

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА**

Кафедра эстетики, истории и теории культуры

На правах рукописи

Таратынов Александр Константинович

**ЭВОЛЮЦИЯ КИНЕМАТОГРАФА ТРОПИЧЕСКОЙ АФРИКИ:
НИГЕРИЯ И ЮАР**

Направление подготовки: 50.06.01 Искусствоведение

Направленность: 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства

**Научный доклад
об основных результатах научно-квалификационной работы
(диссертации)**

Научный руководитель

Андреев Андрей Леонидович,
доктор философских наук,
профессор, зав. кафедрой
истории и философии ВГИК

Рецензент

Зуйков Виктор Сергеевич,
руководитель Высших курсов
кино и телевидения, кандидат
философских наук, доцент

Москва, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Эволюция кинематографа Тропической Африки.....	5
Колониальная эпоха африканского кинематографа (1900 - 1960 гг.)	5
Период независимости 1960 – 80х	12
1980х-1990х	13
Современное Африканское кино.....	14
Народы южной Африки	21
Территориальное и климатическое деление Африки	21
Особенности кино самого жаркого континента. От стабильной ЮАР до сенсационной Нигерии	24
Нолливуд: искусство производить полторы тысячи фильмов в год	24
ЮАР: стабильность и государственная поддержка	27
Расизм, африканская самобытность и анти-апартеид — главные темы кино ЮАР	29
Фильм – обладатель премии «Оскар» - «Цоци»	31
Заключение	34
Список литературы	36

Введение

Французский историк, теоретик и критик кино Жорж Садуль писал во «Всеобщей истории кино»: «В 1960 году, через 65 лет после изобретения кинематографа, еще не было создано ни одного подлинно африканского полнометражного фильма, то есть написанного, сыгранного, снятого и смонтированного африканскими неграми и озвученного на одном из африканских языков». Через несколько лет, когда появились первые фильмы молодых государств черной Африки, Садуль заявил: «Африканское кино – самое молодое в мире. Оно делает только свои первые шаги в очень трудных условиях. Но можно не сомневаться, что в последнюю треть XX века к нам придут из Африки глубоко национальные талантливые произведения».

Цель данной работы – проследить эволюционный процесс кинематографа Тропической Африки. Этот процесс затронул не только технические возможности кинопроизводства, но и эволюционировала тематика фильмов, духовное наполнение картин, эстетика кино, а также «фестивальная» составляющая многих фильмов. Африканский кинематограф становится все более заметным в мире. Внимание и признание культурного сообщества к африканскому кинематографу растет, а его важность в мировой культуре становится очевидной. Растущее количество наград африканского кино на международных конкурсах и кинофестивалях вызывает интерес у профессионального и научного сообщества. Увеличивается количество научных работ, посвященных кинематографу Африки. В тоже время кинематография африканского континента становится более доступной. Благодаря современным технологиям потоковой передачи данных, за небольшую плату можно посмотреть почти любой современный африканский фильм.

Вместе с сервисами интернет-показа кинофильмов активно развивается и расширяется инфраструктура кинотеатрального показа особенно в Нигерии и ЮАР.

Кинопроизводство коренных народов в странах Африки к югу от Сахары в последние годы значительно расширилось. Влияние и наследие новаторских франкоязычных западноафриканских режиссеров, таких как Усман Сембене, Дрибрил Диоп Мамбети, Сулейман Сиссе и Сафи Фэй в значительной степени сформировали облик современного кино Тропической Африки и новых африканских авторов: Махамат Салех Харун, Абдеррахман Сиссако, Мансур Сора Уэйд, Балуфу Баку - Каньинда, мама Кейта и Фанта Регина Накро.

От зарождения постколониализма до наших дней социально-политическая активность присущая африканскому кино является одним из фундаментальных компонентов, который позволяет кинематографистам организовывать работу на континенте и сегодня. Например, кино «Жизнь, лес, земля» (2002, Конго) Дэвида-Пьера Фила и «Молчание леса» (2003, Камерун) Дидье Уенангаре обращают внимание зрителя на хрупкость и невосполнимость истощенных природных ресурсов Африки. Тема страдания и боли от потери Родины и семьи, когда живешь в изгнании в Париже или других городах Европы, раскрывается в таких фильмах, как: «Сорочка» Моника Мбеки Фобы, «la vie!», «Зачарованная жизнь» (2006, Демократическая Республика Конго).

Тема насилия над миллионами людей, которое происходит каждый день на всем континенте - на севере и юге, на востоке и западе, - раскрывается во многих фильмах, например, «Херемаконо» Абдеррахмана Сиссако, «В ожидании счастья» (2002, Мавритания) и «Ожидания Махамата Салеха Харуна» (2008, Чад).

Ростафриканской киноиндустрии связан с появлением доступных цифровых видеокамер и систем для домашнего просмотра видео. Теперь любой человек может стать кинозвездой или популярным режиссером, донести свои истории и сюжеты до массового зрителя. Именно это побудило многих африканцев потратить последние деньги на видеокамеру и снять свой первый фильм.

Кинобизнес на континенте развивается очень стремительно. Существует потребность в систематизации исторического материала о возникновении и

развитии нового африканского киноискусства в различных регионах тропической Африки. В современных странах активно обсуждается феномен африканского кино и проводятся тематические кинофестивали, посвященные африканскому киноискусству.

Эволюция африканского кинематографа затронула:

- технические возможности;
- тематику фильмов;
- духовное наполнение картин;
- эстетику кино;
- «фестивальную» составляющую многих фильмов.

Эволюция кинематографа Тропической Африки

Колониальная эпоха африканского кинематографа (1900 - 1960 гг.)

Первые киноленты в Африке были сняты в конце 20-го века колонистами. Этот период в истории Африканского кинематографа принято называть «колониальной эпохой». В своих ранних работах западные переселенцы изображали местное население, как дикарей, экзотических животных, «других». Такое изображение африканца в кино прямо показывает реальное отношение многих европейцев к чернокожему населению Африканских стран в то время. Среди фильмов той эпохи нет ни одного по-настоящему африканского, но именно период колониального кино привез кинокамеру на континент, а западные кинематографисты своим примером показали африканцам, как устроен кинематограф.

Кинематограф Африки имеет четкое территориально-экономическое деление: Кино Северной Африки и Кинематограф Африки Южнее Сахары, также известный в отечественном киноведении, как Кинематограф Тропической Африки.

Египетский кинематограф считается одним из самых старых в мире. В 1896 году в Александрии и Каире Огюст и Луи Люмьер показали свои фильмы, а первый короткометражный документальный фильм был снят египтянами в

1907 году. В 1935 году киностудия «MISR» в Каире начала производство легких комедий и мюзиклов, а также выпускает такие фильмы как: «Воля» Камала Селима (1939). Кино Египта расцветает в период с 1940 по 1960-й. Кинофильм Юсефа Шахина «Каирский вокзал» (1958) предвещал появление «Психо» Хичкока и заложил основу для арабского кино.

Колониальный период Африканского кинематографа представлен исключительно западными режиссерами. В первые десятилетия двадцатого века они снимали фильмы, в которых чернокожие африканцы изображались как «покорные рабочие», «дикие» и даже «людоедские», например, в фильмах «Короли островов Каннибала» (1909), «Мечь Вуду» (1913) и Конгорилла (1932). Фильм Джеффри Баркаса «Палавер» 1926 года является самым ранним художественным фильмом, который был снят в Нигерии. Этот фильм примечателен тем, что в нем впервые сняли нигерийцев в качестве актеров. Также в эту эпоху в Нигерии был снят еще один заметный фильм «Сандерс с реки» (1935) Золтана Корды с участием знаменитого нигерийского актера Орландо Мартинса.

Фильмы колониального периода изображают Африку экзотическим местом без истории и культуры. Характерными примерами периода с 1930-х по 1960-й года являются эпические сюжеты о приключениях Тарзана, созданные Эдгаром Райсом Берроузом и снятые в Африке. Кроме фильмов о Тарзана, в 1951 году в Африке был снят фильм «Африканская Королева» Джона Хьюстона. Хамфри Богарт, сыгравший главную роль капитана корабля, получил Оскар за лучшую мужскую роль. Картина «Африканская Королева» и по сей день считается шедевром мирового киноискусства. В этот же период в Африке были сняты адаптации романов Гендри Райдера Хаггарта «Она» (1935) и «Копи царя Соломона» (1950).

Большая часть этнографии тех лет была сосредоточена на освещении различий между коренными народами Африки и белым цивилизованным человеком. В связи с этим, можно утверждать, что кинематограф, который

существовал в первой половине 20-го века на континенте усиливал колониальную пропаганду в Африке.

Исторически большую часть своих колоний на западе Африканского континента имела Франция. В 1934 году губернатор французских колоний Пьер Лаваль, опасаясь силы кино, как способа пропаганды, издал указ, согласно которому кинематографисты должны были получать разрешение правительства Франции, чтобы снимать фильмы на территории колоний, а местному населению запрещалось снимать фильмы о себе. Долгосрочные последствия этого указа лучше всего оцениваются историком кино Жоржем Садулем.

«В 1960 году, спустя 65 лет с момента изобретения кинематографа, насколько мне известно, не было ни одного полнометражного фильма, который был бы по-настоящему Африканским. Я имею ввиду кино, в котором главные роли играют африканские звезды, которое было бы придумано, написано, поставлено, снято и смонтировано африканцами и, конечно же, оно общалось бы со зрителем на африканском языке. Таким образом, двести миллионов человек были лишены права использовать самое передовое из современных искусств.» Ж. Садуль

Ж. Садуль полагал, что эта «скандальная ситуация» должна скоро исправиться и остаться лишь темным следом в истории африканского кино. И все же, несмотря на то, что к 1960 году большинство французско-африканских колоний обрели независимость и тем самым освободили кинематографистов от парализующих ограничений указа Лавалья, художественные фильмы африканцев оставались редкостью. Несмотря на то, что африканские кинематографисты теперь были освобождены от политики колониального правительства, тем не менее они остались во власти французского экономического контроля. Поскольку для местных властей инвестиции в национальный кинематограф никогда не были приоритетным направлением, а французские власти в тоже время наоборот, понимая насколько важным и действенным идеологическим инструментом является кино, вкладывали

значительные финансовые ресурсы, африканские режиссеры были вынуждены обращаться за финансовой помощью к «Французскому Министерству Сотрудничества». Даже если африканские кинематографисты могли использовать эту финансовую поддержку для производства своих картин, их распространение и показ оставалось исключительной монополией двух французских компаний: SECMA и COMACICO.

В 1955 году Полен Суману Вийера, родом из Бенина, но получивший образование в Сенегале, вместе со своими коллегами из Группы Африканских Кинематографистов (LeGroupAfricainduCinema) снял короткометражный фильм «Африка на Сене» (1955) в Париже. Вийера обучался кинематографу в парижском институте кинематографии (IDHEC) и, не смотря на запрет кинопроизводства в Африке, получил разрешение снимать свою картину во Франции. «Африка на Сене» считается первым фильмом, который был снят африканцем.

Португальские колонии пришли к своей независимости, не имея средств для возникновения кинопроизводства, поскольку местное правительство ограничивало кинопроизводство и заменяла его колониальной пропагандой, подчеркивая неполноценность коренного населения. В этой связи, до обретения независимости мало думали о развитии подлинного африканского кино.

До провозглашения колоний было выпущено несколько антиколониальных фильмов. Среди ярких примеров фильм «Статуи тоже умирают» (реж. Крис Маркер и Ален Рене) (1953), который иллюстрирует как европейская культура поглотила африканскую, сделала ее бедной, искаженной, марионеточной, пригодной только для изготовления безделушек для туристов. Вторая часть этого фильма была на 10 лет запрещена к показу во Франции.

Документальный фильм «Африка 50» Рене Вотье (1950) показал антиколониальные беспорядки в Кот-д'Ивуаре и в Верхней Вольте (ныне Буркина-Фасо). «Африка 50» - это небольшая документальная картина, являющаяся одновременно свидетельством нескольких исторических явлений,

без которых невозможно представить себе переход от периода колонизированного режима до периода деколонизации. Снятый в 1949 – 1950-х годах, фильм с трудом добрался до Франции, а от отснятого материала осталось всего 17 минут. Фильм начинается с демонстрации тяжелого труда, которым занимаются местные жители, а завершается антиколонизаторским маршем-протестом. В совокупности картина дает достаточно сложное, но при этом – крепкое целостное представление, но никак не об Африке, а об идейном пространстве, в котором работает мысль режиссёра. Он одновременно становится и рупором-закадровым голосом, комментируя происходящее на экране, создавая речевые метафоры и образы, которые тут же очень прямолинейно отображаются на экране. В этом смысле у автора есть достаточно большое отставание от документалистики Алена Рене, который на то время, наверняка, был (и до сих пор остается) лучшим режиссером, сумевшим рассказывать о проблемах культуры без прямолинейности, но с исключительной способностью преломления проблем в пространстве эстетического без назойливой эстетизации – во всяком случае, смотря его документальные картины «Гоген», «Ван Гог», «Статуи тоже умирают», «Вся память мира», «Ночь и туман», можно ощутить, где проходит разница между документированием и документальным кино. В случае Вотье это всё же документирование, растворенное в идее, которая проходит обработку в словесном плане, тут визуальное по преимуществу только сопровождает.

Фильм наблюдает становление общества от Африки-первобытной, бедной до Африки, которая готова к переменам, трансформации, индустриализации и преодолению капиталистического гнёта, от примитивно-архаического пребывания в первозданной природе, до формирования гражданского сознания. Ритмика речи закадрового голоса предоставляет прекрасный материал для изучения. По тому как рассказчик произносит текст можно сказать, что режиссер одержим социалистическими идеями: ритмика фраз, возрастающие крещендо рупорного тона скандируемых слов,

постепенное и неуклонное поднятие эмоционального накала ко второй половине этих недолгих семнадцати минут.

По духу лента ближе к антониониевской короткометражке «Семь канн, один костюм» 1949 года, где социальное (как социалистическое), а слова берут верх над эмоционально-образным как эстетическим. Материал показательный – во многих смыслах.

В то же время французский этнографический режиссер Жан Руш снимал свои первые документальные работы в Африке. В сфере киноискусства Жан Руш стоит у истоков такого значительного эстетического и концептуального направления в мировой культуре, как «синема верите» (*cinéma vérité*). Термин представляет собой дословный перевод на французский язык названия известной серии советских документальных фильмов «Киноправда» (1922—1924), выпущенных объединением КИНОКИ во главе с Дзигой Вертовым. Во Франции термин «синема верите» впервые введен социологом и теоретиком кино Эдгаром Мореном. Характерными чертами, определяющими стиль «синема верите», как правило, считают съемку ручной камерой (без использования штатива), свободный монтаж, нарушающий нередко базовые принципы «комфортных стыков», применение методов наблюдения, невмешательства (документалиста) в жизнь героя, импровизационный метод (игровое кино) и т. д.

Влияние Жана Руша на кинематограф «Новой волны» отнюдь не исчерпывается формальными (стилистическими) аспектами. Его программный документальный фильм «Хроника одного лета» (1960, совместно с Эдгаром Мореном, приз ФИПРЕССИ на Каннском кинофестивале) стоит в одном ряду со знаменитыми режиссёрскими игровыми дебютами «банды четырёх»: «Хиросима, любовь моя» (1958) Алена Рене, «На последнем дыхании» (1959) Жана-Люка Годара, «Четыреста ударов» (1959) Франсуа Трюффо, «Красавчик Серж» (1958) Клода Шаброля и др. В этой картине Рушу удалось объединить методы этнографического фильма (визуальной антропологии) и документальной публицистики, создав фильм-манифест, в котором он

развернул широкую критику культурной системы Франции и западной цивилизации в целом. В дальнейшем кинематографист включает в область своего внимания также и игровой кинематограф.

Руш считается основателем национального кинематографа Нигера, народ и культуру которого он высоко ценил, как и африканскую культуру в целом. В своем творчестве он неоднократно обращался к проблеме диалога культур: как в документальных («Я — негр», 1959, «Хроника одного лета», 1960), так и игровых («Мало-помалу», 1970) фильмах, поэтому не случайно имя режиссёра нередко упоминается в связи с актуальным сегодня «экологическим кинематографом».

Фильмы Руша не являлись явно антиколониальными, но бросали вызов стандартному восприятию колониальной Африки, и показывали Африканскую культуру с нового ракурса. Хотя Усман Сембен и другие первооткрыватели африканского кинематографа обвиняли Жана Руша в том, что он смотрел на африканцев как на насекомых, Руш был первым европейским кинематографистом, который начал работать над своими фильмами с африканцами. Именно они в последующие годы стали играть ключевую роль в создании национального кинематографа Африки (Умару Ганда, Сэйфи Фэй, Мустафа Алаассан и другие).

После продолжительного колониального периода унижения населения Африки и диктатуры во всех отраслях экономики и культуры, в том числе и в кино, африканские кинематографисты эпохи независимости такие как Усман Сембен, Квав Анса и Умару Ганда рассматривали кинопроизводство как важный политический инструмент для работы по исправлению ошибочного представления об африканской культуре в глазах мирового сообщества и восстановлению имиджа Африки у самих африканцев.

Период независимости 1960 – 1980

Вагди Камиль Салех в своей диссертационной работе опровергает основной постулат, который преобладал в начале 1990го года, о том, что «африканское кино» появилось в результате обретения независимости. По его словам, это утверждение не выдерживает никакой критики, поскольку сама независимость оказалась условной. К концу прошлого века Африка по-прежнему была экономически зависима от западного мира. На момент написания этой работы Африка только начинает обретать самостоятельность в сфере кино, но ни политических, ни экономических свобод у нее по сей день нет.

Первым африканским фильмом, который получил международное признание стал фильм Усмана Сембена «Чернокожая из...» (1966). Сембен использует эстетическую свободу французской новой волны, чтобы атаковать само понятие неполноценности темнокожих. С этой картиной Сембен взял приз Жана Виго в 1966 году. Именно он признан «отцом основателем африканского кино», а Сенегал, место, где родился Сембен, более десяти лет было центром кинопроизводства периода независимости.

Ключевым событием в истории южноафриканского кинематографа стало создание национального кинофестиваля FESPACO в Буркина-Фасо в 1969 году. Теперь африканские кинематографисты имели возможность обсуждать и объединять усилия в процессе создания кинолент. Фестиваль FESPACO было принято проводить раз в два года, чередуя его с другим Африканским кинофестивалем в Карфагене в Тунисе.

В 1969 году была создана «Панафриканская Федерация Кинематографистов FEPACI», для поддержки африканского кинематографа на всех этапах производства и проката фильмов. FEPACI рассматривает роль кино в развитии культуры, экономики и политики африканских государств и континента в целом.

Картина Меда Хондо «О, Солнце» (1969) получил широкое признание среди кинокритиков. Мавритано-французский кинорежиссёр Мед Хондо, как и

Усман Сембен наполнял свои работы политическими смыслами и желал провести параллели между западной и африканской культурами. В то же время он выбрал более противоречивый кинематографический язык, чтобы показать, какого это быть непрошенным гостем во Франции с «неправильным» цветом кожи.

Кинематограф периода 1980-1990

Фильм Сулеймана Сиссе «Яркий свет» (1987) был первым фильмом снятым чернокожим африканцем, который был отмечен наградой жюри на Каннском кинофестивале. «Гимба, тиран своей эпохи» (1995) Умара Сиссоко также был хорошо принят на западе.

Африканский кинематограф изобилует количеством тем и сюжетов. В Алжире в 1975 году «Панафриканская Федерация Кинематографистов FEPACI» приняла «Хартию Африканских Искусств», в которой признается важность постколониальных и неоколониальных тем в национальном кинематографе. Кинодеятели признают неоколониальное положение африканского общества. «Жизнь современных африканских обществ, - это жизнь, где они доминируют на всех уровнях: политическом, экономическом и культурном.» На этом съезде африканские кинематографисты подчеркнули свою солидарность и готовность к сотрудничеству с прогрессивными режиссерами в других частях мира.

Некоторые африканские режиссеры, например, Усман Сембен пытался вернуть африканскую историю африканскому народу, вспоминая сопротивление европейскому и исламскому господству.

Профессию режиссер в Африке часто сравнивают с традиционными гриотами. Гриот (griot) - это представитель отдельной африканской касты певцов, сказочников, бродячих музыкантов. Таким образом истинной задачей режиссера в Африке является отразить в произведениях дух и опыт его народа. Отрывки африканской народной словесности часто повторяются в Африканских фильмах. На протяжении всей своей истории африканский

кинематограф находился под влиянием иностранных кинематографических школ, таких как: итальянский неореализм, французская школа, бразильское кино «Ново» и театр Бертольта Брехта.

Современное африканское кино

Африканское кино существует уже пятьдесят лет. Большинство ранних фильмов были либо идеализированными портретами доколониальной Африки, либо антиколониальными политическими трактатами, либо историями о переездах между деревней и городом или Африкой и Европой. Однако к 1970-м годам колониальные правительства уступили свое место коррумпированной постколониальной бюрократии. Вместе с тем изменились сюжеты фильмов. Новые центры постколониальной власти предлагали авторам всего две темы для создания кино: политика или ностальгия. Но в современном африканском кино авторы отвернулись от деревенских рассказов и политических обид, очевидно, для того, чтобы попытаться устранить социальный разрыв между городской Африкой и нетронутыми деревнями, а также всепоглощающей бедностью, которую так часто можно было увидеть на экране.

В 2015 году в музее Гуггенхайма в связи с выставкой «Африка: искусство континента» проводилась кинопрограмма «Огни Африки», которую курировали Манон Слом и Махен Бонетти. Организаторы выставки выделили двух африканских режиссеров, которые олицетворяют вехи нового и старого Африканского кинематографа. Одним из них стал Усмана Сембене – один из самых известных, старейших и уважаемых африканских кинематографистов, вторым стал Джибриль Диоп Мамбети. Эти две фигуры по мнению организаторов выставки можно назвать во многих отношениях главными кинематографистами Африки. Усман Сембене представляет концепцию продуманного немного саркастичного постколониального политического кино-протеста. В свою очередь Мамбети вдохновляет молодых африканских кинематографистов, работает с киноязыком, доказывая, что фильм может быть искусством, не становясь политическим заявлением. Особенно интересно

наблюдать как режиссеры относятся к женскому полу в своих картинах. Женщины в работах Сембена часто играют главные роли, при этом носят традиционную одежду и выглядят аккуратно, Мэмбети же играет с гендерными признаками при помощи костюмов героев, что редко встречается в африканском кино. Хотя оба автора снимали фильмы с 1960-х годов, Сембене представляет африканское кино как часть традиции политического африканского искусства, в то время как подход Мамбети предлагает альтернативы и дает надежды на новое, свободное будущее. Один из способов понять разницу между Сембеном и Мамбети – это сравнить их позиции по отношению к холодной войне.

В 60-х и 70-х годах, когда капиталистические и коммунистические силы соперничали за новых независимых союзников, холодная война использовала все ресурсы власти, в том числе и кинематограф. При помощи финансовой поддержки и пропаганды обе стороны пытались переманить на свою сторону культурную элиту и авторитетов мнений. Не случайно оба режиссера являются сенегальцами. Будучи бывшей столицей французской колониальной империи, Сенегал был одной из самых богатых и независимых африканских стран, получал деньги на культурное образование как от Франции, так и от Советского Союза. Достаточно большое количество сенегальцев смогли изучать изобразительное искусство, в том числе кино - в основном в Париже, но некоторые, в том числе Сембене, получили образование в Москве.

Тесные финансовые и культурные связи Сенегала с Францией породили политическое возмущение и антифранцузские настроения, создали общество, в котором элементы различных доколониальных культур Сенегала объединялись с иностранными языками, технологиями и культурными привычками. Чтобы никто не думал, что такое культурное слияние подразумевает мультикультурную западноинтегрированную Африку, авторы кинопрограммы «Огни Африки» находят ужасающие обвинения Африки в этике колониализма по отношению к Западу. Картина Сембена «Лагерь Тирана» (1987), одна из, если не единственная, африканская картина о Второй мировой войне. Борьба с

Гитлером - одна из немногих нравственно понятных историй, доступная для западного человека, и факты о том, что союзники тоже совершали необоснованные военные преступления, является менее шокирующим, чем то, что большинство из нас просто никогда не узнают об этом.

Фильм «Лагерь Тирана» рассказывает историю полка африканских мужчин, которых собрали и отправили в Европу для борьбы за Францию. Война только что закончилась, и солдаты находятся в транзитном лагере под Дакаром, ожидая, когда им заплатят и отправят домой. Когда они узнают, что французы не собираются им платить, начинается протест. Французские солдаты отвечают, вводя танки и уничтожая всех солдат в лагере.

«Лагерь Тирана» наиболее интересен при рассмотрении в паре с картиной того же режиссера «Эмитай – Бог грома» 1971 года, в котором группа женщин противостоит офицерам колониальной армии, которые забирают мужчин для участия в войне. Вербовка солдат в ряды армии Эмитай, показана при помощи одного изображения генерала, прикрепленного к дереву, которое меняется по мере того, как Франция меняет сторону и свое отношение к африканским солдатам, метафора того, как африканские солдаты в «Лагере Тирана» нужны только как рабочая сила, и они остаются в неведении относительно самой политики войны. Сембене не утопичен: оба фильма, верны колониальной истории, где восстание оказывается фатальным.

Фильмы Усмана Сембена всегда предлагают четкие политические сообщения. В фильме 1992 года «Гюльваар» выделяются два сообщения (наряду с его обычным осуждением бюрократической бессердечности и некомпетентности): во-первых, религиозный конфликт разрушителен и нелеп (см. «Седдо» Сембена (1977) для исторического подхода к проблеме), а во-вторых, принятие взяточничества (которое часто маскируется под благотворительность) от отдельных лиц или иностранных государств является разрушительным.

Фильм начинается с объявления о смерти Гюльваара, гордого и решительного местного политического лидера («Гюльваар» - почетное звание,

которое идентифицирует его с благородной кастой), похороны которого погружаются в негодование гостей, которые не могут найти умершего. К тому времени, когда прозападный сын Гюльваара обнаруживает, что больница случайно передала тело Гюльваара, католика по вере, мусульманской семье, мусульмане похоронили Гюльваара и полны решимости считать этот вопрос закрытым. Христиане идут на мусульманское кладбище, чтобы забрать тело; мусульмане же следуют за ними, чтобы защитить свое священное пространство. Обеспокоенный чиновник посылает войска, тем самым добавляет оружие в этот и без того горячий конфликт. После многих напряженных угроз священник и имам договариваются, и имам передает тело семье для христианского захоронения.

Наряду с пацифистским сообщением о внутриклассовом религиозном конфликте и антагонизмом классовых различий, герои «Гюльваара» воплощают в себе проблемы культурной независимости африканского общества. Из воспоминаний мы узнаем, что Гюльваар был борцом за независимость, крича своей жене, что он предпочел бы, чтобы его дочь была проституткой, а не нищим, и осуждает лживый менталитет нации (во время его речи правительственные чиновники серьезно смотрят друг на друга, предполагая, что, возможно, пора положить конец провокационным выкрикам Гюльваара. Его сын занимает другую сторону: в начале фильма кажется, что его одежда и образование сделали из него француза, поскольку он утверждает, что не понимает Уолофа, но все последующие события и нелепости накапливаются до тех пор, пока он не теряет над собой контроль вместе со своим надменным отношением к африканской культуре и сражается вместе с остальной частью его сообщества за честь отца. Фильм заканчивается всеобщей данью духу независимости Гюльваара. Дети во время похоронной процессии останавливают грузовик, полный пожертвованного риса (который, как предполагает сюжет, предназначен для мусульман, делая жест несколько двусмысленным), и бросают его на дорогу, чтобы тот был растоптан процессией. Когда этот фильм был снят в Сенегале тема экономической

стабильности и определения вектора национального развития была наиболее актуальной и противоречивой, «Гюльваар» - это политический вклад Сембена в эти дебаты.

Фильм «Гюльваар» говорит нам о том, что деколонизация на самом деле была сделана для поддержания экономического доминирования Франции (и Всемирного банка и МВФ) над бывшими Африканскими колониями, и что неокOLONиальные политические лидеры используют теперь иностранную помощь, чтобы купить политическую лояльность своих подданных. Как утверждает Сембен в своем фильме подчинение народов Африки обеспечивается постоянным потоком помощи, которая в свою очередь и создает узы зависимости.

Если фильмы Сембена олицетворяют общественное сознание, то Мамбети использует все инструменты кино, чтобы фильм получил художественное наполнение и выполнял развивающую роль искусства.

Самый известный фильм в творчестве Мамбети «Туки Буки» (1973) вдохновил многих молодых кинематографистов. В нем так же впервые в африканском кино присутствует персонаж нетрадиционной сексуальной ориентации.

Мамбети предельно честен в своих фильмах. В «Туки Буки» он показывает жизнь в самом разгаре, когда казалось, что Сенегал выделяет большие деньги на искусство, а Дакар растущим космополитическим мегаполисом.

Фильм начинается с кадров, на которых запечатлено стадо коров (вспоминая бесчисленные этнографические фильмы, особенно из 50-х и 60-х годов). Это стадо ведут на убой. С помощью жесткого контраста между безмятежным видом поля и холодным кафелем загона, расчленением животных режиссер резко погружает зрителя в хаос городской жизни 70-х годов. Уже в следующем кадре показаны коровья рога, на передней части мотороллера. Режиссер таким образом делает переход от умирающих коров к живым людям, а также представляют нам Мори и Анту, молодую пару, которая олицетворяет

собой молодое поколение. Катаясь по городу на своем скутере в поисках денег молодые люди мечтают сесть на корабль и уплыть в далекую Францию, убежать от всех проблем жизни в Дакаре.

Фильм «Туки Буки» демонстрирует сложную композицию, фантастическую красоту образов и выразительность актеров.

Будучи совершенно свободным от классического кинематографа, первые восемь минут фильма Мамбети знакомит зрителя исключительно при помощи изображения. Когда пара едет по городу режиссер акцентирует свое внимание на жизни повседневных жителей Дакара, как люди бегают по магазинам и

Мечта героев о Франции поддерживается закадровой французской музыкой, которая сильно контрастирует с окружением.

Мамбети в своей картине показывает насколько деньги определяют успех того или другого человека. Семья и друзья, которые ранее отреклись от пары, после того, как у молодых появляются деньги, поют им песни и почитают.

Кинокритика хорошо отзывалась о творчестве Мамбети, потому что ему удалось выйти за пределы реализма Сембена, найти новые художественные образы и приемы. Визуальные метафоры Мамбети такие же сильные своим смыслом как у Сембена, но менее очевидные. Мамбети не занимается нравоучением, он лишь показывает художественное произведение. В то время как Сембене рассматривает кинематограф как способ донести свои политические взгляды до широкой аудитории, чего он не мог сделать как романист (его предыдущая карьера), Мамбети показывает, что он автор новой эпохи африканского кино.

Новая волна в африканском кино характеризуется приходом молодого поколения кинематографистов, которые имеют гораздо более философский, личный, визуально смелый и интеллектуально вовлеченный взгляд на кино, чем предыдущие поколения. Эти фильмы, хотя повторяют те же темы, что и их предшественники, но фокусируют внимание на внутренних вещах и поэтике перед более дидактическими или явно политическими и национально-

окрашенными подходами прошлого кинематографического производства. В совокупности эти фильмы открывают новую волну африканского кино, возглавляемую режиссерами со всего континента, которые не ограничиваются ни чисто африканским пространством, ни диаспорой, но глубоко привержены современным социальным, политическим и моральным вопросам, стоящим перед Африканским континентом.

Современное африканское кино затрагивает целый ряд актуальных проблематик мирового и локального значения. Миграция и отношения между африканскими и европейскими странами - общая тема для многих африканских фильмов.

В фильме Абдеррахмана Сиссако «В ожидании Счастья» (2002) рассказывается о мавританской деревне, которая борется за национальную идентичность с иностранным влиянием. Тема миграции также является важной темой в фильме Махамата-Салеха Харуна «Сезон во Франции» (2017), в котором рассказывается о путешествии семьи из Центральноафриканской Республики в поисках убежища во Франции. Автор фильма сам является частью чадской диаспоры во Франции и исследует в фильме свой личный опыт.

Афрофутуризм – это растущий жанр, который имеет своих сторонников как на континенте, так и за его пределами. Главные представители афрофутуризма - фильмы «Район №9» Нила Блоккампа и «Пумзи» Ванури Кахиру.

Во время «Дурбанского международного кинофестиваля» в 2016 году режиссер Джихан эль-Тахри сказал то, что впоследствии широко цитировалось: «У африканского кино нет африканской киноиндустрии, в этом наша большая проблема». Его слова связаны с отсутствием отлаженной системы поддержки и финансирования на африканском континенте. Существуют четыре африканские страны, в которых есть фонд государственной поддержки кино, - Египет, Марокко, Нигерия и Южная

Африка - и даже в них режиссеру не хватает средств, чтобы завершить картину без заключения договора о совместном сотрудничестве с западными странами.

Народы южной Африки

Изучая эволюцию кинематографа Африки, невозможно не заметить, что большое количество народностей, проживающих на континенте, со своими уникальными традициями, мистическими ритуалами и национальными особенностями, всегда привлекало, как неизведанная загадка, представителей развитых стран с кинокамерой на жаркий материк. Со времен появления киноаппарата режиссеры всего мира стремились попасть на «черный континент», чтобы запечатлеть уникальные кадры жизни аборигенов. Эти документальные фильмы сформировали культуру документального этнографического кино со своей эстетикой и художественным языком. Многочисленное население имеет сложный этнический состав и отличается всевозможными языковыми диалектами.

На территории Африки проживают народы: банту, коса, свази, суто, тсонга, зулу, гереро, ндебеле, венда, тсвана, матабеле, шона, педи, овамбо, бушмены, готтентоты, хиндустанцы, гуджаратцы, бихарцы, тамилы, телуг.

Территориальное и климатическое деление Африки

Многие страны Африки не так давно обрели независимость после многочисленных лет колониальных репрессий, причём в срочном порядке, поэтому границы часто не соответствовали культурно-социальным особенностям населения. В связи с появившимися различиями между гражданами на многих территориях проходят всевозможные столкновения и гражданские войны.

На самом юге материка находится Южная Африка, которая наиболее удалена от развитых стран мира, однако именно в том районе проходит важный морской путь. Основой всей южной части считается Южно-Африканская Республика, которая является уникальной страной, так как она экономически

развита, а её население имеет европейские корни, в остальных странах субрегиона преобладают коренные народы банту. ЮАР хоть и не славится богатством жителей, однако отличается наличием продуманной сети многочисленных дорог и воздушного сообщения, туристическая инфраструктура действует на хорошем уровне. Данная страна представляет интерес для всего мира как перспективный рынок, ведь она имеет черты и развитой страны, и страны третьего мира. Привлекательна она и для предпринимателей, так как местное население является выгодной рабочей силой, поэтому иностранные инвестиции всё чаще поступают в данный африканский регион. Материк делят, прежде всего, на две важные части – Северная Африка и Тропическая, которая расположилась южнее пустыни Сахара. Каждая из них уникальна, если рассматривать географические ресурсы, особенности населения и развитие экономики.

Северная и Тропическая Африки имеют заметные отличия во многом, например, северная часть ближе к Европе географически и культурно, а вот остальной регион называют «чёрным», так как там население негроидной расы, к тому же это – наиболее отстающая в развитии часть мира. Там же имеется и большее количество стран, которые не имеют выхода к морю.

Северная Африка наиболее близка и понятна европейцам и азиатам. Этот субрегион имеет большую протяжённость береговых линий, так как имеет выход к Атлантическому океану и двух морям – Красному и Средиземному. Такая близость к важному морскому пути между Европой и Азией повлияла на историю региона и его развитие. Население Северной Африки и оно распределено неравномерно, уменьшаясь на Юг, где находится малообжитая и практически неизведанная Сахара. А вот на самом севере свои истоки получила древнеегипетская цивилизация, известная во всём мире. В пустынной части субрегиона население встречается лишь в немногочисленных оазисах, в которых вся деятельность основана на выращивании финиковых пальм. А в самих пустынях можно встретить только кочевников-верблюдоводов. Среди

этих необитаемых песков лишь заселённая долина Нила протягивается вглубь на юг.

В начале двадцатого века популярным местом для съёмок фильмов была провинция Квазулу-Натал и конкретно город Дурбан из-за живописных пейзажей и прекрасных локаций для исторических фильмов, например, «Вортреккерс» (De Voortrekkers) 1916 года и «Символ жертвоприношения» (The Symbol of Sacrifice) 1918 года.

Со слов искусствоведа Вагди Камиля Салеха «от кинематограф чаще всего называли кинематографом "Черной Африки" - как было принято в западных странах - или кинематографом "Тропической Африки" - как предлагали советские киноведы. В тот же период появился кинематограф стран Северной Африки, поэтому "водораздел" проходил еще и по этой линии. Кинофильмы стран Магриба, т.е. северной Африки, более близкие арабскому миру, выделились в самостоятельный кинематографический регион. Но этот водораздел не спасал от множества неясностей. Во-первых, кино Ливии, Туниса, Алжира, Мавритании, Марокко, относящееся к региону стран Магриба, имело немало общего, с точки зрения организации кинодела, с кинематографиями стран, расположенных южнее Сахары. Не случайно два из трех кинофестивалей, имеющих основополагающее значение для кино всего африканского континента, проходят в северной Африке (фестиваль в Карфагене и в марокканском городе Куригба).

Естественно, что в Африке, где культурно-исторические процессы происходили в плотном переплетении и взаимовлиянии традиционной африканской культуры, ислама и западноевропейской культуры, невозможно провести четкое разграничение по принципу негритянской и арабской культуры. Например, такие страны как Сенегал, Мали, Буркина Фасо, Мавритания, Уганда, Нигерия, в значительной степени находились в сфере влияния ислама и мусульманских культур. В таких странах как Судан, Мавритания, Чад, частично Сенегал и Мали известная часть населения имеет арабские корни. Если обратиться в этом отношении к Судану, то на севере и в

центре страны преобладает население арабского происхождения, государственным языком здесь является арабский, в то время как южную часть Судана населяют жители, ведущие свою генетическую линию от народов Тропической Африки. Таким образом, разграничение по первому принципу нельзя считать абсолютным.»

Особенности кино самого жаркого континента. От стабильной ЮАР до сенсационной Нигерии

Нолливуд: искусство производить полторы тысячи фильмов в год

История Нолливуда началась с незатейливой бизнес-идеи торговца Кеннета Ннебю (Kenneth Nnebue). В 1992 году он закупил большую партию пустых VHS-кассет, которую намеревался распродать у себя в стране. Это дело у него пошло не очень успешно, и тогда к Ннебю пришла гениальная идея: сделать эти кассеты не пустыми, а записать на них кино...

Кинематограф Нигерии, который часто неофициально называют Нолливуд, состоит из фильмов, произведенных в Нигерии; его история уходит к концу 19 века и к колониальной эпохе в начале 20 века. Историю развития нигерийской киноиндустрии обычно делят на четыре основных эпохи: колониальная эра, золотой век, эпоха видео и новый нигерийский кинематограф.

Впервые кинематограф прибыл в Нигерию в конце 19-го века в виде портативной системы просмотра коротких кинофильмов, кинематоскопа. Вскоре, в начале 20-го века он был заменен на более современное устройство для показа кинофильмов в просмотровом зале на большом экране. Первая серия киносеансов состоялась в Мемориальном зале «Гловера» в Лагосе с 12 по 22 августа 1903 года. Самый первый художественный фильм, снятый в Нигерии, - это фильм Джеффри Баркаса «Палавер» 1926 года, фильм также впервые показал нигерийских актеров, которые заговорили с экрана.

Также в эту эпоху в Нигерии был снят фильм «Песок реки» 1935 года Золтана Корды с участием нигерийского актера Орландо Мартинса. Мартинс

также фигурировал в других известных фильмах, включая «Человек из Марокко» (1945), «Люди двух миров» (1946) и многих других, это сделало Мартинса одним из самых известных и признанных нигерийских актеров своего времени.

Первый фильм, полностью защищенный авторским правом нигерийского производства, является «Финчо» (1957) Сэма Зеббы; который также является и первым нигерийским фильмом, снятым в цвете.

После обретения Нигерией независимости в 1960 году киноиндустрия начала своё стремительное развитие, стали открываться новые кинотеатры. В результате количество зрителей в кинотеатрах возросло с 1960-х и до 1970-х годов, особенно благодаря переходу бывших знаменитых театральных режиссеров, таких как Хьюберт Огунде и Мозес Олайя на большой экран.

Нефтяной бум 1973–1978 годов также внес огромный вклад в стремительный рост кинематографии в Нигерии, поскольку возросла покупательская способность населения Нигерии и теперь оно могло потратить деньги на кино или купить домашний телевизор.

Картина Уэйла Аденуга «Папа Аяско» (1984) стал первым кассовым фильмом и заработал примерно 61 000 фунтов стерлингов (около 2015 г. 21 552 673) за три дня. Год спустя, «Мосеболотан» (1985) Моисея Олайя также достиг рекордной валовой суммы в 107 000 фунтов стерлингов (приблизительно 2015 год - 44 180 499 фунтов стерлингов) за пять дней.

После упадка Золотой эры, нигерийская киноиндустрия пережила второй крупный всплеск в 1990-х годах, предположительно ознаменованный выпуском фильма «Жизнь в рабстве» (1992) Индустрия достигла своего пика в середине 2000-х годов и стала второй по величине киноиндустрией в мире по количеству произведенных фильмов, опередив Соединенные Штаты и уступив лишь Индии. Нигерийское кино стало преобладать на экранах по всему африканскому континенту, и, соответственно, значительно влиять на культуру всей Африки, а актеров Ноливуда стали узнавать по всему континенту. С середины 2000-х годов нигерийский кинематограф претерпел серьезную

реорганизацию в целях повышения качества и профессионализма сотрудников индустрии, и, по общему мнению, этот период знаменует собой главный поворот современного нигерийского кинематографа. С тех пор в Нигерии наблюдается возрождение кинематографических заведений и устойчивое возвращение кинематографической культуры.

В третьем тысячелетии в нигерийском кинематографе наступила новая фаза, которая принципиальным образом изменила способ потребления кино. Вместо домашнего просмотра фильмов на дисках зритель теперь предпочитает просмотр картин в современных кинотеатральных залах, которых, кстати, в стране становится все больше.

С 2000х годов в качестве эксперимента в богатых районах Лагоса компания «SilverbirdGroup» открыла несколько современных кинотеатров. Эксперимент оказался успешным и теперь во многих крупных городах Нигерии можно встретить современные кинотеатры.

С середины 2000-х годов тесное сотрудничество между Нигерией и Ганой привело к возрождению киноиндустрии Ганы. Тем не менее, многие ганские произведения фиксируются за авторством Нолливуда и распространяются нигерийскими дистрибьюторами. Это связано с тем, что нигерийский рынок намного шире и дает большую прибыль. В Нолливуде все большую популярность набирают актеры из Ганы. В свою очередь нигерийские режиссеры все чаще привлекают актеров из Ганы сниматься в своих постановках. Нигерийские актеры также снимаются в ганских фильмах, таким образом охватывают большую аудиторию и рекламируют кино Ганы.

Популярный ганский актер Ван Викар, снялся во многих нигерийских фильмах. В результате такого сотрудничества западные зрители часто путают ганские фильмы с нигерийскими и считают их единым целым. Тем не менее, они являются двумя независимыми индустриями.

ЮАР: стабильность и государственная поддержка

Южно-Африканская Республика — это экономический и культурный центр Африки, вследствие этого кинематограф в этом регионе развит сильнее, чем в остальных странах. Это связано с тем, что регион, который сегодня мы называем ЮАР с 1910 вошел в Южно-Африканский союз и стал доминионом Британской Империи. По сути ЮАР стало независимым государством в составе Британии.

Национальный кинематограф Южно-Африканской Республики является одним из самых старых на континенте. Первый фильм в ЮАР «Великое похищение бриллиантов в Кимберли» был снят в 1911 году. Историки кино считают эту картину утраченной.

В начале века центральной темой кинематографа ЮАР была тема истории коренных народов Африки. Первый фильм со звуком «В стране Зулу» был выпущен в 1930 году. Он повествовал о жизни зулусского племени. Следом были выпущены фильмы: «Одна мать» (Moedertjie) и «Сари Марэ» (Sarie Marais).

В них были затронута важнейшая тема африканского национализма. Первая кинокомпания была основана в Кейптауне в 1931 году. Мощному развитию кинематографа в Африке послужила Вторая мировая война. В военный период в регионе усилились африканские националистические настроения. Все чаще и чаще такие темы начали освещаться в кино. В 1940 году была создана RARO (Благотворительная ассоциация любителей кино). Она продвигала националистические фильмы, которые были сняты на втором по популярности национальном языке в ЮАР - африкаанс.

Стремительное развитие кинематографа в ЮАР актуализировало создание Национального Совета по кинематографии. Это произошло в 1943 году. Спустя шесть лет после этого на экраны вышел первый национальный фильм «Африканский Джим» (African Jim), в котором были сняты только темнокожие актеры.

Через десятилетие, в 1954 году было создано SASC (Южно-Африканское Сообщество Кинематографистов), вследствие чего в 1957 году была введена и успешно использовалась система субсидий, которые выдавались только успешным студиям. Государственная поддержка создала благоприятную почву для финансового обогащения кинематографистов.

В ЮАР шла культурная революция, выходило много бесконтрольных публикаций, фильмов, книг. В стране стал необходим орган цензуры, который смог бы контролировать все виды массовой культуры. Совет по контролю за публикациями появился в 1963 году. После появления цензуры попали под всеобщий запрет 46 фильмов, содержащих темы секса, насилия и смешения рас. Кроме того, были выделены фильмы, которые могли смотреть только белые.

В семидесятые годы появился кинематограф Банту. Это кино темнокожих, которое снято на языках местных народов Африки для показа только в школах и церквях.

Первую мировую награду на фестивале «Золотой глобус» как лучший документальный фильм в 1975 году получил южноафриканский фильм «Животные – это красивые люди». В этом же году был номинирован на премию «Оскар» африканский фильм «Леденец» (E'Lollipop).

В 1976 году в ЮАР началось развитие телевидения, кинопроизводители начали выпускать продукцию под формат ТВ.

80-е годы – время «черных фильмов». Белые продюсеры нанимали только темнокожих актеров, получали минимальные (около 6000 долларов) субсидии и снимали низкопробное дешевое кино. Некоторые фильмы были более похожи не на кинофильмы, а на видеоролики. Это вызывало недовольство как публики, так и представителей индустрии.

Расизм, африканская самобытность и анти-апартеид – главные темы кино ЮАР

Для изменения ситуации в 1989 году в стране была представлена новая схема государственной поддержки. Государство приняло решение субсидировать авторские и некоммерческие фильмы. Вскоре стало очевидным, что бюджетных средств недостаточно для финансирования всех проектов, поэтому в 1990 году система субсидий стала распространяться только на фильмы, которые собрали в местном прокате более 18000 долларов.

Западные компании в 1997 году приняли решение начать прокат своих фильмов на территории ЮАР.

У жителей страны

Для того, чтобы упростить создание фильмов и популяризировать продукцию африканских режиссеров, как на территории самого африканского континента, так и за его пределами, в 1999 был организован «Национальный Кинофонд».

Интерес к южноафриканскому кино у жителей страны невысок — местное кинопроизводство страдает от отсутствия хороших сценариев, оригинальных идей и интереса рекламодателей. Также африканцы устали от повсеместного использования темы борьбы с расизмом и национализмом. Популярностью среди населения ЮАР пользуются только местные комедии, например, «Мистер Бонс» 2001 года. Она даже смогла обойти по популярности в прокате фильмы «Гарри Поттер и философский камень» и «Властелин колец: Братство кольца». В 2008 году у фильма «Мистер Бонс» вышел сиквел.

Помимо фонда, поддержкой кинопроизводства в ЮАР занимаются несколько организаций:

Корпорация промышленного развития (The Industrial Development Corporation) стремится создать устойчивую киноиндустрию в ЮАР. Для этого одна из стратегических групп корпорации занимается финансовой поддержкой производства фильмов, их проката и постпроизводственных моментов. При

этом помощь обычно выдаётся в виде кредита, который покрывает не более 49% всей стоимости ленты.

Региональные кинокомиссии. Их в ЮАР четыре: Eastern Cape, the Cape Film Commission, Gauteng Film Commission и Durban Film Office. Они были созданы, чтобы продвигать города как площадки для кинопроизводства. Комиссии предлагают широкий спектр помощи и консультаций, например, программы поддержки. Комиссии Гаутенга включают помощь в финансировании, переговорах о совместных проектах и партнерстве с вещателями.

Южноафриканская налоговая служба предоставляет вычет производственной стоимости фильма его автору.

Отдел искусств и культуры активно продвигает местное кинопроизводство, финансирует его и особенное внимание уделяет документальному кинопроизводству.

В отличие от собственных фильмов, зарубежные киноленты (в том числе и те, которые были произведены совместно с ЮАР) пользуются в республике большой популярностью.

У страны налажены крепкие связи с Западом: есть официальные соглашения о совместном производстве с восемью странами (Канада, Италия, Германия, Великобритания, Франция, Австралия, Новая Зеландия и Ирландия). Таким образом, например, были сняты фильмы «Район №9», «Робот по имени Чаппи», «Код доступа „Кейптаун"», «Посвящённый» и множество других.

Мечтой южноафриканских кинодеятелей сейчас является создание своего собственного аналога Голливуда. И они почти достигли своей цели, благодаря появлению в Кейптауне, одном из крупных городов ЮАР, большой киностудии с несколькими съёмочными павильонами.

Киностудия в Кейптауне сразу стала привлекательным местом для съёмок блокбастеров: производство фильма в Африке значительно дешевле, чем в Америке или Европе. Например, в павильонах этой студии всего за 50 миллионов долларов был снят фильм «Судья Дредд» 2012 года. Продюсер Эндрю МакДональд сказал, что студия Кейптауна одна из немногих может

делать фильмы, которые выглядят на 100 миллионов, используя при этом почти в половину меньше средств.

Фильм – обладатель премии «Оскар» - «Цоци»

Фильм Гевина Худа «Цоци» (2005) на первый план ставит проблему неравенства между богатым и бедным населением и рассказывает историю искупления молодого бандита. Автор в фильме заявляет, что даже самый жестокий бандит может измениться.

Прозвище главного героя «Цоци» переводится с английского как головорез. Автор показывает, что даже бандит может стать на путь истинный, при определенных условиях, например, с появлением ответственности за ребенка. Жанр этой картины можно определить, как криминальная драма.

Согласно сюжету фильма, молодой бандит из Йоханнесбурга вместе со своей бандой создают проблемы по всему городу. Все меняется, когда Цоци во время своего очередного ограбления в богатой части города, в украденной им машине, находит ребенка, который впоследствии изменит главного героя до неузнаваемости.

С развитием сюжета Цоци все больше и больше эмоционально привязывается к ребенку и проявляет много заботы. Эта забота о маленьком беззащитном создании делает главного героя мягче, добрее, человечнее.

Нам показывают тяжелые испытания, которые главный герой пережил в молодом возрасте, которые привели его к такой жизни. Только одна Мириам видит в нем намного больше, чем просто бандите и её эмоции проявляются все больше и больше по ходу фильма.

Роль цвета и света в картине имеет определяющую роль. Так, если в фильме преобладают яркие, светлые, контрастные цвета, то скорее всего автор задумывал комедийный, легкий жанр фильма. «Цоци» исполнен в темных цветах, что обусловлено заявленному жанру криминальной драмы. Цветовая схема может меняться в зависимости от эмоционального состояния героя и событий вокруг. Гевин Худ использует погодные условия, а также смену дня и

ночи для усиления переживаний зрителя. Так, когда главный герой совершает злые поступки, бьет людей или совершает очередное преступление, вселенная фильма будто бы погружается во тьму. Дождь в фильме является способом высвобождением эмоций Цоци, которые он так тщательно скрывает. Когда зритель видит на экране дождь он подсознательно начинает сопереживать герою, меняется его эмоциональное состояние. Несмотря на то, что главный герой безжалостный бандит, зритель все-равно ему сопереживает, так как герой – человек, который заблудился в жизни, но не потерял главного, что есть в человеке - это чувство сопереживания.

Когда ребенок впервые появляется на экране цвета фильма становятся более чистыми и светлыми. В картине есть момент, когда Цоци пытается умирить ребенка, танцуя для него. В этот момент на него светит луч солнца, таким образом как-бы очищая его душу от прошлых грехов.

В начале фильма, когда Цоци с бандой идут на новое дело на нем одета темная одежда, а поверх головы надет капюшон, очевидно для скрытности. Автор предвещает, что скоро случится преступление. Наше знакомство с персонажем Цоци происходит уже на первых минутах фильма, когда он бьет ножом приятного на вид и ни в чем не повинного мужчину в метро и грабит его. На протяжении всей картины мы будем наблюдать внутреннюю трансформацию Цоци, а вместе с ней, будет меняться и одежда героя, черная кожаная куртка сменится свободной белой рубахой.

Белый цвет символизирует духовную чистоту и свободу, таким образом забота за ребенком сделала душу Цоци чище. Ребенок в фильме играет решающую роль, именно он кардинальным образом меняет главного героя, а вместе с ним и весь фильм. Дети – это беззащитные создания, которые учатся всему у взрослых и нуждаются в защите. Если смотреть с этой точки зрения на персонажей фильма, то мы видим противоположную картину. Цоци в каком-то смысле учится у ребенка, а не наоборот. С появлением ребенка у Цоци появляется чувство ответственности, а вместе с ним и любовь к малышу. Он не

думал, что может заботиться за кем-либо. Ребенок преподает Цоци новый жизненный урок, пусть и без своего ведома.

Появление в жизни Цоци ребенка делает его более чувственным. В первый раз мы видим его боль, когда он встречается бездомного инвалида в коляске и начинает преследовать его. Этот человек напомнил Цоци его собаку, которая после того как папа ранил ее стала калекой. Главный герой спрашивает калеку, почему он еще живет, ведь он ползает как собака. Старик в коляске ответил, что хочет радоваться жизни до последних минут, хочет чувствовать тепло солнца на руках. Боль внутри героя от прошлой жизни, как будто начинает оттаивать, оживать после совершенного окаменения.

Одним из ключевых в картине является момент, когда Цоци приходит к девушке, чтобы та покормила ребенка грудью. Имя девушки Мириам, она зарабатывает на жизнь делая подвесные колокольчики. Цоци замечает две ее работы, одна из них сделана из ржавых банок и мусора, а другая из разноцветных кусков стекла. Оказывается, что первую девушка делала, когда ей было грустно, а вторую, когда испытывала радость. Таким образом режиссер открывает перспективу развития главного героя, от страшного прошлого к светлому, чистому будущему. Так он создает пространство прошлого и будущего.

Заключение

В Африке появление кинематографа связано с процессами деколонизации, волна которой прокатилась по всему континенту в середине двадцатого века. Разница между картинами до и после освобождения от колонизаторов существенна.

Фильмы документалистов колониального периода не всегда адекватно отображали жизнь людей в колониях, поэтому современное африканское кино старается сформировать новые темы, истории, образ африканцев.

Африканское кино в колониальный период — это прежде всего история европейца в Африке. Это почти всегда агрессор и жертва агрессии. Этот период представлен исключительно западными режиссерами. Африка изображена экзотическим местом без истории и культуры, а африканцы показаны дикими и агрессивными.

В пост колониальном периоде африканской истории её независимость оказалась условной. После объявления независимости Африка по-прежнему была экономически зависима от западного мира. Ключевым событием в истории южноафриканского кинематографа стало создание национального кинофестиваля FESPACO в Буркина-Фасо в 1969 году. Теперь африканские кинематографисты стали иметь возможность обсуждать и объединять усилия в процессе создания кинолент. Работы того времени наполнялись политическими смыслами, а авторы фильмов исследовали сходства и различия между западной и африканской культурами.

Далее стало возможным затрагивать постколониальные и неоколониальные темы в национальном кинематографе. Кинематографисты признали неоколониальное положение африканского общества и стремятся к полному освобождению. «Жизнь современных африканских обществ, - это жизнь, где они доминируют на всех уровнях: политическом, экономическом и культурном.» Африканские кинематографисты подчеркнули свою солидарность и готовность к сотрудничеству с прогрессивными режиссерами в других частях мира.

В современном африканском кино авторы отвернулись от деревенских рассказов и политических обид, очевидно, для того, чтобы попытаться устранить социальный разрыв между городской Африкой и нетронутыми деревнями.

На примере фильма Гевина Худа «Цоци» прослеживается, что современный африканский кинематограф все чаще обращается к темам духовного возрождения человека.

На протяжении всей своей истории африканский кинематограф находился под влиянием иностранных кинематографических школ, таких как: итальянский неореализм, французская школа, бразильское кино. Теперь же кинематограф Африки обретает свой собственный «голос».

Список литературы

1. Азиз Фахри, Лейла Абдель. Особенности художественной образности мультипликационных фильмов для детей (на материале искусства Египта): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994.
2. Бенимана Бенжамин. Взаимодействие анимации и искусства Африки: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – М., 2000. – 23 с.
3. Вагди Камиль Салех. Кино тропической Африки как эстетический феномен: Автореф. дисс. ...канд. искусствоведения / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – М., 1993. – 20 с.
4. Ромен Ассонгба. Традиционная культура тропической Африки: кинематограф и эгбакокуграфия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – М., 1991 – 24с.
5. Халед, Али Овейс. Изобразительная трактовка современности в египетском киноискусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1995.
6. Будяк Людмила Михайловна. Кино стран Азии и Африки. – М.: Знание, 1983. – 159 с., 8 л. ил.
7. Кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки: Режиссер. энцикл. / НИИ киноискусства М-ва культуры Рос. Федерации; [Отв. ред. Т.Н. Ветрова]. – М.: Материк, 2001. – 140 с. – Тир. 500 экз.
8. Киноискусство Азии и Африки: [Сб. / Сост. С.А. Торопцев]. – М.: Наука, 1984. – 222 с., 8 л. ил. Добав.: Торопцев Сергей Аркадьевич, сост.
9. Кинематограф развивающихся стран Азии и Африки: Очерки / АН СССР. Музей дружбы народов. – М.: Наука, 1985. – 247 с. – Тир. 1900 экз.
10. Кулик Елена Георгиевна. Многоликий мир африканского кино. – М.: Наука: Изд. фирма "Вост. лит.", 1993. – 148 с.: ил.
11. Кулик Елена Георгиевна. Идеологическая борьба в африканском кино // Теория кино и идеологическая борьба. – М.: ВГИК, 1982. – С. 70-80.

12. СадульЖорж. том 1. Всеобщая история кино. Том 1 Москва: Искусство, 1958.
13. Черток Семен Маркович (1931–2006). Начало. Кино Черной Африки. – [М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1973]. – 87 с.: ил.; 22 см. – На обл. автор не указан. – Тир. 15000 экз.
14. Черток Семен Маркович (1931–2006). Там-там XX века: Очерк о кино Черной Африки / Ред. Э. Мендельсон; Худ. О. Раздобудько; Союз кинематографистов СССР. – М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1977. – 79 с.: ил. – Тир. 19000 экз.
15. Шериф, Салах Мохамед. Становление и перспективы развития суданской национальной кинематографии: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – М., 1988. – 24 с