Joe Hlahla - businessman	1952	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
For body and soul	1952	Африка	Salvation Army, Kingdom Productions
Focus on the Nile	1952	Египет, Англо-Египетский Судан	Gaumont-British Instructional
Five messengers	1952	Северная Родезия	Central African Film Unit

African vista	1952	Африка	British Foundation Pictures
Amazing Africa	1952	Африка	Неизвестно
Wild life in Uganda	1953	Уганда	Неизвестно
They planted a stone	1953	Судан	Ministry of Information / Central Office of Information
Shadow of the witch doctor	1953	Басутоленд	Неизвестно
Rhodesia patrol	1953	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Progress in Kojokrom	1953	Золотой берег	Gold Coast Film Unit
Kofi the good farmer	1953	Золотой берег	Gold Coast Film Unit
Fuseni's cash crop	1953	Золотой берег	Gold Coast Film Unit
Arapa development	1953	Нигерия	Nigerian Film Unit
Takoradi - gateway to the Gold Coast	1954	Гана	Orion Film Company
Phillips bicycles - publicity films for West Africa	1954	Африка	J.A. Phillips & Co Ltd, Birmingham Commercial Films Ltd.
Kariba dam	1954	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Power for Uganda; the story of the Owen Falls hydro-electric scheme	1954	Уганда	Uganda Electricity Board, Gateway Film Productions
Peaks of Limuria	1954	Маврикий	Colonial Film Unit
Nigeria's university college	1954	Нигерия	Nigerian Film Unit
Mau mau	1954	Кения	African Film Productions
Karamoja	1954	Уганда	British Foundation Pictures
I will speak English	1954	Золотой берег	Gold Coast Film Unit
It can't be done (they said)	1954	Золотой берег	Неизвестно
Challenge of progress	1954	Гана	Gold Coast Film Unit
Building the future	1954	Северная Родезия	Central African Film Unit
Africa: a Rhodesian village	1954	Южная Родезия, Родезия	Boulton-Hawker Films, NCVAE
Two generations	1955	Ньясаленд, Северная Родезия, Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
West Africa's new archbishop	1955	Нигерия, Сьерра-Леоне	Nigerian Film Unit, Federal Information Service Film Production Unit
This is Rhodesia	1955	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Services

Timber	1955	Нигерия	Federal Information Service Film Production Unit
Tea	1955	Кения	East African Railways & Harbours
The smoke that roars	1955	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Central African Film Unit
R.S.P.C.A. in Tanganyika	1955	Танганьика	Неизвестно
New explorers	1955	Занзибар, Тринидад	Неизвестно
Mechanical workshop	1955	Нигерия	Nigerian Film Unit, Federal Information Service Film Production Unit
Mixed farming by the tobacco farmer	1955	Южная Родезия, Родезия	Public Relations Dept. Film Production Unit
Martha makes the grade	1955	Южная Родезия, Родезия	Public Relations Dept. Film Production Unit
Kenya himal chuli expedition	1955	Кения	Неизвестно
Fuel for thought	1955	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Free education in the west	1955	Нигерия	Federal Information Service Film Production Unit
Four roads to fun	1955	Южная Родезия, Родезия, Нигерия, Танганьика	Central African Film Unit
Congo frontier	1955	Уганда	British Foundation Pictures
Day in Nairobi	1955	Кения	British Foundation Pictures
Copperbelt of Northern Rhodesia	1955	Северная Родезия	Anglo-American Corporation of South Africa, Selection Trust
Awuni's vegetables	1955	Гана	Gold Coast. Department of Social Welfare and Commu
Black pod	1955	Золотой берег	Gold Coast. Department of Agriculture Sponsor Gold Coast. Department of Social Welfare and Commu, Gold Coast Film Unit
Big game of life	1955	Африка	Columbia (British) Productions
Beer at its best	1955	Нигерия	Nigerian Brewery, Niger Films
This is Nigeria	1956	Нигерия	Federal Information Service Film Production Unit

Southern Rhodesia: climate and cultivation	1956	Южная Родезия, Родезия	Educational Foundation for Visual Aids, Films of Africa
Seeds of change	1956	Нигерия	Editorial Productions, Unilever
Nigeria greets her queen	1956	Нигерия	Nigerian Film Unit
Oil rivers	1956	Нигерия	Unilever, Editorial Film Productions
Nigeria's first women police	1956	Нигерия	Federal Information Service Film Production Unit
Kinship of the creature	1956	Кения	Mercury Film Productions
Independent Nigeria	1956	Нигерия	Nigerian Film Unit
Design for Africa	1956	Африка	Unilever
Border highlands	1956	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
African heritage	1956	Кения	California Texas Oil Co, Regent Oil Company
Twilight forest	1957	Золотой берег, Нигерия	Editorial Film Productions, United Africa Company, Unilever
Traders in leather	1957	Нигерия	Unilever, Editorial Film Productions
Suez in perspective	1957	Египет	Central Office of Information
Royal Tour of Nyasaland	1957	Ньясаленд	Неизвестно
Princess Margaret in Mauritius and East Africa	1957	Африка	Неизвестно
Red cross work in Tanganyika	1957	Танганьика	British Red Cross Society (Tanganyika Branch)
Royal visit	1957	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Prince Philip in the Gambia	1957	Гамбия	Central Office of Information
Governor attends the opening of the lukiko	1957	Уганда	Uganda Film Unit
It pays to spray	1957	Золотой берег	Gold Coast Film Unit
Growing land	1957	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Freedom for Ghana	1957	Золотой берег	Ghana Film Unit, United Africa Company
Development in Africa	1957	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия, Ньясаленд	John Laing & Son
Africa highway	1957	Африка, Кения	Неизвестно

Two farmers	1958	Южная Родезия, Родези	Central African Film Unit
Three roads to tomorrow	1958	Нигерия	British Petroleum Company
Stake in the land	1958	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Sisal	1958	Кения, Танганьика, Уганда	East African Railways & Harbours, Gateway Film Productions
Self government for western Nigeria	1958	Нигерия	Information Services of Western Nigeria
Report on Kariba high water	1958	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Pioneer trails	1958	Южная Родезия, Родезия	African Film Productions
Cotton (Uganda)	1958	Уганда	Gateway Educational Films
Costain at Kariba	1958	Южная Родезия, Родезия	African Film Productions
Birth of a diamond	1958	Сьерра-Леоне	Priority Productions
Unhappy family	1959	Северная Родезия	Central African Film Unit
Rich in diamonds	1959	Сьерра-Леоне	Priority Productions
Holiday highlights	1959	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Report on Kariba	1959	Родезия	Central African Film Unit
Kariba	1959	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Central African Film Unit
Jamboree, ruwa park	1959	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Football	1959	Нигерия	Crown Film Unit
Giant in the sun	1959	Нигерия	Northern Nigerian Information Service
Farming in the federation	1959	Северная Родезия, Южная Родезия, Родезия, Ньясаленд	Central African Film Unit
Emir and people of Zaria	1959	Нигерия	Nigerian Tobacco Company
Fairest Africa	1959	Северная Родезия, Южная Родезия, Родезия, Ньясаленд	Central African Film Unit
Coffee	1959	Африка	East African Railways & Harbours, Gateway Film Productions
Bring forth every living thing	1959	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Central African Film Unit

Africa spells adventure	1959	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия, Ньясаленд	Gateway Film Productions, East African Airways
Willing hands	1960	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Wish you were here	1960	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Wankie national park	1960	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Search for oil in Nigeria	1960	Нигерия	Film Centre International
Suddenly a city	1960	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit, Anglo-Rhodesian Society.
Power for Africa	1960	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Неизвестно
Nigeria: the making of a nation	1960	Нигерия	Central Office of Information
Nigeria fights tuberculosis	1960	Нигерия	Ministry of Research and Information Nigeria
Nigeria hails her prime minister	1960	Нигерия	Неизвестно
Nursery school	1960	Родезия	Central African Film Unit
Morning on mount Kenya	1960	Кения	Central Office of Information, War Office
Nature needs your help	1960	Южная Родезия, Родезия	Natural Resources Board, Public Relations Department Film Production Unit
Kuomboka	1960	Северная Родезия	Central Office of Information
Power for Central Africa	1960	Южная Родезия, Родезия	Commonwealth Relations Office, Central Office of Information
Gallagher story	1960	Южная Родезия, Родезия	Broadvision, Films of Africa
And gladly would he learn	1960	Уганда	Central Office of Information
Drums of Africa	1960	Нигерия	Неизвестно
Cotton of Tanganyika	1960	Танганьика, Кения	Lint and Seed Marketing Board of Tanganyika, Mercury Film Productions
Big game removal	1960	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Achievement in Africa	1960	Северная Родезия	Imperial Tobacco Company, Greenpark Productions
They left the valley	1961	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Central African Film Unit

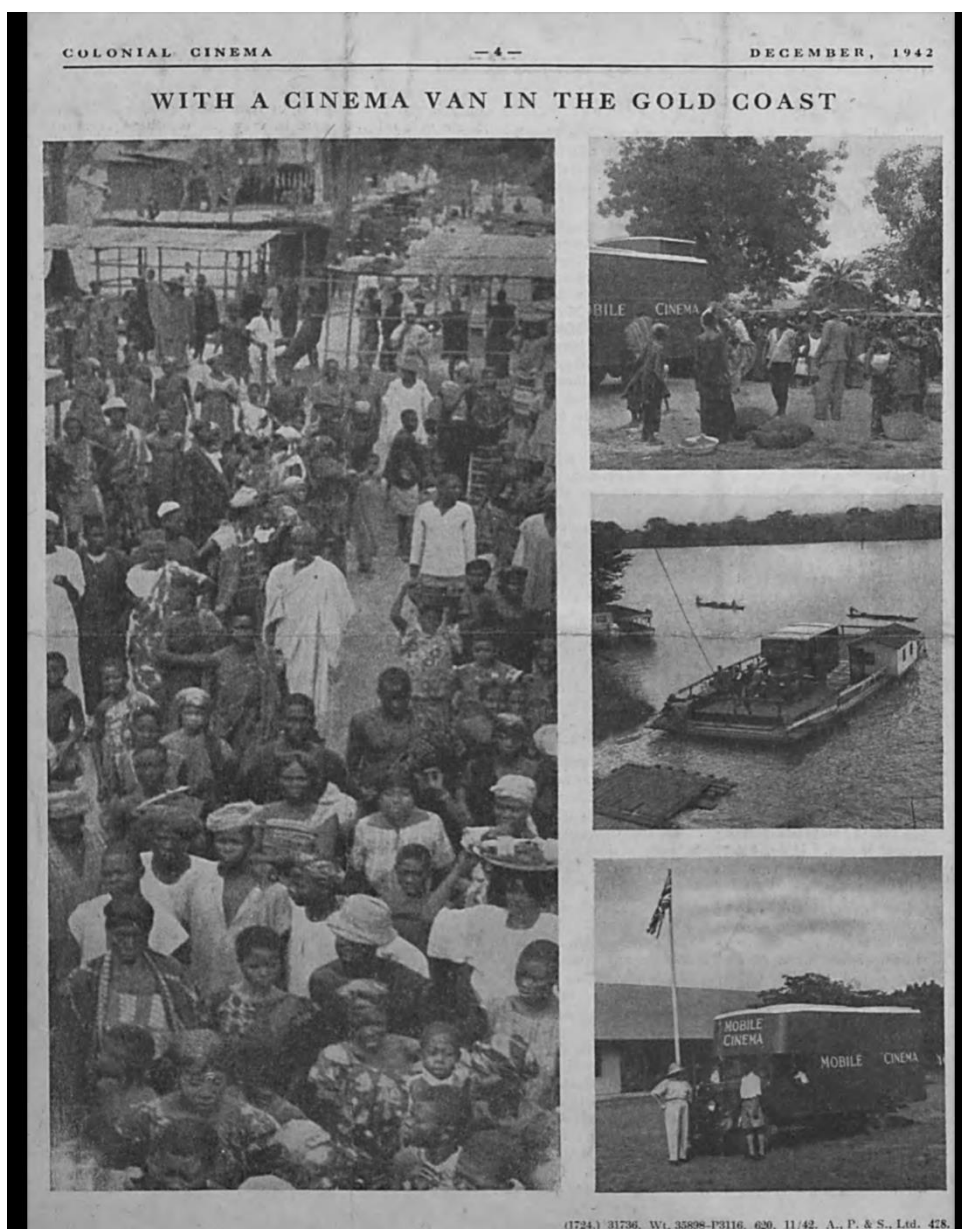
Seeds for tomorrow	1961	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Power for partnership	1961	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Central African Film Unit
New traders	1961	Африка	Unilever, United Africa Company
Sierra Leone greets the Queen	1961	Сьерра-Леоне	Central Office of Information
Drums for a queen	1961	Африка	Associated British Pathé
Farm planning	1961	Северная Родезия, Южная Родезия, Родезия, Ньясаленд	Central African Film Unit
Crystallised sunshine	1961	Южная Родезия, Родезия	Chirundu Sugar Estates, Rhodesia Sugar Refineries Ltd.
Winged assegais	1962	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Zambesi	1962	Северная Родезия, Южная Родезия, Родезия	Screen Productions Ltd.
Southern Rhodesia calypso	1962	Южная Родезия, Родезия	Central African Federation, Southern Rhodesia Information Service, Dragon Films
Save the children basutoland	1962	Басутоленд	Save the Children Fund
The rivers' tobacco farm concession	1962	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Lifestream for the lowlands	1962	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Invitation to adventure	1962	Центральная Африканская Федерация	Неизвестно
Festival of african art	1962	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Divided world a study in social transition	1962	Северная Родезия	Anglo-American Corporation of South Africa, Copperbelt Film Unit, Kinocrat Films
Call from the wild	1962	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Неизвестно
Return to the wild	1962	Центральноафриканская республика	Central African Film Unit
Turning point in Africa: the federation of Rhodesia and Nyasaland	1963	Ньясаленд, Северная Родезия	Anglo-Continental
Third stage	1963	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Tropical Africa	1963	Африка	Gateway Film Productions
Telecommunications	1963	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit

Valley Batonka of lake Kariba 1953 and 1963	1963	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия	Central African Film Unit
Rhodesia's airline	1963	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Rhodesia's beef	1963	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Rhodesia's precious weed	1963	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Progressive farming in Basutoland	1963	Басутоленд	John Abbott Productions
Report on Nyasaland	1963	Ньясаленд	Неизвестно
Return safari	1963	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Milestone in copper	1963	Северная Родезия	Central African Film Unit
Independent report - on the federation of Rhodesia and Nyasaland	1963	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия, Ньясаленд	Central African Film Unit
Across the street, across the world	1963	Кения, Уганда	Rank Organisation Special Features Division, British Red Cross Society
Two salisburys	1964	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
See-saw years	1964	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
New acres	1964	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Kambuzuma - haven of peace	1964	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Volunteers for service	1965	Маврикий	Rank Organisation Special Features Division
Rhodesian rendezvous	1965	Южная Родезия, Родезия	Central African Airway, Rhodesia National Tourist Board, South African Airways, Afamal Advertising, Alexander Films
Farming close to heaven	1965	Басутоленд	Basutoland. Department of Agriculture
African chiefs tour of Britain	1965	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
African stonehenge	1965	Гамбия	Неизвестно
African journey	1965	Кения, Маврикий, Нигерия, Северная Родезия	Air Ministry, Central Office of Information, Film Workshop Productions
Valley Batonka of lake Kariba	1966	Южная Родезия, Родезия	Bridge Film Productions
Rhodesia today	1966	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Services
Rhodesia's health service	1966	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit

Bateleur eagles или Hands-off Rhodesia!	1966	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Suddenly a city	1967	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Rhodesia conference at gibraltar	1968	Гибралтар, Южная Родезия, Родезия	Неизвестно
Pride of eagles	1968	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Services
Commandos three	1968	Родезия	Rhodesia Information Service
Africa yesterday and tomorrow	1968	Африка	Kine Africa Productions
Pride of eagles: the rhodesian air force today	1970	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
So far and no further	1970	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit, Anglo-Rhodesian Society.
Historic Rhodesia	1970	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Service Central African Film Unit.
Fantasia of flowers	1970	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Service
Day of rest	1970	Южная Родезия, Родезия	University of London (Audio-Visual Centre)
The story of Rhodesia's parliament	1973	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Service
Livingstone: clyde to kalahari	1973	Южная Родезия, Родезия	David Livingstone Centenary Pilgrimage Trust, Educational Films of Scotland, Hugh Baddeley Productions
Fifty years: the story of rhodesia's parliament	1973	Южная Родезия, Родезия, Северная Родезия, Ньясаленд	Rhodesia Information Services, Rhodesian Parliament
Something about rhodesia no.1	1974	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Services
Top gear	1974	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit, Anglo-Rhodesian Society.
Face of Rhodesia	1974	Родезия	Rhodesia Information Service
They who dare	1975	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Wild in the sun	1975	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Kwanangoma - place of music	1975	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
For man and beast	1975	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Service
Land of legend	1975	Южная Родезия, Родезия	Air Rhodesia, Rhodesia National Tourist Board, South African Airways, Aica Productions
Bulawayo stopover	1975	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Services

The saints	1976	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit, Anglo-Rhodesian Society.
New initiative	1976	Южная Родезия, Родезия	Rhodesian Parliament, Rhodesia Information Services
War in Zimbabwe - Chimurenga	1978	Южная Родезия, Родезия	Morena Films
Rhodesia unafraid	1978	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit
Rainmakers	1978	Южная Родезия, Родезия	Rhodesia Information Services
Gaza report	1979	Южная Родезия, Родезия	Неизвестно, предположительно, Central African Film Unit
Salisbury show	Неизвестно	Южная Родезия, Родезия	Bridge Film Productions
More power to Uganda	Неизвестно	Уганда	Неизвестно
Operation all in	Неизвестно	Южная Родезия, Родезия	Central African Film Unit

Мобильные кинофургоны — один из основных способов дистрибуции колониального кино в Африке. Фотографии опубликованы в журнале «Колониальное кино» студии «Колониал фильм юнит» (выпуск №2, 1943 г.).



Избранные кадры из британских колониальных фильмов
«Африканские гости в лондонском Тауэре» («African Visitors to the
Tower of London», Colonial Film Unit, 1949)



Заставка фильма - логотип студии «Колониал фильм юнит».



Африканская делегация в Лондоне.

«Возвращение в дикую природу» («Return to the wild», Central African Film Unit, Atkinson Auker, 1962)



Львы мешают бриться. Незванный помощник натуралиста.

«Гигант на солнце» («Giant in the sun», Northern Nigerian Information Service, Samuelson Sydney W., 1959)







«Долина Батонка Карибского озера» («Valley Batonka of lake Kariba»), Bridge Film Productions, Berriff Henry, 1966)







«Крылатые копья» («Winged assegais», Central African Film Unit,
Roulet John 1962)





«Нигерийский какао фермер» («Nigerian cocoa farmer», Central Office of Information, Colonial Office, Colonial Film Unit, 1948)





«Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке»
(«Princess Margaret in Mauritius and East Africa», 1957)





«Это Золотой берег» («Here is the Gold Coast», Central Office of Information, Page John 1947)





«Я буду говорить по-английски» («I will speak English», Gold Coast film unit, 1954)

