

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
профессионального образования

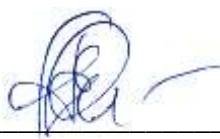
**«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВПО «КубГУ»)**

**Кафедра зарубежного регионоведения и дипломатии**

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

**«НОВОЕ КИНО» 1962–1974 гг. ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ  
В СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОМ И ЭКОНОМИЧЕСКОМ  
КОНТЕКСТЕ**

Работу выполнил(а) \_\_\_\_\_



Емельянова А.М.

(подпись, дата)

Расшифровка подписи  
(инициалы, фамилия)

Факультет истории, социологии и международных отношений курс 2

Специальность/направление Зарубежное регионоведение

Научный руководитель

должность, ученая степень, \_\_\_\_\_



Евтушенко А.С., к.и.н., доцент


(подпись, дата)

Расшифровка подписи  
(инициалы, фамилия)

Нормоконтролер

должность, ученая степень, \_\_\_\_\_

ученое звание \_\_\_\_\_



Ачагу Г.М., к.и.н., профессор

(подпись, дата)

Расшифровка подписи  
(инициалы, фамилия)

Краснодар, 2018

## Содержание

Введение.....	С. 3–10
1. «Новое кино» Испании.....	С. 11–17
2. «Новое кино» Португалии.....	С. 18–26
3. Сравнительная характеристика.....	С. 27–31
Заключение.....	С. 32–33
Список использованных источников и литературы.....	С. 34–37

## ВВЕДЕНИЕ

Постановка проблемы. 1960-е – начало 1970-х гг. является важным периодом в развитии киноискусства иберийских стран. Этот этап в истории кино Испании и Португалии совпал со значительными изменениями в социально-экономической и политической жизни двух государств, которые нашли отражение в работах испанских и португальских кинорежиссеров, оказав влияние на общее состояние кинематографа в этих странах, задав вектор его дальнейшему развитию.

Актуальность темы работы обусловлена непреходящим значением искусства кинематографа как свидетельства какого-либо этапа современной истории. Фильм в той или иной степени отражает ментальность, образ мышления людей определенной эпохи, представляя собой исторический источник для изучения прошлого. Более того, тенденции в испанском и португальском кинематографе, имевшие место в 1960–1970-х гг., вызывают неослабевающий интерес как у широкого круга любителей элитарного кино, так и у профессиональных историков культуры по всему миру и в наши дни (например, работы португальского режиссера Педру Кошта). При этом в отличие от кинематографа таких европейских стран как Франция и Италия, феномен киноискусства Испании и, в особенности, Португалии в российской научной литературе раскрыт весьма слабо, что создает необходимость появления новых исследований.

Хронологические рамки работы охватывают период с 1962 по 1974 гг. Выбор верхней границы исследования обусловлен официальным началом развития «нового кино» в Испании и Португалии. В Испании в 1962 г. руководящую должность Главной дирекции кинематографии занимает Гарсиа Эскудеро, сторонник кардинальных перемен в испанском кино; в том же 1962 г. выходит картина «Дон Роберто», которая ознаменовала начало «нового кино» в Португалии. В качестве нижнего хронологического рубежа определен 1974 г. В этот год с победой Революции Гвоздик в Португалии начинается новый этап в

истории развития португальского кино; в то же время, испанское новое кино, находящееся в упадке с 1968 г. окончательно угасает.

Географические рамки работы: страны Пиренейского полуострова (Испания и Португалия).

Объектом работы является кинематограф Испании и Португалии в 1962–1974 гг.

Предметом исследования является влияние социально-экономической и политической обстановки в Испании и Португалии на развитие «нового кино».

Степень разработанности проблемы. Тема «нового кино» Испании и Португалии изучалась зарубежными исследователями, при этом попытки сравнительного анализа данной парадигмы в двух странах в иностранной историографии не предпринималось. В отечественной историографии, как было отмечено, феномен «нового кино» иберийских стран сколь бы то ни было глубоко не изучена.

Исследовательская литература по проблеме. К значимым работам по истории Испании и Португалии в период диктаторских режимов можно отнести следующие труды отечественных исследователей: «Франко и его время» С.П. Пожарской<sup>1</sup>, «Португалия после Второй мировой войны (1945–1974)» Р.М. Капланова<sup>2</sup>, «Испания после диктатуры: (социально-политические проблемы перехода к демократии)» С.М. Хенкина<sup>3</sup>.

С.П. Пожарская в своей работе «Франко и его время» охватывает весь период политической деятельности Ф. Франко, анализируя каждый ее этап, при этом пытаясь определить характерные черты личности диктатора и его роль в истории Испании.

В «Португалии после Второй мировой войны (1945–1974)» Р.М. Капланов делает акцент на послевоенный этап салазаризма, который, по мнению автора, в большей степени выражает его сущность, чем ранний этап.

---

<sup>1</sup> Пожарская С.П. Франко и его время. М., 2007.

<sup>2</sup> Капланов Р.М. Португалия после Второй мировой войны (1945–1974). М., 1992.

<sup>3</sup> Хенкин С.М. Испания после диктатуры: (социально-политические проблемы перехода к демократии). М., 1993.

Исследователь изучает период послевоенной либерализации, уделяет особое внимание внутренней борьбе политической элиты страны. Большое внимание в работе уделено проблеме разрешения колониальной войны, рассматривается влияние «европеистов» и «африканистов» на процесс разрешения конфликта.

Несмотря на то, что работа «Испания после диктатуры: (социально-политические проблемы перехода к демократии)» С.М. Хенкина в первую очередь ориентирована на период постфранкизма, она в значительной степени раскрывает основные проблемы режима Ф. Франко. Автор анализирует ключевые события периода диктатуры и рассматривает влияние этих событий на дальнейшую историю Испании.

Отечественные исследования по истории кино XX в. представлены работами М. Блеймана «О кино – свидетельские показания»<sup>4</sup>, Е.Н. Савельевой «Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности»<sup>5</sup>.

В книге советского сценариста М. Блеймана «О кино – свидетельские показания» на основе собственных рецензий, статей, комментариев художественной и общественной обстановки рассматриваемых Михаилом Юрьевичем фильмов, автор осуществляет критический анализ своих работ с точки зрения современной ему действительности.

Статья Е.Н. Савельевой «Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности» представляет собой комплексный анализ предпосылок и проблем становления самобытных европейских кинематографий, которые при этом создают единую «европейскую кинематографическую модель».

Тематике, связанной с периодом «нового кино» посвящены работы С.А. Тугуши «“Авторское кино” как феномен культуры XX в.»<sup>6</sup> и Западный

---

<sup>4</sup> Блейман М. О кино – свидетельские показания. М., 1973.

<sup>5</sup> Савельева Е.Н. Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета, № 386. Томск, 2014. С. 94–98.

<sup>6</sup> Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX в. // Вестник МГУКИ, № 3 (59). М., 2014. С. 215–222.

кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966–1989) А.В. Федорова<sup>7</sup>.

В статье «“Авторское кино” как феномен культуры XX в.» С.А. Тугуши дает оценку авторскому кино как независимому кино, которое, сформировавшись в 1960–1980 е гг. создало новый язык новый богатый символами язык общения с действительностью. «Новая волна», новый творческий опыт, С. Тугуши связывает с зарождением «авторского кино». Особое значение придается использованию в концепции фильма притчи, которая стала для кинорежиссеров новым типом художественного мышления.

А.В. Федоров в статье «Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966–1989)» делает комплексный анализ рецензий советских киноведов и кинокритиков на основные работы европейского кинематографа 1966–1989. Среди фильмов, которые упоминаются в статье, значительную роль представляют работы режиссеров «новых волн» разных европейских стран (Франция, Италия, Швеция и т.д.).

В зарубежной историографии можно выделить следующие работы, в которых изучаются диктаторский режим Испании: «Изменившаяся Испания: поздний период диктаторства Франко, 1959–75» Н. Таунсона<sup>8</sup>, «Страх и прогресс. Жизнь обычных людей в Испании Франко, 1939–1975» Дж. Туселла<sup>9</sup>. Португалия данного периода представлена в работах А. Пинту «Современная Португалия: политика, общество и культура»<sup>10</sup>, К. Максвелла «Шипы Португальской революции»<sup>11</sup>.

Цель Н. Таунсона в работе «Изменившаяся Испания: поздний период диктаторства Франко, 1959–75» – исследовать последнее пятнадцатилетие

---

<sup>7</sup> Федоров А.В. Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989) // Медиаобразование, № 3. М., 2016. С. 75–131.

<sup>8</sup> Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959-75. N. Townson (edited). London, 2007.

<sup>9</sup> Tusell J. Spain: from Dictatorship to Democracy 1939 to the Present. London, 2007.

<sup>10</sup> Pinto A.C. Contemporary Portugal. Politics, Society and Culture. NY, 2011.

<sup>11</sup> Maxwell K. The Thorns of the Portuguese Revolution. URL: <https://www.foreignaffairs.com/articles/angola/1976-01-01/thorns-portuguese-revolution> (дата обращения: 29.03.2018).

правления Ф. Франко, обращаясь к ранее малоизученным аспектам переломного момента современной испанской истории. Особый акцент ставится на социальные и культурные изменения изучаемого периода. В книге выражается мнение, что способность режима развиваться, стала залогом его долговечности, однако, в то же время, эта эволюция режима привела к спокойному переходу к демократии.

Книга «Страх и прогресс. Жизнь обычных людей в Испании Франко, 1939–1975» Дж. Туселла представляет особый интерес при изучении эпохи Франко и жизни общества того времени. Задача Дж. Туселла показать, как политическое насилие и репрессии создавали атмосферу страха среди населения. В книге описываются социальные издержки, которые испанцы должны были заплатить за решения правительства в социально-экономической сфере. Однако в итоге, изменения в экономической, демографической ситуации в стране ускорили переустановку ценностей общества, что привело к освобождению жителей страны от страхов прошлого.

А. Пинту в работе «Современная Португалия: политика, общество и культура» создает целостный портрет Португалии XX – начала XXI вв. Особое внимание уделяется роли режима А. Салазара в истории страны. Анализ осуществляется по трем направлениям: внешняя политика Португалии, экономика: рост и структурные изменения, а также социальные изменения в стране и государственная политика в общественной сфере.

Статья К. Максвелла «Шипы Португальской революции» наряду с самой Португальской революцией и ее итогами резюмирует основные причины государственного переворота в апреле 1974, рассматривая Португалию в общеевропейском контексте.

Общие работы по истории кино XX в. представлены трудами М. Казинса «История кино»<sup>12</sup>, К.Г. Аройо и А.К. Авила «Кинематографическая история

---

<sup>12</sup> Cousins M. Historia del cine. Barcelona, 2005.

Европейского Союза. Законодательство европейского кинематографа»<sup>13</sup>, А.Л. Уэсо «Кино и XX век»<sup>14</sup>.

«История кино» М. Казинса – это попытка рассказать историю кино через фильмы, не получившие большой известности, но заслуживающие внимания, т.к., по мнению автора, именно они являются новаторскими. Особое место в анализе кинематографа уделяется месту и роли режиссера.

«Кинематографическая история Европейского Союза. Законодательство европейского кинематографа» – это исследование европейского кино и его правовой базы на протяжении всего XX в. Также в книге рассматривается, как в той или иной мере процесс интеграции европейского пространства нашел свое отражение в кинолентах.

Работа «Кино и XX век» А.Л. Уэсо, с одной стороны, рассматривает особенности видения кинематографа, как сложного технического и художественного явления, с другой стороны, определяет отношения между миром кино и обществом в XX в. через призму экономических, политических и художественных трансформаций.

Проблема развития «нового кино» поднимается в работах «Общая история кино. Том 11. Новые кино (60-е гг.)» под ред. Г. Домингеса и Х. Таленса<sup>15</sup>, «История испанского кино» Р. Губерна<sup>16</sup>, «Новое португальское кино. Государственная политика и способы производства (1949–1980)» П. да Кунья<sup>17</sup>, «В поисках нового португальского кино» М. Салиса<sup>18</sup>.

«Общая история кино. Том 11. Новые кино (60-е гг.)» – это комплексный анализ феномена «новое кино», который охватил большое количество стран по всему миру. Эта работа позволяет сопоставить кинематограф данного движения разных стран в отдаленных частях света, изучить их особенности, ознакомиться с анализом основных киноработ 60-х гг. XX в.

---

<sup>13</sup> Arroyo C.G., Ávila A.C. Historia Cinematográfica de la Unión Europea. Legislación cinematográfica europea. Madrid, 1999.

<sup>14</sup> Hueso A.L. El cine y el siglo XX. Barcelona, 1998.

<sup>15</sup> Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60). Dir. G. Domínguez, J. Talens. Madrid, 1995.

<sup>16</sup> Gubern R. Historia del cine español. Madrid, 2000.

<sup>17</sup> Da Cunha P. O novo cinema português. Políticas públicas y modo de produção. Coimbra, 2014.

<sup>18</sup> Sales M. Em busca de um novo cinema português. Coimbra, 2010.



Значимость работы Р. Губерна «История испанского кино» при изучении «нового кино» страны заключается в наличии анализа данного направления через призму социально-экономических и политических изменений.

«Новое португальское кино. Государственная политика и способы производства (1949–1980)» П. да Кунья ставит перед собой следующие задачи: охарактеризовать португальское «нового кино» на контрасте со «старым»; изучить эволюцию португальского кино, принимая во внимание процесс интернационализации культуры, а также факт политического вмешательства в развитие кинематографа страны.

«В поисках нового португальского кино» М. Салиса определяет историческую и теоретическую базу португальского «нового кино», изучает дискуссии о понимании красоты в XX в., отдельно рассматривает особенности кинематографа страны, влияние неореализма на становление «нового кино» Португалии и анализирует творческую деятельность главных режиссеров рассматриваемого периода.

Цель работы заключается в изучении развития испанского и португальского кино в 1962–1974 гг., при опоре на социальный, политический и экономический контекст.

Задачи работы состоят в раскрытии феномена «нового кино» Испании и Португалии, определении его характерных черт в каждой стране, анализе социально-политической и экономической обстановки того времени и демонстрации на конкретных примерах влияния окружающей обстановки на киноискусство. Еще одной задачей работы является проведение сопоставительного анализа феномена «новое кино» иберийских стран.

Источниками исследования являются картины испанского и португальского кинематографа. «Новое кино» Испании: «Туризм – великое изобретение»<sup>19</sup>, «Вызовы»<sup>20</sup>, «Город не для меня»<sup>21</sup>, «Миллион в мусоре»<sup>22</sup>,

---

<sup>19</sup> El Turismo es un gran invento. Director Pedro Lazaga. 1968.

<sup>20</sup> Los desafíos. Directores: Claudio Gerin, Victor Erice, José Luis. 1969.

<sup>21</sup> La ciudad no es para mí. Director Pedro Lazaga. 1966.

<sup>22</sup> Un millón en la basura. Director José María Forqué. 1967.

«Охота»<sup>23</sup>. «Новое кино» Португалии: «Дон Роберто»<sup>24</sup>, «Зеленые годы»<sup>25</sup>, «Белармино»<sup>26</sup>, «Смена жизни»<sup>27</sup>, «Плохой возлюбленный»<sup>28</sup>.

Научная новизна работы заключается в том, что она представляет собой первую в отечественной историографии попытку сравнительного анализа феномена «нового кино» Испании и Португалии, выделении общих и особенных черт в его развитии, становлении и упадке.

---

<sup>23</sup> La caza. Director Carlos Saura. 1966.

<sup>24</sup> Dom Roberto. Diretora Ernesto de Sousa. 1962.

<sup>25</sup> Os verdes anos. Diretora Paulo Rocha. 1963.

<sup>26</sup> Belarmino. Diretora Fernando Lopes. 1964.

<sup>27</sup> Mudar de vida. Diretora Paulo Rocha. 1966.

<sup>28</sup> O mal-amado. Direotora Fernando Matos Silva. 1974.

## 1 Новое испанское кино

### *Определение феномена*

Новое испанское кино – это движение за обновление испанского кино в 1960-е гг., возникшее на фоне французской новой волны (Nouvelle Vague) и итальянского неореализма, ставившее целью максимально точно передать окружающую действительность. Это повествовательное кино с убежденной антиконформистской позицией, которое пыталось показать «другое лицо» официальной Испании, с большей свободой творческого самовыражения и критикой, компрометирующей испанское общество, но при этом с характером, приемлемым для режима<sup>29</sup>.

Начало нового испанского кино приходится на 1962 г., когда должность руководителя Главной Директорией Кинематографа достается Гарсиа Хосе Марии Эскудеро. Он немедленно начинает проводить новую политику, пытаясь дать значительный поворот национальному кинопроизводству, оставляя в стороне прежнее официальное кино, и создает условия для разрешения подконтрольного введения новых достижений Института Кинематографических исследований и опытов и способствует достижению определенной свободе старых структур испанского кино. Первоначальный успех подобной политики с 1967 г. оборачивается спадом кинопроизводства, что обуславливается коммерческим провалом многих картин. Именно с этого времени начинается разрыв с принципами «нового кино» и режиссеры ищут другие пути самовыражения.

### *Характеристика «нового испанского кино»*

Необходимая теоретическая основа для становления и развития «нового кино» была сформулирована в т.н. Беседах в Саламанке (1955). В ходе первой серий бесед испанский режиссер Х.А. Бардем заявил, что «испанское кино политически неэффективное, социально фальшивое, интеллектуально бедное,

---

<sup>29</sup> Caparrós Lera J.M. Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy). Barcelona, 1999. P. 128.

эстетически никчемное и индустриально посредственное»<sup>30</sup>. Это заявление было включено в Заключение Бесед в Саламанке (май 1955 г.). В нем были определены следующие положения: о содержании кино, препятствия для развития кино, современное право испанского кинематографа, экономические проблемы, необходимость критики и т.д.<sup>31</sup> Следует отметить, что Гарсиа Эскудеро был одним из активных участников Бесед и он отмечал, что, заняв должность, принялся осуществлять то, о чем говорили в Саламанке. Однако в то же время, режиссер и президент Национальной фильмотеки Испании Л.Г. Берланга в одном из своих интервью выразил мнение, что Г. Эскудеро не мог перенять дух Саламанки, так как он был человеком внутри режима, хотя и некоторые идеи Саламанки все же пытался продвигать<sup>32</sup>. Таким образом, с одной стороны, Г. Эскудеро был «отцом «нового испанского кино», экспериментального, позволявшего, пусть и завуалированно, но критиковать режим. С другой стороны, это обновление происходило официально, строго под контролем сверху.

Политика Г. Эскудеро следовала следующим основным принципам: экономическая протекция, унификация правового обеспечения, предоставление возможностей молодым кинематографистам, кодификация цензуры и производство кино для детей<sup>33</sup>. Данные меры способствовали значительному качественному и количественному росту испанского кино: если в 1962 г. было выпущено в прокат 88 фильмов, то в 1966 г. – 164; средняя стоимость одного испанского фильма с 4,5 млн. песет в 1960 г. возросла до 7 млн. песет в 1966 г.<sup>34</sup> За время руководства Главной Директории Кинематографии Г. Эскудеро количество кино клубов увеличилось в два раза: с немногим менее, чем 200, до 400, которые являлись площадкой не только для повышения популярности

---

<sup>30</sup> Caparrós Lera J.M. Op. cit. P. 88.

<sup>31</sup> См.: Pozo S. La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896–1970). Barcelona, 1984. PP. 134–139.

<sup>32</sup> Pozo S. Op. cit. P. 141.

<sup>33</sup> Caparrós Lera J.M. Op. cit. P. 125-126.

<sup>34</sup> Pozo S. Op. cit. P. 187–189.

кинматографа, но были местом проведения подпольных кинопоказов запрещенных фильмов (как, например, киноклуб Ла Барака (La Barraca)<sup>35</sup>.

Однако несмотря на значительную успешность курса, «новое кино» пришло в упадок. Причиной тому послужила неспособность администрации после отставки Г. Эскудеро продолжить его политику, а также неспособность индустрии адаптироваться к предложенным изменениям<sup>36</sup>. По выражению Д.М. Форм, «новое испанское кино» было не более, чем этикетка без продукта, или, лучше сказать, желание администрации Г. Эскудеро. Время показало, что работали не более, чем отдельные авторы, работавшие без какой-либо согласованности. Но причины такой несогласованности нас приведут скорее к проблемам страны в целом»<sup>37</sup>.

*Социально-политическая и экономическая ситуация и ее влияние на испанский кинематограф 1960-х гг.*

Вторая половина правления Ф. Франко ознаменовалась социальными изменениями, которые можно охарактеризовать как быстрые, основательные, затрагивающие большую часть населения. За то время Испания «вступила в современность»<sup>38</sup>. Этому повороту способствовали: развитие туризма, внутренние миграции, секуляризация общества, формирование общества потребления.

Туризм за короткий промежуток времени стал главной национальной индустрией: с 1960 по 1970 гг. поток туристов увеличился более чем в три раза: с 7 до 24 млн. чел. Поэтому трансформация культурных привычек и образа жизни испанцев в то время были прямым результатом контакта с внешним миром<sup>39</sup>. В целом, в испанском обществе к туризму было двойственное отношение. С одной стороны, он приносил доход, повышал экономическую активность, особенно в прибрежных регионах, которым это было необходимо, и ожидалось, что туризм

---

<sup>35</sup> Puertas E.D. Historia Social del Cine en España. Madrid, 2003. P. 308–309.

<sup>36</sup> Diccionario del cine español. Dir. Por José Luis Borau. Madrid, 1998. P. 635.

<sup>37</sup> Capparós Lera J.M. Op. cit. P. 130.

<sup>38</sup> Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959–75. Nigel Townson (edited). UK, 2007. P. 73.

<sup>39</sup> Tusell J. Spain: from Dictatorship to Democracy 1939 to the Present. UK, 2007. P. 189.

покажет диктаторство в выгодном свете. С другой стороны, консервативно настроенная часть населения вместе с Церковью не доверяла пагубному влиянию туризма на общество, наблюдая в этом продажу нравственных ценностей страны в обмен на твердую валюту<sup>40</sup>.

Одной из характерных особенностей общественного развития того времени можно назвать внутренние миграции. Население в поисках работы покидало сельскую местность и переезжало в города. В 60-е гг. 4 млн. испанцев поменяли место жительства. Сельское население уменьшилось с 42 до 25 %, что равнозначно тому же процессу, произошедшему ранее на протяжении 60 лет<sup>41</sup>.

Что касается вопросов нравственности общества, франкизм предоставил их во ведение католической церкви. Она, в результате улучшения экономики и стабильности режима, стала обсуждать социальные проблемы и задавать следующие установки: женщины – самая склонная часть населения к нарушению норм морали, они должны быть образованными, чтобы быть достойной компанией своим мужьям и улучшать качество жизни семьи; танцы – крайне опасное взаимодействие между полами, равно как купание на пляже или в общественном бассейне; туризм – это главная опасность для морали<sup>42</sup> и т.д. Таким образом, церковь выступала против того, что было интересно современному обществу. Но в то же время, она уже не оказывала должного влияния на население, оно становилось более светским, и лишь небольшая часть поддерживала эти установки.

Именно в 1960-е гг. в Испании формировалось общество потребления, с новыми ценностями и потребностями. С распространением рекламы испанцы стали тратить больше средств на второстепенные вещи. Важным изменением в повседневной жизни стало широкое использование личного транспорта, в частности скутеров и автомобилей. Западное телевидение, кино, реклама создавали концепт «молодежной культуры»: зарубежные образы формировали

---

<sup>40</sup> Sánchez A.C. Op. cit. P. 164–165.

<sup>41</sup> Tusell J.. Op. cit. P. 198.

<sup>42</sup> Sánchez A.C. Op. cit. P. 139–141.

вкусы и интересы молодежи; публичное курение и распитие спиртных напитков стало повседневным делом<sup>43</sup>.

Таким образом, испанское общество во вторую половину правления Ф. Франко стало «новым» обществом: урбанизированным, индустриализованным, ориентированным на сферу услуг, более светским, требующим дальнейших изменений.

*«Новое испанское кино»: основные работы*

Картина «Туризм – великое изобретение» (El Turismo es un gran invento) П. Ласага 1968 г. является ярким примером того, как туризм воспринимался испанским обществом. Фильм начинается с рекламного ролика, в котором говорится о том, что еще совсем недавно слово «туризм» было в словаре, а сейчас оно у каждого на устах; утверждается, что туризм – это замечательное времяпровождение, которое позволяет насладиться отпуском на побережье, завести новые знакомства, попробовать гастрономические изыски. Музыкальным сопровождением всего фильма является песня «Мне нравится заниматься туризмом» (Me Gusta Hacer Turismo): «Мне нравится заниматься туризмом... Забудьте ваши проблемы, не думайте о делах... Расслабьтесь на пляже...». Сюжетная линия фильма такова, что, с целью превратить маленькую арагонскую деревню в центр туризма, мэр со своим секретарем отправляются в Торремолинос, на побережье Коста-дель-Соль, чтобы все «документировать» и создать не менее лучший курорт в своей деревне. Режиссер показывает, как в этом историческом моменте существовало две Испании: одна традиционная, классическая, погруженная в лишения отчужденной, отсталой сельской местности и другая, экзотическая, современная, открытая всему иностранному<sup>44</sup>. Также в фильме находит свое отражение разница менталитета: на побережье люди ведут себя проще, свободнее, в то же время в деревне население относится к идее создать подобный мир у себя с большим скептицизмом, ведь это означает дурные нравы и непристойное поведение.

---

<sup>43</sup> Sánchez A. C. Op. cit. P. 150–154.

<sup>44</sup> Alonso R. G. El Turismo no es un gran invento // Área abierta. 2006. № 15. P. 3–4.

Довольно успешную попытку высмеять стремление слепо следовать иностранному, в частности американскому, делают три режиссера К. Герин, В. Эресе и Х. Луис в совместной работе «Вызовы» (*Los desafíos*, 1969). Картина состоит из трех частей, представленных как самостоятельный короткий метр, но в то же время пронизанный общей психологией. Каждая часть призвана показать сложные человеческие взаимоотношения: то, как необузданное желание испытать что-то новое приводит к трагическому финалу, в котором неизбежно испанцы выступают против американцев.

Противостояние же городских против сельских испанцев, напротив, получает благополучный конец в фильме «Город не для меня» Педро Ласаги, 1966 г. Данная кинокартина на контрасте показывает разницу между сельским и городским, но выступает в поддержку первого. Следующие аргументы из фильма это доказывают: отсутствие добродетели у невестки Августина, главного героя, приехавшего к своему сыну в город из деревни; незаконная любовь служанки, которая оборачивается беременностью вне брака; предательство помощника сына Августина. Все это будет решено Августином, который благодаря своему мудрому взгляду на жизнь находит правильный выход из любой неприятной ситуации. В то же время, хотя деревня со своей простотой, не испорченностью, все же побеждает в негласном противостоянии «деревня – город», главный герой не отказывается от современных достижений, и привозит в качестве сувениров своим односельчанам подарки, которые можно приобрести только в городе<sup>45</sup>.

В «Городе не для меня» Августин знакомится со служанкой в доме сына, которая также переехала из деревни в город, чтобы зарабатывать на жизнь, так как иначе средств даже на предметы первой необходимости у нее не хватало. Но не только у жителей деревни не хватало средств, у городских так же были денежные проблемы. Эта проблема поднимается Хосе Марией Форке в фильме «Миллион в мусоре» (*Un millón en la basura*), 1967 г. Семья Пепе, главного героя,

---

<sup>45</sup> Juno A. Menosprecio de corte y alabanza de aldea. El pueblo ¿un paraiso? URL: <http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=167807> (дата обращения 18.03.2018).



испытывает серьезные финансовые затруднения, но даже несмотря на это, супруги все же возвращают найденный в мусорном баке миллион его хозяину дону Леонарду, пусть даже и для этого было необходимо понять, от чего они отказываются. В конце концов, их благоразумие окупается: добросердечность друзей Пепе и благодарность Дона Леонарда не заставляют себя ждать. Таким образом, главное сообщение картины: помощь и чудеса должны происходить в результате социального и политического компромисса, а не из милостыни и божественного снисхождения<sup>46</sup> (Пепе благодарил бога за посланный ему миллион).

Невозможно обойти стороной еще одну работу времени «новое кино» режиссера К. Сауры «Охота», 1966 г., в которой под маской сложных человеческих взаимоотношений скрывается явная критика диктатуры Ф. Франко. Три друга, сражавшиеся в Национальной фракции (Bando Nacional) во время Гражданской войны, вместе с четвертым знакомым отправляются на охоту на кроликов (одно из любимых увлечений каудильо) на то же место, где они когда-то воевали. Во время совместной беседы один из друзей говорит: «Охота, она как жизнь, сильный превосходит слабого». Откровенно жестокие сцены охоты на кроликов перерастают в охоту бывших приятелей друг на друга, и все они погибают. После этого фильма Карлос Саура превратился в одного из самых значимых режиссеров испанского кино<sup>47</sup>.

Вышеуказанные фильмы «нового испанского кино» затрагивали важные и актуальные проблемы испанского общества 1960-х гг. Все они в той или иной степени отражали интересы и переживания населения и в свою очередь предлагали свое критическое видение существовавших проблем, преподнося зрителю урок, как нужно воспринимать подобные ситуации, касавшиеся социальных изменений, и относиться к ним.

---

<sup>46</sup> Morata R. Un millón en la basura (José María Forqué, 1967). URL: <https://rafamorata.com/elcinepordelante/un-millon-en-la-basura-jose-maria-forque-1967/> (дата обращения 18.03.2018).

<sup>47</sup> Cousins M. Historia del cine. Barcelona, 2005. P. 512.

## 2 Новое португальское кино

### *Определение феномена*

Новое португальское кино – это не столько организованное движение, сколько группа людей, которые с вызовом смотрели на португальское кино прошлых лет; это, в частности, фильмы, спонсированные Национальным Фондом Кино и получившие прозвище «cinema do fundo» (игра слов: fundo с порт. фонд/дно), т.е. кино, достигшее дна<sup>48</sup>.

«Новое кино» Португалии возникает в 1962 г. с критикой фильма «Дон Роберто» (реж. Х. Э. де Суза). Официальной датой завершения данного феномена принято считать 1974 г. После Революции Гвоздик «апрельское кино» продолжает пользоваться основными достижениями «нового» (авторское, художественное), но при этом уделяет больше внимания произошедшей революции и ее героям – людям.

### *Характеристика «нового кино» в Португалии*

Импульс возникновению феномена «нового кино» в Португалии был дан уже в 1955 г. («нулевой год португальского кино» – год, когда не было выпущено ни одного полнометражного фильма): стало ясно, что «старое» кино, пропагандистское, по большей части нацеленное на распространение идеологии режима посредством «лиссабонских комедий», более неактуально, необходимо «новое» кино, обновленное<sup>49</sup>.

В результате, к концу 1950-х гг. можно наблюдать следующие явления в сфере кинематографа Португалии: неформальные встречи идеологов «нового кино» (кафе «Vá-Vá» открылось в 1958 г. в Лиссабоне и стало местом встреч представителей «нового кино» и художественной интеллигенции страны<sup>50</sup>), обучение специалистов в области кино за рубежом, широкая деятельность кино клубов.

---

<sup>48</sup> Baptista T. Nationally Correct: the invention of Portuguese Cinema // Portuguese Cultural Studies. 2010. № 3. P. 8.

<sup>49</sup> Cunha P. O Publico e o Novo Cinema Portugues // Estudos do Seculo XX. 2007. № 7. P. 351–352.

<sup>50</sup> Mendes J. M. Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema. Lisboa, 2017. P. 15.

Необходимость в высококвалифицированных кадрах киноиндустрии страны и признание неэффективности «поколения помощников» (система обучения новых деятелей кино представителями индустрии 1950-х гг.) привела к распространению практики обучения кинорежиссеров за рубежом: в 1958 г. 50 человек посещали курсы и стажировки в других государствах Европы. Половина из них получала стипендии от португальского правительства, другие обучались либо за собственные средства, либо получали стипендии от университетов, в которых проходили практику. Позднее финансированием заграничного обучения стал Фонд Гулбенкяна (в период 1961–1974 гг. было выделено 19 стипендий)<sup>51</sup>.

Таким образом, уже в конце 1950 – начале 1960-х гг. был сформирован необходимый базис в сфере кинематографа для становления «нового кино» в стране.

В целом, период «нового кино» можно разделить на две фазы, в зависимости от основного производителя и источника финансирования кинопроизводства. Первая фаза (1962–1968) связана с именем Антонио да Кунья Теллиш, португальский режиссер, запустивший свою компанию по производству фильмов. Вторая (1968–1974) – с деятельностью фонда Калуста Гулбенкяна и открытием Португальского центра кино.

А. да Кунья Теллиш оказал двойственное воздействие на развитие португальского кинематографа. С одной стороны, были введены новые, экспериментальные методы производства. С другой стороны, картины не оказались кассовыми, не оправдали бюджет на них потраченный. Более того, провал политики А. да Кунья Теллиш показал неэффективность осуществленных им инноваций в кинопроизводстве.

Вместе с тем, значение инноваций А. да Куньи Теллиш заключалась во-первых, в создании новой модели производства, в которой продюсер выступал в

---

<sup>51</sup> Cunha P. Um buraco chamado Portugal. A «europeização» da geração do novo cinema português (1962–74). Coimbra, 2018. P. 192–193.

качестве соавтора проекта – т.н. «философия производства», которая означает необходимость продюсера чувствовать кино и понимать, что хочет режиссер, а также формулирует установку, что нет классических и predetermined схем съемок, а скорее гибкая концепция, позволяющая использовать те средства и приемы, которые подойдут именно этому фильму<sup>52</sup>.

Во-вторых, было создано две модели финансирования проектов. Первая заключалась в обещанном ежемесячном платеже режиссеру, которая к концу года могла быть инвестирована в производство фильма. Вторая предполагала независимое кинопроизводство, основанное на финансовой поддержке исключительно посредством исполнения рекламных заказов<sup>53</sup>.

В итоге, так как практически все фильмы, произведенные Да Кунья Теллиш обернулись финансовым провалом, компания превратилась в банкрота<sup>54</sup>. Не заставил себя ждать и «развод» продюсеров и режиссеров: последние выступали против вмешательства первых в процесс съемок, ограничивая их роль лишь финансовой поддержкой<sup>55</sup>.

Потребность в дальнейшей поддержке кинематографа привела к созданию Фонда Гулбенкяна и Португальского центра кино. Их взаимосвязь заключалась в том, что Центр занимался производством фильмов, а Фонд оказывал определенную помощь (предоставление субсидий экспериментальному кино, поддержка деятельности кино клубов, творческий обмен в области кино с Бразилией и Испанией<sup>56</sup>). Ф. Лопеш, один из видных деятелей «нового кино» признал, что «... без Гулбенкяна усилия первой фазы «нового кино» полностью исчезли бы из-за отсутствия стабильности производства». Эта стабильность определялась обязательством Гулбенкяна финансировать как минимум четыре фильма Центра в год<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Cunha P. Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção. Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa, 2013. P. 558–560.

<sup>53</sup> Ibid. P. 560.

<sup>54</sup> Baptista T. Op. cit. P. 10.

<sup>55</sup> Cunha P. Op. cit. P. 560–561.

<sup>56</sup> Pereira M. A produção filmica do Centro Português de Cinema. Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa, 2013. P. 550.

<sup>57</sup> Mendes J.M. Op. cit. P. 18–19.

Несмотря на эти достижения, период «нового кино» завершается с революцией 1974 г. Причинами заката данного этапа развития португальского кино послужили: низкая популярность кинокартин движения в следствие особенностей социально-экономической и политической обстановки в стране.

*Социально-политическая и экономическая обстановка в Португалии, оказавшая влияние на «новое кино» страны*

Период 1960-х – начало 1970-х гг. в Португалии ознаменовался динамичным экономическим развитием при сохранении политической напряженности и связанным с этим переходным состоянием общественности.

С одной стороны, были предприняты меры для либерализации торговли, которые привели к самым высоким темпам роста в истории Португалии: реальный ВВП вырос на 6,2 % в год в период 1959–1965 гг., и на 7,5 % в год в 1966–1973 гг.<sup>58</sup> Такому росту способствовало вступление Португалии в Европейскую ассоциацию свободной торговли (ЕАСТ) в 1960 г., и в результате увеличение иностранных инвестиций. Как следствие, сформировалась более тесная связь с Европой: несмотря на изоляцию от континента, которая выражалась более в политической сфере, нежели в экономической и социальной, Португалия все же была западноевропейской нацией<sup>59</sup>. Стал развиваться туризм.

Однако, с другой стороны, пока развивался туризм в Португалию европейцев, набирала обороты и в 1970 г. достигла максимума эмиграция португальцев в Европу. Всего за 1960–1971 гг. из Португалии эмигрировало 900 тыс. чел. – поразительное число для страны с общей численностью населения не более 8,2 млн. чел.<sup>60</sup> Не последней причиной тому послужило тяжелое положение в стране, связанное с ведением колониальной войны с 1961 по 1974 гг. на три фронта: в Анголе, Гвинее-Бисау и Мозамбике. Большая часть

---

<sup>58</sup> Bragues G. Portugal's Plight. The Role of Social Democracy // The Independent Review. 2012. Vol. 16. № 3. P. 329.

<sup>59</sup> Maxwell K. The Thorns of the Portuguese Revolution. URL: <https://www.foreignaffairs.com/articles/angola/1976-01-01/thorns-portuguese-revolution> (дата обращения: 29.03.2018).

<sup>60</sup> Ibid.

молодежи была мобилизована на войну, что привело к массовому движению студентов и крепнущего среднего класса против колониализма. Война, помимо людских ресурсов, требовала ресурсы материальные: финансирование осуществлялось за счет инвестирования в развитие транспортной инфраструктуры, а также брались средства, предназначенные для функционирования сферы образования<sup>61</sup>.

Таким образом, несмотря на очевидную обреченность Португалии в колониальной войне, после смерти А. Салазара новый диктатор М. Каэтано принял решение ее продолжить, который вопреки своим устремлениям дальнейшей либерализации, чем и способствовал неизбежности переворота в 1974 г., осуществленного Движением вооруженных сил – группой офицеров среднего звена левых взглядов<sup>62</sup>.

Именно с 1974 г. начинается следующий этап развития португальского кино: фильмы как бы документировали все детали периода, с целью ускорить социальные и идеологические преобразования; показать условия жизни и труда крестьян, фабричных рабочих; указать на проблемы бедности и неграмотности населения<sup>63</sup>.

#### *Основные киноработы и их значение*

«Дон Роберто» (реж. Э. Суза, 1962) и «Зеленые годы» (реж. П. Роша, 1963) считаются первыми работами движения «новое кино» в Португалии. Указываем две работы, т.к. существуют споры, возможно ли считать картину «Дон Роберто» первым фильмом «нового кино», принимая во внимание тот факт, что она еще следует традиции неореализма, от которого «новое поколение» пыталось уйти. Но если картина Э. Суза еще не в полной мере отражает все идеалы «нового кино», то она впервые объявляет разрыв с прежним, государственным кинематографом, ищет новые пути финансирования съемок, а также закладывает

---

<sup>61</sup> Pinto A.C. Contemporary Portugal. Politics, Society and Culture. New York, 2011. P. 47–48.

<sup>62</sup> Ibid. P. 50.

<sup>63</sup> Baptista T. Op. cit. P. 11.

основы психологии «нового кино», которые будут использованы последующими режиссерами движения.

«Дон Роберто» не был спонсирован А.К. да Теллиш, как фильмы первой половины португальского «нового кино», но снят за счет собственных средств автора, а также сумму, собранную Кооперативом зрителей.

Кинолента повествует о сложной жизни людей, живущих в бедности, на границе между выживанием и полным истощением; людей, которые вынуждены воровать, врать, выступать против социальных институтов<sup>64</sup>. Главный герой – Жуан Барбелас живет в Лиссабоне, он кукловод, скиталец-мечтатель, которого все называют Дон Роберто. Он знакомится с Марией, одинокой, безработной, неграмотной молодой женщиной, и надеется найти смысл жизни с ней. Мария и Жуан не теряют надежду на светлое будущее, хотя и с трудом переносят невзгоды: на протяжении всего фильма они борются за то, чтобы не быть марионетками в руках общества<sup>65</sup>.

«Зеленые годы» П. Роша сняты компанией А.К. Да Теллиш и безоговорочно относятся к «новому кино». Если вместе с «Доном Роберто» был поднят флаг «нового кино», то «Зеленые годы» заставили этот флаг развиваться. Образ скитальца заменяется образом мигранта. Впервые в кинематографе поднимается проблема внутренних миграций и адаптации людей, прибывших из сельской местности в город и проблема тяжелой ситуации в сфере труда (низкая заработная плата, работа без выходных, эксплуатация руководителями своих рабочих). Все это отражает реальность Португалии в то время. В основу сюжета лег реальный случай, описанный в газете той эпохи, что молодой человек убил служанку<sup>66</sup>.

Это история о девятнадцатилетнем Джулио, который переезжает из деревни в Лиссабон, чтобы работать в сапожной мастерской своего дяди. В

---

<sup>64</sup> Gender, Human Rights and Activisms — Proceedings of the Fifth International Congress in Cultural Studies. Maria Manuel Baptista, Larissa Latif (Eds). Coimbra, 2016. P. 83.

<sup>65</sup> Almeida T. O. É Hasteada a Bandeira do Novo Cinema Português: Ernesto de Sousa e Dom Roberto. URL: (дата обращения: 10.03.2018).

<sup>66</sup> Ibid.

городе он знакомится с Ильдой, его сверстницей, которая работает служанкой на окраине города. Несмотря на то, что оба приехали в столицу из провинции, молодой человек и девушка по-разному относятся к городской жизни. Джулио разочарован обстановкой, он не может выжить в атмосфере большого города, которая его угнетает и не дает желаний развиваться. В то же время Ильда полна энтузиазма, смелости, которая решается на дерзкие поступки для служанки того времени: одевается в господскую одежду, ведет себя вызывающе. Однако ее смелость переходить границы: это не уверенность и сильный характер, а попытка выделиться и пойти против системы, не предлагая ничего достойного взамен. В результате, переживающий сложный момент в своей жизни, Джулио в не себя от гнева на свою возлюбленную в порыве ревности убивает ее. Символично в этой сцене показана победа традиционных ценностей над современными.

В фильме показана борьба деревни против города, особенно новой части города, принадлежащей людям, обретших свое богатство недобросовестным путем<sup>67</sup>. Таким образом, в этом фильме через сложность человеческих индивидуальных взаимоотношений режиссер пытается показать портрет страны, которая переживает «переходный» возраст, предполагающий импульсивные, но необходимые изменения для дальнейшего развития и переоценки ценностей.

«Белармино» (реж. Ф. Лопеш, 1966) – пример документального кино, снятого в рамках «нового кино». Фильм повествует о маргинальном существовании Белармино Фрогосо, бывшего чемпиона по боксу, который переживает период забвения. Режиссер, используя метод интервью пытается получить личную информацию о герое, чтобы составить его психологический портрет. Белармино выступает в качестве одного из образов человека Португалии того времени: он ведет борьбу (не имея работы, потеряв многое в своей жизни), которая в то же время оказывается иллюзорной и бесполезной. Сложная психология Белармино кропотливо исследуется Ф. Лопешом в

---

<sup>67</sup> Coelho E.P. Vinte anos de cinema português (1962–1982). Lisboa, 1983. P. 17.



социальном городском контексте, который идентифицируется с чувствами самого героя<sup>68</sup> – все его переживания, проблемы были порождены городом.

«Смена жизни» (реж. П. Роша, 1967 г.) поднимает проблему внутренних миграций, колониальной войны и ее социальных последствий.

Фильм предлагает критический взгляд на Португалию: она представлена как сельская страна, зависимая от традиционной промышленности. Режиссер предпринимает первое обращение в кино в период диктатуры Салазара к колониальной войне в Африке и представляет откровенное изображение труда рыбаков, создает картину общества, которое застряло в прошлом и не хочет ничего менять. В фильме три ключевых персонажа: Джулия, Аделино и Альбертина. Решение Джулии выйти замуж за брата Аделино, который уехал воевать в Африку, вытекает из общественного принуждения стать порядочной и уважаемой женщиной, другими словами, подходить в установленный общественный порядок<sup>69</sup>. Она пример убеждений, установленных кино 1930-х гг.: домашняя, услужливая. Альбертина наоборот, недовольна своим положением в португальском обществе, ввиду безнадежной ситуации (в общественной, экономической, политической сферах) видит единственный выход в эмиграции. Во чтобы то ни стало она хочет покинуть рыбацкую деревню, даже прибегая к воровству из средств, собираемых на благотворительность.

Португальское общество признавало, что военные, возвратившиеся с фронта, получили психологическую травму, которая оказала непосредственное влияние на социальную и культурную реинтеграцию бывших солдат – колониальная война и диктаторский режим вступили в прямое и неизбежное столкновение с появляющимся, новым, обществом<sup>70</sup>.

«Плохой возлюбленный» (*O mal-amado*) (реж. Ф.М. Сильва, 1974) фильм «нового кино», который представляет портрет страны, увязшей в колониальной

---

<sup>68</sup> Ibid. P. 18–19.

<sup>69</sup> Baptista M.M. Op. Cit.

<sup>70</sup> Cunha P. Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português. Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais. № 3. Coimbra 2003. P. 193.

войне. Колониальная проблема привела к слишком глубокому разрыву с ценностями, установленными фашистским режимом. Фильм был запрещен к показу цензурой, и поэтому вышел в прокат только после революции 25 апреля 1974 – 3 мая того же года.

Картина передает беспокойство студенческой молодежи накануне 25 апреля. Жоан, которому около двадцати пяти лет, прекращает учебу, незадолго до того, как отправиться на войну. Он посещает больше политические собрания, чем занятия на факультете экономики. Соарес-отец, государственный служащий с влиянием и знакомствами, устраивает сына на работу в офис. Жоан работает в женском отделе. У него завязываются романтические отношения с его начальницей по имени Инесс. Однако их роман заканчивается трагично. Причиной тому служит сложное психологическое состояние героини – ее брат погибает на войне, и она это очень тяжело переживает. Жоан, который сам не отправился на фронт, не может выносить страдания Инесс. Его новой возлюбленной становится Леонора, которая придерживается традиционных ценностей<sup>71</sup>, в то время как Инесс амбициозная, самостоятельная девушка, представительница «нового» поколения. В финале Инесс в порыве ревности убивает молодого человека.

Указанные выше пять кинокартин представляют особый интерес для понимания феномена нового португальского кино, т.к. отражают основные принципы движения (психологизм героев, мрачный и подавляющий город, экономические и политические проблемы страны и их влияние на жизнь обычных людей), общая тяжелая атмосфера фильмов, наличие социальной и политической критики.

---

<sup>71</sup> Nascimento J. O mal amado – filme. URL: <http://josenascimento.com/filmes/o-mal-amado/> (дата обращения: 05.04.2018 г.).

### 3 Сравнительная характеристика «нового кино» Испании и Португалии

Период «нового кино» как в Испании, так и в Португалии явился важным этапом становления кинематографа иберийских стран. Для того, чтобы определить общее и особенное в кино исследуемых стран, были выбраны следующие линии сравнения: динамика развития «нового кино», официальная поддержка, место и роль режиссера, уровень популярности фильмов, сюжетная линия, место действия в киноленте.

#### *Динамика развития «нового кино»*

Официальное начало движения за обновление кино и в Испании, и в Португалии началось в 1962 г. Безусловно, в обеих странах формирование предпосылок и основ для «нового кино» началось еще в 1950-е гг., но воплотить его идеи на практике стало возможным только в начале 1960-х гг. с возникновением организационного оформления (деятельность Г. Эскудеро в Испании и А. Да Кунья Теллиш в Португалии). Одинаково начавшись, динамика «нового кино» в Испании и Португалии отличилась.

Испания знала один период «нового кино», который пришелся на 1960-е гг. после достаточно успешной эволюции кино в предыдущие годы. Этот период был отмечен стабильностью развития кинематографа, без каких-либо явных кризисов данного направления. Продлившись семь лет, отголоски «нового кино» продолжали звучать в последующих кинокартинах.

В то же время, в Португалии «новое кино» 1962–1974 гг. имело под собой прецедент в виде «нового кино» 1925–1931 гг. С установлением военной диктатуры, новое поколение в стремлении установить новый порядок выступают за создание нового кино для новой Португалии. Движение характеризуется теми же чертами, что и рассмотренные ранее феномены «нового кино»: на обновление кинематографа встают молодые люди 18–20 лет, большие любители кино и поклонники французского авангарда, немецкого экспрессионизма, а также советского кино<sup>72</sup>. Однако в данном случае, «новое кино» выступает в качестве

---

<sup>72</sup> Da Costa J. B. Historia del cine portugués. URL: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-portugues> (Дата обращения: 30.03.2018).

орудия пропаганды, в то время как «новое кино» в период последних лет режима поднимает острые проблемы общества, пусть в несколько фольклоризированном виде<sup>73</sup>, но все же критикует диктаторство.

#### *Официальная поддержка*

Без организационного оформления можно было бы с трудом говорить о движении «новое кино». Однако, если в Испании основной импульс к данному движению был подан «сверху»: Г. Эскудеро был человеком режима, занимал государственные посты, то в Португалии организационное вмешательство в создание «нового кино» ограничивалось лишь спонсированием обучения кинематографистов за рубежом.

В Испании главным идеологом «нового кино» был один человек – Г. Эскудеро. Со снятием его с должности руководителя Главной Директории Кинематографа Испании, период за обновление кино и его причастности более к искусству, нежели к индустрии, завершилось стремлением к коммерциализации фильмов.

Португальское «новое кино» было инициативой «снизу», т.е. основными вдохновителями и теми, кто воплощал идеи «нового кино» были сами кинопроизводители и затем их финансовая поддержка ложилась на плечи негосударственных предприятий (А. Да Кунья Теллис и К. Гулбенкян).

#### *Место и роль режиссера*

В обеих странах наблюдалось стремление следовать исполнению в стиле «авторское кино». Однако, если в Испании стремление доказать, что кино – это искусство, а не индустрия, было успешным лишь частично: некоторые фильмы «нового кино» Испании оказались довольно коммерческими (например, работы П. Лагаса), рассчитанными на широкого зрителя, то в Португалии авторское кино достигло большего развития: символизм, психологизм, особая атмосфера картин стали красной линией «нового кино» Португалии. Режиссер в Португалии, несмотря на изначальный тандем режиссера – продюсера, остается

---

<sup>73</sup> Baptista T. Op. cit. P. 11.

во главе угла, не желая разделять идеи другого человека. Таким образом достигается наиболее искреннее повествование о ситуации в стране, т.к. представления режиссера передаются с его собственной точки зрения.

### *Общественное восприятие кинофильмов*

Необходимо отметить, что и в Испании, и в Португалии фильмы движения «нового кино» не получили популярности. В целом, они обернулись коммерческим провалом. Другими словами, обновление кино 1960-е – 1970-е гг. можно обозначить революцией художественной элиты, которая не была принята обществом.

В Португалии критики отмечали, что кино молодых режиссеров не отвечает способностям большей части населения: низкий уровень образования, и как результат, непонимание зрителями глубокого смысла фильмов «нового кино». По мнению Э. Коэльо, разрыв «нового кино» с зрителем, так как для многих фильмы этого времени были слишком образными, экспериментальными, требующими умственной нагрузки, интеллектуальными и политизированными. Португальское «новое кино» предлагало сложные, субъективные формы, которые казались публике странными<sup>74</sup>.

### *Место действия в киноленте*

События в «новом кино» Испании и Португалии происходят в городе. Однако если в Испании это провинциальный город, то в Португалии это столица. Лиссабон представлен грязным, испорченным, городом полный лжи, потерянных надежд и сломанных жизней. В то же время провинция в Испании, несмотря на наличие негативных сторон, оказывается более способной к восприятию светлой стороны жизни.

Город, будучи центральным местом действия в фильмах «нового кино», представляет важные изменения в жизни общества стран того времени: в Испании и Португалии происходят внутренние миграции, урбанизация

---

<sup>74</sup> Cunha P. Op. cit. P. 360.

населения. Фильмы обеих стран показывают особенности адаптации людей из сельской местности к реалиям городской жизни.

### *Современное «новое кино»*

Сегодня Испания и Португалия обращаются к периоду «нового кино» с целью очередного обновления национального кинематографа, которое ищет вдохновения у деятелей «нового кино».

В Испании прошли Новые беседы в Саламанке (3–5 марта 2016 г.), на которых обсуждалось современное состояние испанского кинематографа, тенденции и проблемы. В мероприятии принимали участие режиссеры, режиссеры монтажа, сценаристы, продюсеры, композиторы, киноведы, преподаватели, студенты. Участники пришли к выводу, что испанское кино всегда должно быть современным, но при этом не нужно забывать, что было сделано раньше (имеются ввиду беседы в Саламанке 1955 г.). Как и предшественники бесед 1955 г., нынешнее равнодушное к национальному кинематографу поколение заявило, что испанское кино продолжает быть «рахитным», но в то же время оно хочет как можно скорее выйти из данной ситуации, которая препятствует креативному рабочему процессу в области культуры<sup>75</sup>. Итогом Новых бесед стала постановка цели, что испанское кино должно быть политически независимым, правдиво отражающим общественную жизнь, по-настоящему эстетическим, разнообразным в сюжетах и индустриально смелым<sup>76</sup>.

В Португалии такие режиссеры, как, например, П. Кошта, Ж. Салавиза, М. Гомес, снимают в стиле «новое кино». В их фильмах продолжают отражаться темы, идеи, как художественные, так и технические приемы «нового кино», которые для некоторых могли бы показаться уходящими в прошлое<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Nuevas convercaciones de cine español. Salamanca 1955–2016. Conclusiones // Caimán. Cuadernos de cine. 2016. № 49 (100). P. 98.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Mendes J.M. Op. cit. P. 67.

Таким образом, наблюдается преемственность в развитии и совершенствовании современного кинематографа, при обращении к более ранним периодам истории национального кино.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Новое кино» оказало значительное влияние на развитие кинематографов Испании и Португалии. Это влияние можно определить в трех перспективах: роль движения в 1960-х – 1970-х гг. (во время существования «нового кино»), значение для последующих этапов развития кинематографа, а также влияние на современное состояние «седьмого искусства».

В результате проведенного анализа, можно сказать, что попытка «нового кино» порвать со «старым кино», задать новый вектор развития кинематографа, оказалась успешной.

Вопреки цензуре деятели кино иберийских стран смогли высказать свою критику режима, пусть даже в иносказательной форме, прибегая к использованию символов («Охота», реж. К. Саура, 1963 г.; «Мальтийцы, буржуазия и иногда...», реж. А. Семеду, 1974) – иначе публика не смогла бы увидеть их работы.

В поисках источников финансирования представители «нового кино» были готовы преодолевать трудности и добиваться своих целей: использования государственных ресурсов для развития (Испания) и создания альтернативных фондов (работа над рекламой и короткометражными документальными фильмами как получение прибыли для создания художественных фильмов, организация компании А. Да Кунья Теллиш, Фонд Гулбенкяна).

«Новое кино» дало старт для профессионального роста молодых режиссеров, которые создали золотой фонд испанского и португальского кино. В Испании ими стали П. Лагаса, К. Саура, В. Эресе и др. В Португалии получили известность П. Роша, Ф. Лопеш, А. Маседу и др.

Несмотря на то, что кинематограф претерпел значительную эволюцию: изменились как технические, так и творческие приемы; многие идеи, принципы съемки, создания и воплощения сюжета являются ни чем иным, как трансформацией атмосферы «нового кино», ее адаптацией к работе другого периода истории кино Испании и Португалии, но не заменой. Можно привести



следующие пример преемственности идей «нового кино» и дальнейшей истории кино: «Вызовы» (реж., 1969 г.) – «Дикие истории» (реж., 2013).

«Новое кино» как Испании, так и Португалии не смогло продержаться долго на творческой сцене. В Испании движение официально просуществовало 6 лет (10 лет в общей сложности, принимая во внимание факт отсутствия резкого разрыва с «новым кино»), в Португалии – 13 лет. В обеих странах требовалось повысить уровень конкурентности национального кино с работами зарубежных коллег и перейти к продвижению коммерческого кино, тем самым отказаться от создания «высокого кино», понятного не многим и получить большую аудиторию в своей стране: «новое кино» Испании и Португалии имели большой успех за рубежом и получали награды на европейских кинофестивалях, но своими согражданами не были приняты в той же степени.

Таким образом, можно охарактеризовать период «нового кино» как поворотный момент в истории кинематографов рассмотренных стран. «Новое кино» стало импульсом обновления «умирающего» искусства, которому на момент 1960-х гг. было не более 70 лет. Наследие киноэпохи 1960-х –1970-х гг. имеет огромную значимость для понимания социального контекста, в котором снимались фильмы, так как они явились отражением идей и представлений о жизни людей, переживающих сложный переходный этап в истории своей страны. Также «новое кино» имеет большую художественную ценность, совершив мини революцию в мире искусства.

## Список использованных источников и литературы

### Источники:

1. Diccionario del cine español. Dir. Por José Luis Borau. Madrid, 1998.
2. Nuevas convercaciones de cine español. Salamanca 1955–2016.

Conclusiones // Caimán. Cuadernos de cine. 2016. № 49 (100). P. 97–99.

3. El Turismo es un gran invento. Director Pedro Lazaga. 1968.
4. Los desafíos. Directores: Claudio Gerin, Victor Erice, José Luis. 1969.
5. La ciudad no es para mi. Director Pedro Lazaga. 1966.
6. Un millón en la basura. Director José María Forqué. 1967.
7. La caza. Director Carlos Saura. 1966.
8. Dom Roberto. Diretora Ernesto de Sousa. 1962.
9. Os verdes anos. Diretora Paulo Rocha. 1963.
10. Belarmino. Diretora Fernando Lopes. 1964.
11. Mudar de vida. Diretora Paulo Rocha. 1966.
12. O mal-amado. Direotora Fernando Matos Silva. 1974.

### Литература:

#### На русском языке

13. Блейман М. О кино – свидетельские показания. М., 1973.
14. Капланов Р.М. Португалия после Второй мировой войны (1945–1974). М., 1992.
15. Пожарская С.П. Франко и его время. М., 2007.
16. Савельева Е.Н. Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 94–98.
17. Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX в. // Вестник МГУКИ. 2014. № 3 (59). С. 215–222.

18. Федоров А.В. Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989) // Медиаобразование. 2016. № 3. С. 75–131.
19. Хенкин С.М. Испания после диктатуры: (социально-политические проблемы перехода к демократии). М., 1993.  
На испанском и португальском языках
20. Almeida T. O. É Hastead a Bandeira do Novo Cinema Português: Ernesto de Sousa e Dom Roberto. URL: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/18141> (дата обращения: 10.03.2018).
21. Arroyo C.G., Ávila A.C. Historia Cinematográfica de la Unión Europea. Legislación cinematográfica europea. Madrid, 1999.
22. Baptista T. Nationally Correct: the invention of Portuguese Cinema // Portuguese Cultural Studies. 2010. № 3. P. 3–18.
23. Bragues G. Portugal's Plight. The Role of Social Democracy // The Independent Review. 2012. Vol. 16. № 3. P. 325–349.
24. Caparrós Lera J.M. Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy). Barcelona, 1999.
25. Coelho E.P. Vinte anos de cinema português (1962- 1982). Lisboa, 1983.
26. Costa J.B. Historia del cine português. URL: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-portugues/> (Дата обращения: 30.03.2018).
27. Cousins M. Historia del cine. Barcelona, 2005.
28. Cunha P. O novo cinema português. Políticas públicas y modo de produção. Coimbra, 2014.
29. Cunha P. O Público e o Novo Cinema Português // Estudos do Século XX. 2007. № 7. P. 350–360.
30. Cunha P. Um buraco chamado Portugal. A «europeização» da geração do novo cinema português (1962–74). Coimbra, 2018. P. 192–193.
31. Cunha P. Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção. Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa, 2013.

32. Gender, Human Rights and Activisms — Proceedings of the Fifth International Congress in Cultural Studies. Maria Manuel Baptista, Larissa Latif (Eds). Coimbra, 2016.

33. Gómez R. El Turismo no es un gran invento // Área abierta. 2006. № 15. P. 1–10.

34. Gubern R. Historia del cine español. Madrid, 2000.

35. Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60). Dir. G. Domínguez, J. Talens. Madrid, 1995.

36. Hueso A.L. El cine y el siglo XX. Barcelona, 1998.

37. Juno. A. Menosprecio de corte y alabanza de aldea. El pueblo ¿un paraíso? URL:

<http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=167807> (дата обращения 18.03.2018).

38. Maxwell K. The Thorns of the Portuguese Revolution. URL: <https://www.foreignaffairs.com/articles/angola/1976-01-01/thorns-portuguese-revolution> (дата обращения: 29.03.2018).

39. Mendes J. M. Sobre a “Escola Portuguesa” de Cinema. Lisboa, 2017. P. 15.

40. Morata R. Un millón en la basura (José María Forqué, 1967). URL: <https://rafamorata.com/elcinepordelante/un-millon-en-la-basura-jose-maria-forque-1967/> (дата обращения 18.03.2018).

41. Nascimento J. O mal amado – filme. URL: <http://josenascimento.com/filmes/o-mal-amado/> (дата обращения: 05.04.2018 г.).

42. Pereira M. A produção filmica do Centro Português de Cinema. Atas do II Encontro Anual da AIM. Lisboa, 2013.

43. Pinto A.C. Contemporary Portugal. Politics, Society and Culture. NY., 2011.

44. Pozo S. La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896–1970). Barcelona, 1984.

45. Puertas E. D. Historia Social del Cine en España. Madrid. 2003.

46. Sales M. Em busca de um novo cinema português. Coimbra, 2010.

На английском языке

47. Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959-75. Nigel Townson (edited). UK, 2007.

48. Tusell J. Spain: from Dictatorship to Democracy 1939 to the Present. UK, 2007.