

«ТАМ, ГДЕ НИКОГДА НЕ СТУПАЛА НОГА ЧЕЛОВЕКА» АФРИКА В АМЕРИКАНСКОМ КИНО 1930-х гг.

В статье рассматривается образ Африки и ее жителей на материале игровых и анимационных фильмов американских режиссеров 1930-х гг. Анализируя процесс становления традиций и развития жанра приключенческого кино, авторы выделяют устойчивые стереотипы в визуализации образа дикаря с точки зрения представлений о Чужом.

Ключевые слова: образ Другого, образ Африки, история кино, Голливуд, колониализм, расизм.

«Ex Africa semper aliquid novi»¹

В исследованиях межкультурной рецепции и коммуникации особое место занимают создание, функционирование и реинтерпретация образов «других» с градуируемым статусом чуждости. При этом, формулируя задачи исторической имагологии, Л.П. Репина отмечает: в центр внимания «должны быть поставлены следующие вопросы: каков сам образ, как он сформировался, почему он таков, каким целям он служит, какие изменения он претерпевал, и что все это говорит о его создателях»². С тем, чтобы ответить на них, исследователи обращаются к текстам, и не только письменным. «Визуальный поворот» значительно расширил привычный круг исторических источников. Одним из них стал киноматериал, предоставляющий исследователю возможность проследить сочетание вербальных и визуальных техник описания.

И все-таки в отечественной историографии феномены западной имперской культуры и тема идеологии колониализма рассматриваются в первую очередь в их литературных проявлениях (от политической демагогии до приключенческого романа и травелога). Наиболее показательна в этом отношении (поздне)викторианская Англия³. Как известно, в межвоенные десятилетия – периоде переходном для имперских систем – США не имели собственных колониальных владений в Африке. Тем интереснее проследить строительство (через рецепцию) стереотипных представлений, сложившихся ранее в отношении Африки и ее населения в чужом и собственном колониальном опыте. Хотя далее главным образом речь пойдет об игровом кино, его образцы будут проанализированы в контекстной связи между культурой и империалистической политикой, а также с учетом ориенталистской схемы в описании не-Запада.

¹ «Африка всегда преподносит что-нибудь новое» (сентенция, приписываемая Плинию).

² Репина 2012. С. 16.

³ См. напр.: Лоцманова 1963; Субботина 1971; Ерофеев 1971; Тартыгина, Гурин 2007; Креленко, Парфенов 2004; Богомолова 2012.

С рассматриваемым периодом исследователи связывают становление гегемонии американской продукции в индустрии кино. Одновременно с усилением положения Соединенных Штатов на международной арене после Первой мировой войны Голливуд завоевал славу «мировой фабрики грез» и к 1930-м гг. в некоторых странах его кинопродукция составляла уже до 95%⁴. Массовый характер кинематографа определил его коммерческие приоритеты, а работа не только на внутренний рынок – поиск универсального языка и обращение к общим для разных стран ценностям и нормам: экранные образы должны были стать привлекательными во Франции, Англии, Италии и других странах. Отмечался постепенный переход американского кино на позиции ухода от действительности. По замечанию Е. Теплица, в конце 1920-х гг. голливудские продюсеры «видели свою задачу не в расширении кругозора зрителей, а в том, чтобы помочь им отвлечься от проблем реальной жизни»⁵.

Как ни странно, африканская тема неизменно привлекала внимание американских режиссеров со времени появления кинематографа. На создание экранного образа этого континента оказало влияние множество факторов, в том числе отсутствие достаточных знаний, политические амбиции правительства, ситуация, сложившаяся в Штатах в отношении чернокожего населения. С одной стороны, в кино нашли отражение уже сложившиеся в США представления об Африке, с другой – кинематограф сам активно формировал эти представления, опираясь на ожидания зрителя. И, как точно было подмечено В.В. Усачевой, именно американский кинематограф «стал тем средством массовой информации, с помощью которого расово окрашенные образы начали широко распространяться как внутри США, так и в мире в целом»⁶.

Интерес к «загадочному черному континенту» начался в США с создания документальных фильмов, традицию которых сегодня продолжают популярные программы производства National Geographic. Первые киноленты в Африке были сняты в ходе исследовательских экспедиций и сафари. Первопроходцами в этой области стали Пол Рэни, Черри Киртон, снявший на пленку поездку Т. Рузвельта по Африке (1910), Чарльз Коттар⁷. Заметную роль в финансировании съемок во время экспедиций сыграл Американский музей естественной истории, в библиотеке которого сегодня хранится большое количество киноплёнок.

Музей оказал помощь в организации некоторых экспедиций Мартина и Осы Джонсон, деятельность которых приобрела известность в 1920–1930-е гг. Их первые киноленты были отсняты на Борнео⁸, но

⁴ Савельева 2014. С. 95.

⁵ Теплиц 1968. С. 242.

⁶ Усачева 2012. С. 32.

⁷ Paul Rainey, Cherry Kearton, Charles Cottar.

⁸ См.: «Среди каннибалов на островах южной части тихоого океана» («Among the cannibal isles of the south pacific»), США, 1918, реж. М. Джонсон, О. Джонсон.

настоящую славу им принесли именно африканские путешествия, по итогам которых на свет появилось более десятка документальных и художественных кинолент. Рассказывая американскому зрителю о жизни в далеких странах, эта пара делала главный акцент на экзотическом и необычном, подчеркивая резкий контраст между жизнью Востока и Запада. Хрестоматийным примером в этом отношении является немой фильм 1930 г. «Путешествия по миру с мистером и миссис Джонсон с участием трех бойскаутов в Африке»⁹. В первых сценах фильма Джонсоны представляют кадры, отснятые ими в Африке, в светской гостиной. Мужчинам в смокингах и дамам в вечерних платьях пара путешественников в лекционной форме рассказывает о жизни в дикой стране, демонстрируя на пленке полуголых туземцев, замороженно смотрящих на достижения западной цивилизации – зеркало, камеры, сигареты. Мартин Джонсон снисходительно замечает: «Иногда мне по-настоящему нравятся эти люди, они ведь совсем как дети». Несмотря на то, что почти все африканские кадры повествуют об опасности, сопровождающей тамошнюю жизнь (большая часть киноленты – сцены из жизни диких животных), режиссеры признаются: «это были самые счастливые дни нашей жизни, мы плыли день за днем, не думая абсолютно ни о чем».

Схожие пассажи зрителя ждут и в киноленте Джонсонов «Конго-рилла: приключения среди больших обезьян и маленьких людей по Центральной Африке» (1932), одной из первых звуковых лент, снятых на континенте. Примечательны акценты, сделанные при его рекламе. В восторженной рецензии «Нью-Йорк таймс» писала: «Хотя этот фильм довольно длительный, вы все равно не заскучаете, захваченные многочисленными и разнообразными, тесно сплетенными вместе событиями, органично формирующими единый сюжет картины»¹⁰. В трейлере к фильму отмечено: речь пойдет о стране, «где человек и дикие звери до сих пор живут как в Эдемском саду». Эта оппозиция между райской жизнью и нахождением в самом диком, наполненном смертельными опасностями, краю земли характерна для восприятия африканского континента и прослеживается во множестве кинолент.

В 1930-е гг. Джонсоны заработали репутацию авантюристов, искателей приключений. Они купили два самолета, выкрасив один «под зебру», а другой «под жирафа» и, перемещаясь на них, отсняли большое количество пленки. Так появились фильмы «Крылья над Африкой» (1934), «Бабуна» (1935), «Дети Африки» (1937), «Джунгли зовут» (1937), представляющие собой своеобразные кинотравелоги с элементами приключений. Режиссеры сосредоточились на съемках как можно

⁹ «Across the world with Mr. and Ms. Johnson featuring 3 boy scouts in Africa», США, 1930, реж. М. Джонсон, О. Джонсон.

¹⁰ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9804E7D6113EE633A25751C2A9619C946394D6CF>

большого количества захватывающих (в том числе постановочных) сцен с дикими животными. Свою известность они поддерживали, выпуская книги об африканских поездках. Мартином Джонсоном были опубликованы: «Земля каннибалов» (1922), «Сафари» (1928), «Опасные тропинки Африки» (1935), «По африканским джунглям» (1935). После его смерти в 1937 г. в результате авиакатастрофы, Оса Джонсон продолжила эту деятельность, ее книга «Я вышла замуж за приключения» (1941), завоевала большую популярность в читательской среде.

На переходный период от немого к звуковому кино приходится и деятельность американца Пола Хофлера, автора знакового фильма «Говорит Африка»¹¹. Как и работы Джонсонов, эта кинолента представляет собой синтез игрового и документального кино. История ее создания дает ключ к пониманию причин появления такой «гибридной» продукции.

Поль Хофлер готовился к экспедиции в течение многих лет. В своей книге с одноименным названием, описывая хронику путешествия, он пишет, что длительное время изучал Африку: жизнь животных и птиц, людей и историю, «надеясь, что когда-нибудь появится возможность своими глазами увидеть эту мистическую землю»¹². В ходе экспедиции «Колорадо», совершенной им в 1928–1929 гг., его команда первая в истории пересекла Африку с востока на запад, перемещаясь на транспортных средствах. Съемки производились в Нигерии, Танзании, Уганде, Конго. Однако по возвращению встал вопрос о том, как соединить воедино отснятый материал. Задача превращения разрозненных кадров в сюжетный фильм была поручена Вальтеру Фаттеру, голливудскому кинорежиссеру. С появлением сценария изменилась хронология событий – путешествие по фильму начиналось в Лагосе, а заканчивалось в Момбасе, а не наоборот, так как по задумке режиссера львы должны были стать кульминацией фильма. Некоторые сцены решено было доснять в Голливуде, для того чтобы связать сюжет. Появившаяся в 1930 г. картина была представлена зрителям как первый приключенческий фильм об Африке со звуком. Кинолента начиналась со слов: «Африка! Темная... загадочная...неизвестная! Страна дикости и опасных приключений... Там, где природа безжалостна и полна животных, смертельно опасных для жизни человека». Плакаты гласили, что «это самый странный из когда-либо экранизированных романов» [см. илл. 1].

Кинолента, тем не менее, может быть названа звуковой лишь с натяжкой. Звук, записанный в студии, не всегда синхронизирован с картинкой, а порой и вовсе не имеет никакого отношения к происходящему на экране. Способ записи звука, очевидно, оказал влияние на сам формат кинокартины, представляющей, несмотря на наличие сюжета, скорее этнографическое описание-исследование, чем приключенческий фильм. На

¹¹ «Говорит Африка» («Africa Speaks!»), США, 1930 г., реж. В. Фаттер.

¹² Hoefler, P. 192?. P. 4.

протяжении всей 50-минутной ленты перед зрителем чередуются сцены из жизни африканских племен и дикой природы. Закадровый голос Хофлера рассказывает зрителям попеременно то о традициях туземной жизни, то об особенностях питания животных. Заметим, ассоциация жителей континента с животными и их натурализованное изображение имели глубокие традиции в европейской культуре и были частью расового дискурса. Ярким воплощением этой традиции является практика создания «человеческих зоопарков» на всемирных колониальных выставках: «Негры Черной Африки чаще всего выставлялись одновременно с животными. По словам А. Руссио, это неустанно вызывало у зрителей ассоциацию с ними»¹³. Отмечались и частые изображения «черных» детей рядом с животными в американской графике: «Прадедушка современных комиксов «Fog Lil Mose»... пестрит картинками, изображающими маленьких афроамериканцев рядом с поросятами, обезьянами, ослами, медвежатами, крысами, мышами, енотами, скунсами, кроликами (Buckeye Rabbit – стандартное прозвище афроамериканца), черными кошками»¹⁴.

Фильм «Говорит Африка!» свидетельствует о том, что в создании кинообраза жителей континента изначально использовалась традиция их изображения как части дикой природы. Туземные жители лишены имен и каких-либо индивидуализированных характеров. Немалое количество постановочных сцен призваны усилить эффект документальности. Одна из них, например, посвящена африканскому мальчику, который с удовольствием ест большими горстями соль; здесь режиссер эффектно использует крупный план [см. илл. 2]. В кадре нередко появляется и сам кинооператор. Ключевым моментом фильма стало нападение львов на членов экспедиции. Сцены с дикими животными добавили динамичность, и вместе с тем, подчеркивали опасность проведенных кино съемок.

Несмотря на популярность фильма «Говорит Африка», представляется возможным сделать вывод о неоднозначном его восприятии западным зрителем. Так, в 1931 г. появилась 7-минутная пародийная комедия «Кричит Африка!», производства компании «Warner Brothers», находившаяся в явном полемическом диалоге с фильмом П. Хофлера и В. Фаттера. В основе сюжета – история о трусливом профессоре и кинематографисте, который рассказывает о своих съемках в Африке. Представив себя как великого охотника и смельчака, он демонстрирует на пленке не соответствующую действительности карту континента, жизнь диких животных, исполнение в компании с каннибалами ритуального танца, охоту на льва (его изображает человек в костюме). Автор фильма, американец Рой Мак, закончил его сценой, где этот якобы героический персонаж запрыгивает на стул при виде мыши. Очевидно, автор картины высмеивал стремление кинематографистов эксплуатировать образ «ди-

¹³ Моисеева 2002. С. 173.

¹⁴ Шустрова 2012. С. 189.

кой опасной Африки», а возможно и обман зрителя постановочными сценами вместо съемок черного континента¹⁵. Роли каннибалов играют в этом кино вежливые афроамериканцы. В одной из сцен профессор заявляет, что будет проводить съемки племени каннибалов вопреки опасности, но их вождь на отличном английском отвечает, что они уже получили более интересное предложение от другой кинокомпании.

Вслед за этой пародией появился анимационный фильм «Пищит Африка!» из популярной серии о лягушонке Флипе, производства «Celebrity Production»¹⁶. Несмотря на отсылку в названии, намекающую на несогласие с работой П. Хофлера и В. Фаттера, этот мультфильм оперировал яркими расово-окрашенными, смехотворными образами. Жители джунглей – воинственные каннибалы – изображены обезьяноподобно [см. илл. 3-4]. А образ белого человека поручен главному герою: лягушонок Флип в этот раз выступил в качестве исследователя. Он наряжен в пробковый шлем, однако не отличается сообразительностью: сам предлагает зажигалку, чтобы поджечь костер для супа, варящегося в котле, в котором он сидит. Сумев выбраться из этой передраги, он попадает в новую неприятность: в него влюбляются туземные женщины и сажают его на трон вместо прежнего вождя. В финале картины Флип обратно прыгает в котел для супа, спасаясь от подобной участи.

Изображение жителей Африки как людоедов, – безусловно, один из наиболее устойчивых штампов, сохранявшийся довольно длительное время, по-видимому, и в силу удобства его использования для придания динамики и экзотичности сюжету. Он начал эксплуатироваться одновременно с появлением самых первых, еще немых лент о «черном континенте». Достаточно вспомнить, что в 1920 г. Всемирная организация по улучшению положения негров (UNIA), деятельность которой связана с именем Маркуса Гарви, приняла «Декларацию прав чернокожего населения мира». 26-я статья была сформулирована так: «Мы выступаем против публикации скандальных и провокационных статей в прессе, способствующих расовым распрям, а также против демонстрации кинолент, изображающих негритянское население в качестве каннибалов»¹⁷.

Каннибализм постепенно становился излюбленной темой для мультфильмов, местом действия которых является Африка, и в 1930-е гг. появляется целый ряд подобных картин производства разных компаний¹⁸. Так в 1932 г. под опасностью быть съеденными туземцами ока-

¹⁵ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/227>.

¹⁶ «Африка пищит!» («Africa Squeaks»), США, 1932 г., реж. У. Иверк.

¹⁷ http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/filmmore/ps_rights.html.

¹⁸ См.: «Феликс начинает большую африканскую игру» («Felix tees off for the big African game»), США, 1926 г., реж. П. Сулливан; «Том и Джерри: как заглох самолет» («Tom&Jerry: Plane Dumb»), США, 1932 г., реж. Дж. Фостер; «Волнения Африки» («Jungle Jitters»), США, 1938 г., реж. Ф. Фрилен; «Сто пигмеев и Панда Энди» («100 Pygmies And Andy Panda»), США, 1940 г., реж. А. Лови.

зался знаменитый Микки Маус¹⁹. Название этой серии из приключений мышонка – «Трейдер Микки» – возникло неслучайно.

Первым художественным фильмом со звуком почти полностью отснятым в Африке считается лента «Трейдер Хорн», представленная зрителям в 1931 г. режиссером В.С. Ван Дайком²⁰. Сюжет был основан на истории путешественника Альфреда Э. Хорна, рассказанной им в книге «Трейдер Хорн: поразительные приключения одного юноши по экваториальной Африке в 19 веке», изданной в 1927 г. и ставшей бестселлером в США. Компания «Metro-Goldwyn-Mayer» обратилась к этой истории чтобы, согласно трейлеру, представить американскому зрителю «самый удивительный и впечатляющий приключенческий фильм всех времен». Съемки проходили в Кении, Уганде, Танзании, Конго более 7 месяцев, в экспедиции участвовало 45 белых людей и 500 туземцев, которые помогали переносить оборудование общим весом в 90 тонн. Результатом стала картина, получившая «Оскар» за лучший фильм.

Лента рассказывала о двух охотниках, путь которых, полный приключений и опасностей, лежал вглубь дикого континента. В конце путешествия им удалось вернуть обратно к цивилизации белую девушку, ставшую королевой дикого племени каннибалов, а в прошлом – пропавшую дочь убитой миссионерки. Не вдаваясь далее в подробности сюжета, заметим, что режиссер предложил зрителям все, что в последствии станет обязательным меню приключенческого кино об Африке: от экзотических традиций и ритуалов местных племен до захватывающих сцен с дикими животными.

Главными чертами африканского континента и в этом случае оказались опасность и дикость. В рекламе делался акцент на том, что ради съемок картины актеры рисковали собственной жизнью. В развлекательном журнале о кино «Фотоплей» вышло несколько статей, где подробно рассказывалось, как много пришлось пережить актерам: укусы мухи цеце, малярия, жажда, лихорадка, каторжный труд на жаре, грубая жизнь в джунглях, контакты с дикими животными и т.п.²¹ В них часто звучит превосходная степень – «самая странная история», «самый жестокий континент», «самые неизведанные места Африки», «самое долгое, тяжелое и рискованное путешествие в истории кино». Статья от 30 марта 1930 г. вышла под заголовком «Правдивая история об африканском ночном кошмаре: обычная молодая голливудская актриса прошла через настоящий ад ради съемок картины». В ней автор берет интервью у главной героини, восхищаясь ее храбростью и решимостью. Описывая, как обессиленная актриса вернулась домой, «с потерянными, но охотничьим взглядом», он цитирует следующие ее слова: «Я никогда ничего не

¹⁹ «Трейдер Микки» («Trader Mickey»), США, 1932 г., реж. Д. Хэнд.

²⁰ «Трейдер Хорн» («Trader Horn»), США, 1931, реж. В.С. Ван Дайк.

²¹ Photoplay. February 1930. P. 30-31; March 1930. P. 46-47, 120.

пугалась в Африке. Мне казалось, что я очень близко к самым корням всего на свете, что ничего не может как-то задеть меня, и даже если бы это произошло – меня бы это не волновало. Я была частью всего того, что происходило вокруг. Я по-настоящему чувствовала Африку!». И далее: «Однажды ночью я слушала звуки там-тамов, длившиеся так долго, что я думала, что скоро сойду с ума. Они звучали непрерывно, как если бы звук появился вместе с рождением мира и будет длиться вечно. Я чувствовала себя странно и дико. Я прыгнула на кровать и начала танцевать. Я не могу вам помочь понять почему. Я не могу помочь понять Африку тому, кто не был там». Грань между романтикой, пребыванием в райском месте планеты, и волнующими кровь опасностями стирается. Звучат обычные для ориентализма мотивы неизменности и притягательной мистики «черного континента». Подчеркивается, что Африка заставляет человека терять рациональность, делает его другим.

Образы в кино всегда выстраиваются исходя из задач, стоящих перед его создателями. На пленке нет случайных кадров. Способ репрезентации Африки, конечно, не является исключением из этих правил: он полностью зависел от целей кинокартины. Африканский фон давал постановщикам, пока еще не обремененным цензурой кодекса Хейса, возможность представить в кадре героиню в довольно откровенном наряде. «Дикарка» не особенно выделялась среди других туземцев, демонстрировавших свою наготу [см. илл. 5–6]. Жители «черного континента» представлены в нескольких качествах. Стараясь удивить зрителя, режиссер с первых минут знакомит его с одним из местных племен, показывая, как мужчины куят железо, как голые женщины носят корзины на головах, стирают, делают прически и вставляют кольца в уши и губы. Главный герой, смотря на них, замечает, что «они просто счастливые невежественные дети». Другая группа – носильщики, помогающие экспедиции Хорна переносить вещи, – оказались в кадре скорее в силу необходимости. Они двигаются вместе, пугаясь всего вокруг и даже отказываясь идти дальше, не в силах преодолеть свой страх, быстро устают и немного тормозят продвижение вперед. Среди них, однако, есть и положительный герой – один из сопровождающих, которого главный герой буквально считает братом, и который трагически умирает в конце фильма. Но главную роль, конечно, играют пигмеи-каннибалы, заставляющие зрителя на протяжении всей кинокартины переживать о судьбе героев.

Фильм «Трейдер Хорн» подтвердил интерес зрителей к динамичным сюжетам, наполненным экзотичными деталями. В американском кинематографе с переходом к звуковому кино Африка («черный континент», «земля, где не ступала нога человека») становится самым подходящим и излюбленным фоном для съемок приключений. Наибольшую популярность в этот период приобрела серия фильмов о белом дикаре – Тарзане, оказавшая значительное влияние на формирование представлений об африканском континенте среди западных зрителей.

Романы Э. Берроуза экранизировались множество раз, часто, однако, мало оставляя от литературного прототипа, созданного автором. В истории кино «тарзаниада», вероятно, одна из наиболее продолжительных серий, а самого Тарзана называют сегодня самым узнаваемым литературным персонажем в мире²². Первый роман Э. Берроуза – «Тарзан, приемыш обезьяны» был издан в 1914 г., а в 1918 г. уже появилась киноадаптация этого сюжета²³. В 1930-е гг. «Metro-Goldwyn-Mayer» также решила обратиться к истории о сыне белого аристократа, потерявшемся в джунглях, что имело большой кассовый успех: начиная с 1932 г. сиквелы появлялись на экранах каждые два года²⁴. Режиссером первой ленты стал автор «Трейдер Хорна» В.С. Ван Дайк, что объясняет схожие черты в общей манере повествования. На главную роль был выбран Джонни Вайсмюллер, в дальнейшем с его участием было снято 12 фильмов о Тарзане. Несмотря на смену режиссеров, киноленты 1930-х гг. были крайне похожи и повторяли одни и те же идеи, обыгрывая их через небольшую смену сюжетной линии. «MGM» предлагала зрителям, в первую очередь, зрелищное кино с острой, напряженной фабулой, развертывающейся в экзотической обстановке. Именно на эмоциональной остроте сюжета делался акцент в рекламных афишах (см. илл. 7.). Сюжет предлагал увести зрителя от скучной обыденности в мир полный приключений.

Серия фильмов о Тарзане – яркий пример того, как жанровые особенности *adventure film* определяли способ репрезентации Африки. Речь, в первую очередь, идет о воспроизведении образа континента, враждебного человеку, – это «тропическая глушь», по определению Э. Берроуза, где «лютые опасности подстерегают человека на каждом шагу»²⁵. Отсюда отгалкивалось развитие истории, в результате чего киносюжет выстраивался по правилам квеста: герои, ускользя от одной неприятности, сразу попадают в другую, им угрожают то дикие звери, то не менее дикие племена. Жизни героев, по воле случая оказавшихся в Африке, спасает Тарзан, так как, будучи воспитанником обезьян, достаточно хорошо изучил правила этих краев. Развертывание сюжета-квеста происходит и благодаря репрезентации Африки как страны тайных (затерянных) сокровищ. В фильмах 1932 г. «Тарзан: человек-обезьяна» и 1934 г. «Тарзан и его подруга» таковым стало легендарное кладбище слонов (а значит ценная слоновая кость), поискам которого были посвящены экспедиции, а в фильме 1936 г. «Побег Тарзана» – сам белый дикарь.

²² Наиболее полный обзор: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3360375>.

²³ «Тарзан, приемыш обезьян» («Tarzan of the Apes»), США, 1918 г., реж. С. Сидни.

²⁴ «Тарзан, человек-обезьяна» («Tarzan the Ape Man»), США, 1932 г., реж. В.С. Ван Дайк; «Тарзан и его подруга» («Tarzan and his mate»), США, 1934 г., реж. С. Гиббонс; «Побег Тарзана» («Tarzan Escapes»), США, 1936 г., реж. Р. Торп; «Тарзан находит сына» («Tarzan Finds a Son!»), США, 1939 г., реж. Р. Торп.

²⁵ Берроуз 1923. <http://www.lib.ru/INOFAANT/BERROUZ/tarzan1.txt>.

Визуализации представления об Африке как крае, невозможном для спокойной жизни, парадоксальным образом сопутствует идеализация жизни вдали от цивилизации²⁶. Обитание на лоне природы в простой хижине влюбленной пары Тарзана и Джейн противопоставляется суетному, жестокому, хитрому миру за пределами джунглей. В ленте 1934 г. Джейн, подруга Тарзана, говорит, что «Тарзан не должен узнать значение слова «несчастье». А в 1936 г., когда США еще переживали последствия «великой депрессии», на экране эта героиня со слезами на глазах произносила: «Тарзан не понимает, что такое деньги, и, надеюсь, не поймет!».

История о Тарзане использовалась режиссерами «MGM» как фон для съемок фильмов, наполненных «спецеффектами» в виде акробатических и цирковых номеров. В этом отношении показательны часто употребляемые слова в трейлерах: thrills (острые ощущения, волнения), excitement (эмоциональное возбуждение), danger (опасность), strange (странный), а чаще strangest (самый странный). Обезьяна по имени Чита стала настоящей звездой киноэкрана. Передвижение с помощью лиан, эффектные прыжки в воду (Джонни Вайсмюллер – пятикратный олимпийский чемпион по плаванию), сражения в рукопашную с опасными животными, купание слонов и т.п. сцены – все эти приемы призваны были держать внимание зрителя в постоянном напряжении. В конечном итоге это способствовало усилению эффекта экзотизации и созданию образа джунглей, где властвуют животные, а не люди. Художественные сцены обильно дополняются кадрами из жизни крокодилов, тигров, львов, носорогов и т.п. Иногда, впрочем, появляются и совершенно неожиданные «экземпляры»: гориллы невероятной величины, кидающие с гор каменные валуны (Тарзан, 1934 г.), или ископаемый ящер, нападающий на людей (Тарзан, 1936 г.).

Вместе с тем, киноистории о Тарзане являлись для американских зрителей, в некотором роде, обучающим рассказом о жизни «дикого континента». Любопытство призваны были разбудить кадры, повествующие об обычаях и ритуалах местных племен. В способе их съемки прослеживается опыт ранних лент, где основной акцент был сделан на эффекте документальности. Так, в картине «Тарзан, приемный обезьяны», когда Джейн впервые приезжает в Африку, ее отец проводит для нее своеобразную экскурсию-презентацию по разнообразию этнических групп. С помощью примитивного монтажа, режиссеру удалось создать эффект выставки в этнографическом музее. Этот же прием использован в 1934 г., когда Джейн наблюдает из окошка хижины, как дикие племена исполняют танец плодородия, а также в фильме 1939 г., в котором место отведено подробному рассказу о необычных африканских животных и особенностях кухни.

²⁶ Эта традиция имеет прочный фундамент в европейской литературной культуре. См. подробнее: Креленко, Парфенов 2004.

Среди способов репрезентации туземных жителей «черного континента» в серии о Тарзане можно выделить две категории.

1. Колонизированные африканцы, которые служат белому человеку, чаще всего – носильщики необходимых для экспедиции вещей. Во всех четырех фильмах они представлены одинаково: как люди ленивые, недалекие, мышление которых наполнено варварскими предрассудками и суевериями. Они боятся всего, что является необычным. Эта трусость навлекает на них неизбежную смерть, в случае если белый человек не успевает вмешаться. Применение к ним силы представляется необходимостью. Например, в картине 1934 г. еще на пути экспедиции к Тарзану осталось в живых не более половины носильщиков. «Белые вожди» воспринимают их смерть безразлично; потеря этих членов экспедиции практически не замечается, либо ограничивается сухими репликами. Так, в киноленте 1932 г. присутствует сцена падения носильщика в пропасть со скалы (она вплоть до деталей повторяется и в 1936 г.). Сразу после его крика, Гарри Паркер, организатор похода, лишь интересуется, что было в тюке, упавшем вместе с несчастным. Туземцев приходится силой подталкивать к переходу через гору, что ведет к месту обитания Тарзана, так как страх перед нарушением табу не дает им сдвинуться с места. В картине 1934 г. носильщик, отказавшийся идти вперед, получает пулю в живот, а на замечание, что конфликт «можно было решить с помощью кнута», его убийца замечает: «да... он ведь мог унести ещё 70 кг слоновой кости».

2. Дикие племена, населяющие джунгли, – обычно каннибалы. Отсутствуют кадры, которые бы рассказывали о такой части их жизни как сон или работа. Если они не нападают на своих врагов, то чаще всего танцуют, выполняя религиозный обряд перед началом кровавых действий. В каждом фильме появляется угрожающее не только экспедиции белых людей, но и жизни Тарзана племя; их внешний вид (всегда – перья, маски, копы) и обычаи крайне причудливы. В киноленте 1932 г. зрителей знакомят с племенем карликов, которые с удовольствием мучают пленников, отправляя их на безнадежный рукопашный бой с гориллой.

Интерес американских режиссеров к теме джунглей не ограничивался эпосом о Тарзане. В 1930-х гг. появлялись фильмы, многие из которых, если не полностью повторяли, то во многом копировали принципы визуализации Африки из истории о белом дикаре. В их основе лежала прежняя идея о «темном континенте», полном опасности: герои отправлялись туда в экспедиции, искали там сокровища, либо просто волею судьбы оказывались в местах, «где не ступала нога человека» (на деле – белого человека). Африка для них становилась тем местом, где проверяются настоящие чувства. Небольшой малобюджетный фильм «Дикарка» 1932 г. стал «женской версией» Тарзана, где 16-летняя Р. Хадсон сыграла роль сексуальной «белой богини», живущей среди зверей²⁷. Для его съе-

²⁷ «Дикарка» («The savage girl»), США, 1932 г., реж. Г. Фрезер.

мок не понадобилось покидать пределы США: с помощью видеомонтажа кадры из жизни животных склеивались с игрой актеров. Большую обезьяну, что спасает дикарку от изнасилования, сыграл человек.

Как и в случае с «тарзаниадой», кинорежиссеры обращались к африканской тематике с целью запечатлеть на киноленте эффектные номера с животными. В фильме «Невеста Джунглей» (1934) герой, оказавшийся на континенте в результате кораблекрушения, в рукопашную сражается со львом²⁸. Главную роль в небольших сериалах «Затерянные джунгли» (1934) и «Самая темная Африка» (1936) исполнил знаменитый американский дрессировщик и укротитель Клайд Битти²⁹.

В 1939 г. киностудия “XX century FOX” выпустила фильм, посвященный знаменитому исследователю и миссионеру Давиду Ливингстону, режиссера Г. Кинга. Эта лента качественно отличалась от предыдущих американских киноисторий об Африке, – во главу угла положена героическая тема миссии белого человека³⁰. Она нашла отражение, в первую очередь, в идеализации образов главных героев, представленных зрителю бесстрашными борцами за дело распространения цивилизации. В основу сюжета легла история об экспедиции, возглавляемой журналистом газеты «Нью-Йорк Герольд» Г. Стэнли, посланной с целью поиска Д. Ливингстона. Исследователи отмечают, что кинокартина была далека от реальных исторических событий³¹. Его создатели скорее следовали литературной традиции, сложившейся вокруг этих имен. Она запечатлена, к примеру, в романе «Покоритель Африки» (1907) британца С. Моэма, где фигуры Стэнли и Ливингстона послужили для главного героя образцами в построении собственной жизни. О знаменитом журналисте Моэм пишет: «Этот человек вызывал не восхищение, не любовь, а беспристрастное уважение. Ему невозможно было отказать в величии. Стэнли был фигурой наполеоновского склада, умел подчинить всё цели и беспощадно сражаться ради ее достижения»³². Фильм 1939 г. визуализировал эти героические образы.

Лента «Стэнли и Ливингстон» начинается с подготовки журналиста к поездке. Примечательна сцена, где, уговаривая Стэнли на авантюру, издатель газеты и его начальник Джеймс Беннет, дает Африке характеристику, которая может быть интерпретирована как набор типовых ориенталистских штампов. С жаром он произносит: «Темный континент! Тайна, жара, лихорадки, каннибалы. Непроходимые джунгли, где смогла

²⁸ «Невеста Джунглей» («Jungle Bride»), США, 1933 г., реж. Г. Ойт, А. Келли.

²⁹ «Затерянные джунгли» («The Lost Jungle»), США, 1934 г., реж. Д. Ховард, А. Шефер; «Самая темная Африка» («Darkest Africa»), США, 1936 г., реж. Б. Ривз Изон, Дж. Кэйн.

³⁰ «Стэнли и Ливингстон» («Stanley and Livingstone»), США, 1939 г., реж. Г. Кинг, О. Броуер.

³¹ Richards 1997. P. 48.

³² Моэм 2012 [1907]. С. 44.

бы затеряться половина Америки! Земля, которую не смогли подчинить даже великие завоеватели – Александр, Цезарь, египетские фараоны – никто из них!» Указывая на карту, где центральная часть Африки обозначена как «неизвестный регион» он продолжает: «Неизменная, нетронутая... с незапамятных времен. Где-то там потерялся божий человек, что тратит свою жизнь на распространение света среди невежества». Тема долга, движущего белого человека на этот континент, была усилена соответствующим аудио-сопровождением.

Мы снова встречаем описание Африки как райского места, герои нередко признаются в любви к континенту. Но путешествие Стэнли служит для зрителей доказательством произнесенных Беннетом слов. Действие раскрывается через прием постепенного узнавания действительности. Журналист, не воспринимавший всерьез предостережения о том, как рискованна может быть экспедиция, со временем все больше убеждается в ошибочности этой позиции. Он знакомится с землей, что ломает человека физически и психологически, постоянно угрожает новыми болезнями. Одним из доказательств тому служит фигура мистера Кингсли, авантюриста и охотника, отца одной из главных героинь. В свои пятьдесят лет он выглядит как старик, а его дочь мечтает лишь о том, чтобы вернуться с отцом в Англию, пока «это место не убило его так же, как мать». Перед отправлением экспедиции эта девушка пытается отговорить Стэнли: «Вы не понимаете всего, что ждет Вас там. Вы хотите вернуться таким, как все остальные? Сломанным? Постаревшим раньше времени? Разбитым чем-то, что слишком велико для любого из нас, чтобы быть покоренным? Вы думаете, что вы можете сражаться с Африкой в одиночку и выиграть?». Поиски Ливингстона действительно оказались ночным кошмаром для американского журналиста: он сталкивается с дикими животными, варварскими племенами, да и сам климат едва не доводит его до смерти. Образ прекрасной цветущей страны возвращается только тогда, когда Стэнли удается разыскать Ливингстона, сумевшего основать среди джунглей очаг цивилизации. Такой способ репрезентации Африки служит цели оправдания колонизации ради ее же блага. На эту же цель работает постоянное сравнение края с американским Западом. Так Ливингстон спрашивает Стэнли: «Как, вы думаете, выглядела Америка времен первых переселенцев, что видели лишь дикую местность и враждебных дикарей?». Сопоставление убеждает, насколько большая работа должна быть сделана белым человеком, и какими плодотворными могут быть ее результаты.

Таким образом, сквозной нитью через весь фильм проходит лозунг: «Колонизируй и открывай!». А вот еще диалог между знаменитым исследователем и журналистом: «Белый человек смотрит на Африку через линзу незнания, а значит – страха. Как вы думаете, что удерживает его от Африки?». – «Много вещей, я думаю», – отвечает Стэнли. – «Боязнь не-

известного! Снять покровы тайны с реки Конго и других, подобных ей, найти исток Нила и <...> вы прогоните прочь невежество и страх! Дать миру честную и точную карту Африки – и это более не темный континент. Затем придут другие – не только миссионеры – доктора, учителя, пионеры. Они принесут с собой цивилизацию, выгонят работоторговцев и распространят ценности братства народов на континенте, где никогда ранее не слышали ни единого звука добра или надежды.

В изображении жителей Африки эта лента опять же повторяла старые визуальные «находки»: либо варварские племена, чаще всего занятые войной, либо колонизированные туземцы. Последние наделены стандартными характеристиками, которые подчеркивают нецивилизованность континента. Например, почтительный слуга, живущий в доме мисс Кингсли, разговаривающий на ломаном английском, во время ужина так неумело умудряется убивать москитов, что мешает разговору и ловит на себе осуждающие взгляды хозяев. Колонизированные африканцы сопровождают экспедицию Стэнли: это бесчисленное множество людей, несущих на голове огромные тюки. Им присущи глупость и суеверия. В одном из эпизодов носильщики отказываются идти вперед во время перехода в грозу. Стэнли вынужден приказывать им, так как лишь он один понимает, что иначе их ждет неминуемая смерть. Несколько ярких персонажей-туземцев зритель встречает в деревне Ливингстона. При первой встрече исследователя с журналистом на заднем фоне режиссер разворачивает сценку, показывающую как неуклюже эти «взрослые дети» пытаются поймать свинью. В этом же поселении зритель знакомится с героями, делающими свои первые шаги к цивилизованному поведению с помощью стараний белого человека.

Примечателен эпизод с туземцем по имени Манго, который тайно проник в комнату Стэнли и украл зеркало. Журналист ударил его, но Ливингстон, осуждая такой подход к научению «простых людей», признается: «Манго сделал потрясающий шаг вперед за последнее время. Его поведение стало почти образцовым: сейчас он практически месяц может продержаться без воровства». Этот герой, внешне сильный и высокий, как ребенок падает на колени перед белым хозяином, начиная плакать и просить прощения. Образ Манго по-настоящему знаковый, в нем визуализированы наиболее устойчивые колониальные стереотипы.

Исследователи не раз отмечали, что представление чернокожего в качестве глупого ребенка – не просто сравнение, но выражение определенной концепции патернализма, игравшей роль в оправдании колонизаторской политики. Так, Н.А. Ерофеев, описывая реалии XIX века, пришел к выводу, что «во всей аргументации и апологии колониализма центральное место занимали представления об африканцах как о «детях» – диких, испорченных и жестоких»³³. Тема воровства, в свою очередь, – такая же

³³ Ерофеев 1971. С. 83.

устойчивая ориенталистская характеристика, часто сопровождающая образ негра. Ее появление в США уходит своими корнями в рабовладельческую идеологию. Так один из лидеров школы расистской антропологии, американский врач С. Картрайт, в 1850-е гг. утверждал, что вещество, определяющее цвет кожи, детерминирует все поведение чернокожих, в том числе и их специфические болезни, к которым он относил мошенничество и склонность к побегам³⁴.

Еще один любопытный персонаж рассматриваемого фильма – ребенок, которому Ливингстон залечивает рану. Исследователь поясняет, отчего мальчик так чужается Стэнли: на их языке «незнакомец» и «враг» – одно и то же слово. Рассказывая журналисту о лидерских качествах ребенка и следя за его широкой улыбкой, Ливингстон замечает, что его отец был каннибалом. Таким образом, создается контраст между «естественным» (опасным и диким) состоянием жителей Африки и подчинением белому человеку для достижения более цивилизованной жизни. Финал истории о Стэнли и Ливингстоне утверждает необходимость колонизации и воздает почести людям, что не жалеют своей жизни ради этого великого предприятия. В фильме американский журналист даже решает вернуться в Африку, чтобы продолжить дело знаменитого британского исследователя, чего, конечно, не было в действительности.

Несмотря на то, что «Стэнли и Ливингстон» в целом снят в рамках сложившейся в США кинотрадиции (в нем сохранена приключенческая романтика), он, тем не менее, резко выделяется среди остальных кинолент этого периода героикой имперских ценностей в качестве главного двигателя сюжета. Примеры подобного рода в 1930-е гг. дает английский кинематограф («Сандерс с реки», «Четыре пера»), отразивший имперский пафос колониальной политики. Тем не менее, создание в Голливуде фильма об американском журналисте, настоящем герое, сумевшем преодолеть все тяготы ради поиска знаменитого английского исследователя в «дикой, далекой и опасной» Африке, и решившем посвятить свою жизнь делу распространения цивилизации, представляется не случайным. Вероятно, в визуализации мессианского «бремени белого человека» нашли отражение изменение общественных настроений и расширением имперского проекта США.

Кратко заметим, что на 1939 г. пришлась и премьера высокобюджетной ленты на колониальную тематику «Ганга Дин», кинокомпании RKO, события которой разворачиваются в Индии. Она сумела завоевать огромную популярность у американского зрителя. Что необычно для американского фильма на африканскую тему, «Стэнли и Ливингстон» отличал большой бюджет в 2 млн. долларов и участие настоящих звезд кино, в первую очередь – сыгравшего главную роль Трейси Спенсера первого в истории Голливуда актера, получившего два «Оскара» подряд

³⁴ Согрин 1990. С. 79.

(в 1937 и 1938 гг.). Лента благосклонно была принята американской публикой, но не завоевала особых наград. В рейтинге десяти лучших фильмов 1939 года влиятельной новостной газеты «Film Daily» картина оказалась на 9 месте³⁵.

В 1940 г. эта картина Г. Кинга была своеобразным образом обыграна в одной из серий анимационного сериала компании «Warner Bros.» Looney Tunes, под знакомым названием «Африка пищит!»³⁶ Без понимания контекста создания этого мультфильма, образ Африки, созданный в нем, покажется откровенно расистским. Однако в нем, безусловно, присутствует и издевка над героикой «Стэнли и Ливингстона».

Создатель мультфильма Боб Клэмпет начал историю с карты континента, что делила его на три равные части: «Темная Африка, Африка потемнее, самая темная Африка». В главной роли выступил один из популярных героев мультипликационной серии Looney Tunes – поросенок Порки (также известный как Порки Пиг), отправившийся путешествие по Африке в сопровождении носильщиков-обезьян. Закадровый голос представил зрителям «дикую Африку», которая оказалась на деле таковой лишь на поверхности: режиссером создана галерея карикатурных образов. Мы видим страуса, что спит головой в земле, но на следующем кадре выясняется, что он использует подушку для сна. Появляются также львы: они делят между собой кости, загадывая желания; слон, которому нечем заплатить ренту за жилье; обезьяна, нянчащая свое дитя в коляске; наконец, туземцы, которые играют в тире. Продвигаясь вглубь континента, Порки Пиг встречает по дороге изможденного журналиста. Когда Стэнли произносит знаменитую фразу: «Доктор Ливингстон, я полагаю?», то получает ответ: «Нет, я свинья Порк» (дословно – жирная свинья). Перед сном, когда дикие и шумные африканские звери мешают спать Порки, он грозно кричит из своей палатки: «Тихо!» И Африка замолкает. Стэнли тем временем продолжает бродить по джунглям, заглядывая даже в сумку кенгуру в поисках Ливингстона. Наконец, когда происходит их долгожданная встреча, то зритель знакомится не со знаменитым исследователем Африки, но с учителем музыкальной школы и дирижером хора обезьян (так высмеиваются сцены из фильма, восхваляющие миссионерскую деятельность). Таким образом, воспроизводится множество стереотипов, которые обыгрываются в комедийном ключе. В сравнении с упомянутыми выше мультфильмами 1932 года «Пищит Африка!» и «Торговец Микки», этот экранный образ «черного континента» представляется уже не столь однобоким. Отметим, что анимационные фильмы 1930-х гг. компании «Warner Bros.», затрагивающие африканскую тематику, заслуживают отдельного внимания исследователей. Некоторые серии «Looney Tunes» и «Merrie Melodies», обыгрывающие об-

³⁵ Film Daily, January 12, 1940. P. 1.

³⁶ «Африка пищит!» («Africa Squeaks»), США, 1940 г., реж. Б. Клэмпет.

разы чернокожего населения США, впоследствии были запрещены в силу их расистского содержания.

Представляется возможным заключить, что образ Африки, прослеживаемый в американских кинолентах 1930-х г. – ориенталистский (в саидовском описании) – воспроизводит порядок колониального дискурса. Тем не менее, мотивы «бремени белого человека» и колониальная героика, за редким исключением, не стали материалом голливудского кинонарратива. На образ Африки здесь оказали влияние не столько властные стратегии, сколько потребности жанра приключенческого кино. Элементы расистской этнографии неизменно сохранялись, но чаще всего ее задачей являлось подчеркнуть опасность того места, где разворачивается сюжетная линия фильма. Ключевым в образе Африки стало отождествление континента с тропическими джунглями, поэтому мы не встретим и упоминания о наличии здесь политических институтов.

Специфической чертой американского взгляда стала комичность в интерпретации африканской темы, которая нашла наиболее яркое выражение в анимационных фильмах этого периода. В них же гротескно обнаруживается связь голливудского образа африканца с внутриамериканским расистским дискурсом. В американской графике, анимационных и игровых фильмах, афишах, рекламной продукции образ чернокожего человека обыгрывался по-разному, но чаще всего в основе лежала именно смеховая культура³⁷. Классическим примером в этом отношении являются «Менестрель-шоу», основанные на пародировании речи, манер, музыки и танцев афроамериканцев и гиперболизации негроидных черт внешности. Кинематограф в целом следовал сложившимся традициям и представлениям: образы туземца Африки и афроамериканца крайне схожи как внешними данными (обезьяноподобные черты, нагота), так и особенностями характера (глупость, лень, неловкость, склонность к воровству и т.п.).

Исследователи отмечали, что еда, одежда (или ее отсутствие) и секс – три главных столпа по которым проходит в культуре сравнение с нормой³⁸. С этих позиций представленный голливудский образ африканца – это утрированный Другой, чужак. Он не просто любитель курицы и арбузов, он каннибал, а его вестиментарные привычки – далеки от западных представлений о приличии. Его черты часто доводятся до гротеска, что крайне обостряет противопоставление цивилизации и варварства, и, следовательно – Запада и Востока. Само понятие «Dark(est) Africa» очевидно включает в себя ряд разных значений: «темный», «черный», «загадочный», «неизвестный», «дикий». Однако единая тради-

³⁷ Исследователи выделяют даже определенную типологию, среди которых агрессивный и неотесанный Руфус, деревенщина-Джим, щеголеватый Лерой, неуклюжий Дядя Том, суеверная Мамушка и др. См.: Шустрова 2012; Армейсков 2010.

³⁸ Романова, Хлышева, Якушенков, Топчиев 2013. С. 48.

ция, прослеживаемая в работах американских режиссеров 1930-х гг., снятых несколькими кинокомпаниями, все же не монохромна: сосуществуют представления о континенте как о первобытном рае и как о самом опасном месте. Образ жителей Африки также внушает зрителям различные чувства – и насмешку, и страх.

ПРИЛОЖЕНИЕ

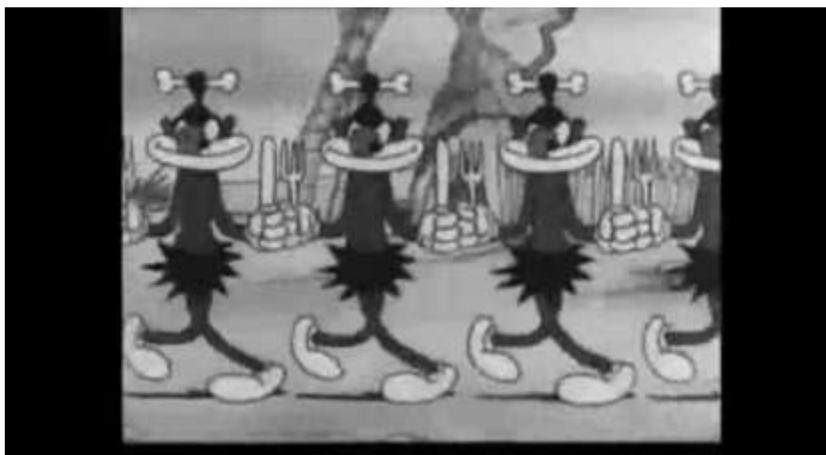
Илл. 1. Плакат к фильму «Говорит Африка» реж. П. Хофлер.



Илл. 2. Кадр из фильма «Говорит Африка!» 1930 г.



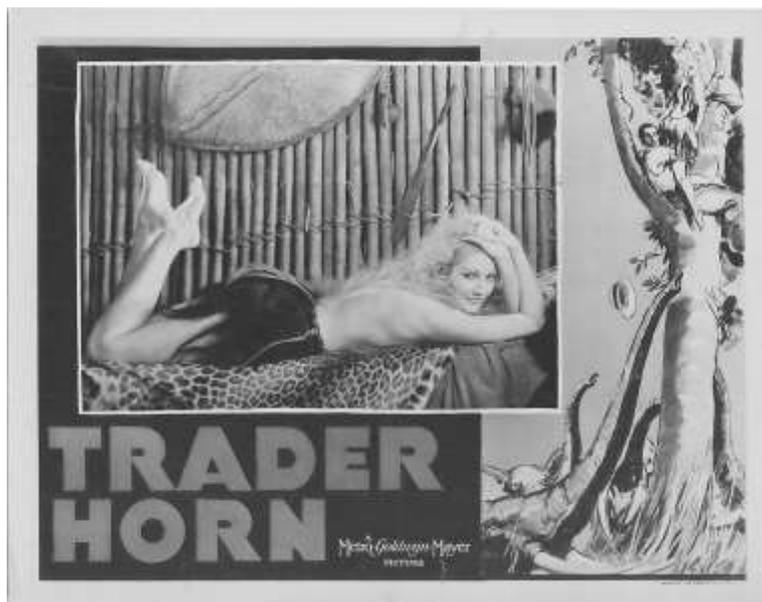
Илл. 3. Кадр из анимационного фильма «Пицит Африка» 1932 г.



Илл. 4. Кадр из анимационного фильма «Пицит Африка» 1932 г.



Илл. 5-6. Открытка к фильму «Трейдер Хорн»



„TRADER HORN“

Илл. 7. Афиши к фильмам о Тарзане 1930-х гг. кинокомпании MGM.



ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Среди каннибалов на островах южной части тихоого океана» («Among the cannibal isles of the south pacific»), США, 1918, режиссер М. Джонсон, О. Джонсон.
2. «Across the world with Mr. and Ms. Johnson featuring 3 boy scouts in Africa», США, 1930, реж. М. Джонсон, О. Джонсон.
3. «Говорит Африка» («Africa Speaks!»), США, 1930 г., реж. В. Фаттер (W. Futter).
4. «Африка пищит!» («Africa Squeaks»), США, 1932 г., реж. У. Иверкс (U. Iwerks).
5. «Феликс начинает большую африканскую игру» («Felix tees off for the big African game»), США, 1926 г., реж. П. Сулливан (P. Sullivan).
6. «Том и Джерри: как заглох самолет» («Tom&Jerry: Plane Dumb»), США, 1932 г., реж. Дж. Фостер (J. Foster).
7. «Волнения Африки» («Jungle Jitters»), США, 1938 г., реж. Ф. Фрилен (F. Freleng).
8. «Сто пигмеев и Панда Энди» («100 Pygmies And Andy Panda»), США, 1940 г., реж. А. Лови (A. Lovy).
9. «Треjder Микки» («Trader Mickey»), США, 1932 г., реж. Д. Хэнд (D. Hand).
10. «Треjder Хорн» («Trader Horn»), США, 1931, реж. В.С. Ван Дайк (W.S. Van Dyke).
11. «Тарзан, приемш обезьян» («Tarzan of the Apes»), США, 1918 г., реж. С. Сидни (S. Sidney).
12. «Тарзан, человек-обезьяна» («Tarzan the Ape Man»), США, 1932 г., реж. В.С. ВанДайк (W.S. VanDyke).
13. «Тарзан и его подруга» («Tarzan and his mate»), США, 1934 г., реж. С. Гиббонс (C. Gibbons).
14. «Побег Тарзана» («Tarzan Escapes»), США, 1936 г., реж. Р. Торп (R. Thorpe).
15. «Тарзан находит сына» («Tarzan Finds a Son!»), США, 1939 г., реж. Р. Торп (R. Thorpe).
16. «Дикарка» («The savage girl»), США, 1932 г., реж. Г. Фрезер (H. Fraser).
17. «Невеста Джунглей» («Jungle Bride»), США, 1933 г., реж. Г. Ойт, А. Келли (H. Hoyt, A. Kelley).
18. «Затерянные джунгли» («The Lost Jungle»), США, 1934 г., реж. Д. Ховард, А. Шефер (D. Howard, A. Schaefer).
19. «Самая темная Африка» («Darkest Africa»), США, 1936 г., реж. Б. Ривз Изон, Дж. Кэйн (B. Reeves Eason, J. Kane).
20. «Стэнли и Ливингстон» («Stanley and Livingstone»), США, 1939 г., реж. Г. Кинг, О. Броуер (H. King, O. Brower).
21. «Африка пищит!» («Africa Squeaks»), США, 1940 г., реж. Б. Клэмпет (B. Clampett).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Армейсков С.А. Проявления афроамериканской легитимирующей идентичности в культуре США // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. 2010. №2. http://www.actualresearch.ru/nn/2010_2/Article/culturology/armeykov.doc.
- Берроуз Э. Тарзан приемш обезьяны. Пер. М. В. Варсон. Петроград: А.Ф. Маркс, 1923. URL: <http://www.lib.ru/INOFANT/BERROUZ/tarzan1.txt>.
- Богомолова Н.Н. Индийский правитель глазами англичанина: визит принца Уэльского в Индию. 1875–1876 гг. // Диалоги со временем. 2012. № 40. С. 134–159.
- Ерофеев Н.А. Английский колониализм и стереотип африканца в конце 19 в. // Вопросы истории. 1971. № 12. С. 69–84.
- Креленко Н.С., Парфенов И.Д. Строительство Британской империи и образ представителя «чужой» культуры в английской литературе XVII–XX веков // Новая и новейшая история: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2004. Вып. 21. С. 132–151.
- Лоцманова Г.И. Из истории формирования колониальной идеологии английского империализма // Вопросы истории. 1963. № 2. С. 52–64.

- Моисеева Е.Н. Колониальная идея во Франции в последней трети XIX в.: дисс. ... канд. истор. наук: 07.00.03. Саратов, 2002. 247 с.
- Мозм С. Покоритель Африки / Пер. В. Лопатки. М.: Астрель, 2012. 288 с.
- Репина Л.П. «Национальный характер» и «образ другого» // Диалог со временем. 2012. Вып. 39. С. 9–19.
- Романова А.П., Хлыщева Е.В., Якушенков С.Н., Топчиев М.С. Чужой и культурная безопасность. М.: РОССПЭН, 2013. 215 с.
- Савельева Е.Н. Европейский кинематограф 20 века // Вестник Томского университета. 2014. № 386. С. 94–98.
- Согрин В.В. Мир американских рабовладельцев: Кэлхун, Фицхью и другие // Новая и новейшая история. 1990. № 5. С. 67–81.
- Субботина И.П. К вопросу о формировании империалистической концепции английского колониализма // Ученые записки МОПИ. Серия «Всеобщая история». 1971. Т. 288. Вып. 13. С. 164–177.
- Тартыгина О.О., Гурин И.Г. Имперская идея в представлении элиты Великобритании XIX – начала XX в. // Вестник Самарского ун-та. 2007. № 5/3 (55). С. 89–95.
- Теплиц Е. История киноискусства. Пер. В.С. Головского. Т. 1. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. 388 с.
- Усачева В.В. Расовый дискурс и образ Африки // Азия и Африка сегодня. 2012. № 8.
- Шустрова Е.В. Стереотипные образы афроамериканцев в американской графике // Политическая лингвистика. 2012. №2. С. 176–199.
- Congorilla (1932): The Martin Johnsons, With Camera and Gun, in the Jungles of Africa // New York Times. July 22, 1932. URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9804E7D6113EE633A25751C2A9619C946394D6CF>
- Declaration of Rights of the Negro Peoples of the World, 1920 // American Experience. Marcus Garvey. Primary sources. URL: http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/filmmore/ps_rights.html
- Photoplay. February –March 1930.
- Hoefler, P. Africa speaks: a story of adventure. L.: J. Lane, Bodley Head. 192- ?, 469 p.
- Rice T. Africa Shrieks // Colonial film. Moving images of the British Empire. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/227>.
- Тарзаниада. Люди джунглей, прерий и саван. Африка, Америка, Австралия [список кинофильмов] // URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3360375>.
- Richards J. Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army. Manchester: Manchester University press, 1997. 387 p.
- «Ten best of 1939» // Film Daily, January 12, 1940. P. 1. URL: <https://archive.org/stream/filmdaily77wids#page/n79/mode/2up>

REFERENCES

- Armeiskov S.A. Proyavleniya afroamerikanskoi legitimiruyushchei identichnosti v kul'ture SShA // Aktual'nye innovatsionnye issledovaniya: nauka i praktika. 2010. №2. http://www.actualresearch.ru/nn/2010_2/Article/culturology/arneyskov.doc.
- Berrouz E. Tarzan priemlysh obez'yany. Per. M. V. Watson. Petrograd: A.F. Marks, 1923. URL: <http://www.lib.ru/INOFAnt/BERROUZ/tarzan1.txt>.
- Bogomolova N.N. Indiiskii pravitel' glazami anglichanina: vizit printsa Uel'skogo v Indiyu. 1875–1876 gg. // Dialogi so vremenem. 2012. № 40. S. 134–159.
- Erofeev N.A. Angliiskii kolonializm i stereotip afrikantsa v kontse 19 v. // Voprosy istorii. 1971. № 12. S. 69–84.
- Krelenko N.S., Parfenov I.D. Stroitel'stvo Britanskoi imperii i obraz predstavatelya «chuzhoi» kul'tury v angliiskoi literature XVII–XX vekov // Novaya i noveishaya istoriya: Mezhevuz. sb. nauch. tr. Saratov, 2004. Vyp. 21. S. 132–151.
- Lotsmanova G.I. Iz istorii formirovaniya kolonial'noi ideologii angliiskogo imperializma // Voprosy istorii. 1963. № 2. S. 52–64.

- Moiseeva E.N. Kolonial'naya ideya vo Frantsii v poslednei treti XIX v.: diss. ... kand. istor. nauk: 07.00.03. Saratov, 2002. 247 s.
- Moem S. Pokoritel' Afriki / Per. V. Lopatki. M.: Astrel', 2012. 288 s.
- Repina L.P. «Natsional'nyi kharakter» i «obraz drugogo» // Dialog so vremenem. 2012. Vyp. 39. S. 9–19.
- Romanova A.P., Khlyshcheva E.V., Yakushenkov S.N., Topchiev M.S. Chuzhoi i kul'turnaya bezopasnost'. M.: ROSSPEN, 2013. 215 s.
- Savel'eva E.N. Evropeiskii kinematograf 20 veka // Vestnik Tomskogo universiteta. 2014. № 386. S. 94–98.
- Sogrin V.V. Mir amerikanskikh rabovladel'tsev: Kelkhun, Fitskh'yu i drugie // Novaya i noveishaya istoriya. 1990. № 5. S. 67–81.
- Subbotina I.P. K voprosu o formirovanii imperialisticheskoi kontseptsii angliiskogo kolonializma // Uchenye zapiski MOPI. Seriya «Vseobshchaya istoriya». 1971. T. 288. Vyp. 13. S. 164–177.
- Tartygina O.O., Gurin I.G. Imperskaya ideya v predstavlenii elity Velikobritanii XIX – nachala XX v. // Vestnik Samarskogo un-ta. 2007. № 5/3 (55). S. 89–95.
- Teplits E. Istoriya kinoiskusstva. Per. V.S. Golovskogo. T. 1. 1895–1927. M.: Progress, 1968. 388 s.
- Usacheva V.V. Rasovyi diskurs i obraz Afriki // Aziya i Afrika segodnya. 2012. № 8.
- Shustrova E.V. Stereotipnye obrazy afroamerikantsev v amerikanskoj grafike // Politicheskaya lingvistika. 2012. №2. S. 176–199.
- Photoplay. February–March 1930.
- Hoefler, P. Africa speaks: a story of adventure. L.: J. Lane, Bodley Head. 192-. ?, 469 p.
- Rice T. Africa Shrieks // Colonial film. Moving images of the British Empire. URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/227>.
- Tarzniada. Lyudi dzhunglei, prerii i savan. Afrika, Amerika, Avstraliya [spisok knofil'mov] // URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3360375>.
- Richards J. Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army. Manchester: Manchester University press, 1997. 387 p.
- «Ten best of 1939» // Film Daily, January 12, 1940. P. 1. URL: <https://archive.org/stream/filmdaily77wids#page/n79/mode/2up>

Голубкина Светлана Евгеньевна, аспирант кафедры истории зарубежных стран ННГУ им. Н.И. Лобачевского; golubkina.svietlana@mail.ru

Белов Михаил Валерьевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежных стран Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, belov_mihail@mail.ru

“Where man never trod”: Africa in American cinema of the 1930s

The paper examines the image of Africa and its inhabitants on the material of fiction and animated movies directed by American filmmakers in the period of 1930s. Analyzing the process of formation of traditions and development the genre of adventure films, the author distinguishes stable patterns in the visualization of the savage's image as a representation of Other/Alien.

Keywords: image of the Other, Africa, history of cinema, Hollywood, colonialism, racism

Svetlana Golubkina, Postgraduate student, Department of the history of foreign countries, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod; golubkina.svietlana@mail.ru

Michael Belov, Dr.Sc. (History), Head of the Department of the history of foreign countries, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod; belov_mihail@mail.ru