

В.А. Михеев

*студент Уральского федерального Университета
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина*

mv123v@yandex.ru

ОБЗОР КИНЕМАТОГРАФА РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ 50-70 ГОДОВ ДВАДЦАТОГО ВЕКА И ВЛИЯНИЯ НА НЕГО ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ, СЛОЖИВШИХСЯ В СТРАНЕ В ЭТОТ ВРЕМЕННОЙ ПЕРИОД

В данной работе рассматривается процесс формирования «авторского кино» в Республике Корея в пятидесятые-семидесятые годы двадцатого века, как один из наиболее важных процессов для всего кинематографа данного государства в целом. Были рассмотрены причины формирования данного направления в киноискусстве Южной Кореи в данный исторический период – включающие в себя как внешнее влияние, так и внутриполитическую обстановку страны. Принят во внимание не только творческий аспект работ рассматриваемых режиссёров, но и исторические обстоятельства, в которых они создавали свои работы. Рассмотрены наиболее влиятельные кинотворения, которые были созданы в данный исторический период. Было проанализировано влияние данного процесса на дальнейшее развитие кинематографа страны, была дана оценка его роли в выходе южнокорейского киноискусства на международный уровень в конце двадцатого века.

Ключевые слова: современное искусство, художественный язык, авторское кино, Республика Корея, южнокорейский кинематограф, кинематограф

This paper is devoted to the consideration of the process of formation of “auteur cinema” in the Republic of Korea from the fifties to the seventies of the twentieth century, as one of the most important processes for the development of the cinema of this country. The reasons for the formation of this trend in South Korean cinema art in this historical period were considered, including both external cultural influence and the internal political situation of the country. Not only the creative aspect of the works of the directors was taken under consideration, but also the historical circumstances in their works were created. The most influential films that were created in this historical period were considered in this paper. The influence of this process on the further development of the cinema of the country was reviewed, and its role in bringing South Korean cinema to the international level at the end of the twentieth century was assessed.

Keywords: cinematography, Republic of Korea, Korean culture, Korean cinema, auteur cinema, contemporary art

В настоящее время кинематограф является одним из наиболее влиятельных видов искусства. Некоторые исследователи даже полагают, что он является «стилеобразующим» элементом так называемой «визуальной культуры» [Семенова, 2012]. Это подразумевает под собой не только огромное количество способов выражения своих творческих идей для авторов, но и большие возможности по воздействию на аудиторию.

Республика Корея – страна, кинематограф которой с конца двадцатого века вышел на международный уровень. Она ассоциируется у массового зрителя в первую очередь с такими работами, как «Олдбой» или «Монстр», инновационными и достаточно смелыми как в творческом, так и в техническом плане.

Тем не менее возможность создания подобного рода кинокартин появилась в стране, главным образом благодаря формированию пласта «авторского кино» в пятидесятих-семидесятих годах двадцатого века, рассмотрение чего и является целью данной статьи.

Данная проблема была широко освещена в работах таких кинокритиков, как Фрэнсис Гэйтворд [Gateward, 2007], Дарси Пэкет [Paquet, 2012]. Более того, наличествуют и работы более «глубокого»

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

плана, рассматривающие развитие отдельных жанров южнокорейского кино в данный период (мелодрама, фильмы ужасов).

Для Республики Корея этот период, в целом, совпадает с периодами «общемирового становления» авторского кинематографа – 50-70-е годы двадцатого века. В это время киноискусство страны оказалось под сильным влиянием идей нео-авангарда и модернизма, которые зародились на территории Соединенных Штатов Америки.

На территорию Республики Корея проникают теории авторского кино, выдвигающие идею того, что режиссер является ключевым элементом в создании того или иного кинофильма, работа остальной съемочной команды в первую очередь направлена на адекватное перенесение художественного замысла режиссера в формат киноработы [Santas, 2001].

Само появление подобных идей привело к тому, что в данный период в южнокорейском кинематографе зарождается понятие «индивидуального творения». Кинофильм – в первую очередь «художественное произведение того или иного режиссёра, в этом плане его можно сравнить с автором литературного художественного произведения или пьесы.

Кинорежиссеры Республики Корея, получившие известность в пятидесятых-семидесятых годах двадцатого столетия, продвигали в своих работах ставшие популярными идеи «свободы самовыражения», независимости автора от крупных киностудий [Чонг, 2013].

Тем не менее в самом начале данного временного отрезка киноискусство Республики Корея века находилось в сильном упадке ввиду Корейской войны: так, с 1950 по 1953 на территории страны было создано только 14 киноработ, но все они были утрачены и не дошли до наших дней [Квон, 2013].

После окончания военного конфликта президент Ли Сын Ман попытался возродить отрасль кинематографа в стране, освободив её от налогов в 1953 году [Hyangjin, 2000]. Данная мера, при всей своей необычности, оказалась достаточно эффективной, и сфера киноискусства в стране начала восстанавливаться.

Благодаря содействию со стороны государства, к концу данной декады было создано уже более сотни кинопроизведений, хотя в начале десятилетия их количество, как уже было обозначено выше, не превышало и нескольких десятков. Более того, южнокорейские киноленты того периода также были достаточно коммерчески успешны [Канг, 2004].

В южнокорейском кинематографе пятидесятых годов двадцатого века доминировали достаточно однообразные картины мелодраматического характера, самыми известными из которых являются «Чхунхян» (корейский 춘향전) 1955 года Ли Кю Хвана и «Мадам Свобода» (корейский 자유부인) 1956 Хан Хюнг Мо.

Первая являла собой экранизацию «Сказания о Чхунхян», вторая же – более современную мелодраму, которая также содержала в себе реакцию на постепенно проникавшие в страну западные ценности [McHugh, Abelman, 2005].

В качестве примера такой кинокартины можно привести уже вышеупомянутую «Чхунхян» Ли Кю Хвана, показ которой посетило более десяти процентов от количества людей, составлявших население Сеула в пятидесятые годы двадцатого века [Raquet, n.d.].

Также в данную декаду выходят и фильмы, созданные под влиянием импортируемого на территорию страны зарубежного кино, главным образом из Соединенных Штатов Америки. Однако южнокорейским режиссёрам удавалось достаточно удачно переносить элементы западного кинематографа в реалии Республики Корея [Но, Юк, 2015].

Яркий пример такого рода фильмов – «Сеульские выходные» (кор. 서울의 휴일) 1956 Ли Ёнг Мина, где к популярному в Южной Корее в те времена жанру мелодрамы добавляются также и элементы детектива (сюжетная линия убийства, которое вынужден расследовать главный герой-репортёр).

Другой примечательный фильм, выполненный в подобном стиле – «Три часа дня, дождливый день» (корейский 비오는날의 오후 세시) 1959 Пак Чонг Хо. Данная кинокартина является

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

своеобразным «переложением» работы «Любовь – самая великолепная вещь на свете» 1955 года Генри Кинга.

Стоит отметить, что, несмотря на некоторую схожесть сюжета, кинопроизведение Пак Чонг Хо выполнено в более пессимистическом и реалистическом стиле – финал картины более трагичен, а действующие лица более неоднозначны, их действиям трудно дать ярко выраженную положительную или отрицательную характеристику.

Таким образом, в данную декаду южнокорейский кинематограф начал развиваться в достаточно динамичном темпе, несмотря на некоторое однообразие созданных в тот период картин (в те времена в национальном кинематографе преобладал мелодраматический жанр), обусловленное, к тому же довольно строгой государственной цензурой.

Например, государством не был одобрен к показу фильм о событиях Корейской войны «Пхиаголь» 1955 года (корейский 피아골) Ли Канг Чхона из-за «прокоммунистического» содержания, и запрет был снят лишь после того, когда в завершающие сцены фильма был добавлен эпизод, где демонстрируется флаг Республики Корея.

Однако в этот период начались и попытки создания более «индивидуальной» творческой среды в мире кино. Яркий пример этому один из немногочисленных южнокорейских фильмов, отражающих реальную социально-экономическую ситуацию в стране в те времена – «Цветок ада» (корейский 시옥화) Син Сан Ока – был снят в 1958, в самом конце десятилетия, и данную картину часто называют одной из лучших работ режиссера.

Несмотря на явное наличие социального комментария в картине, она не подверглась каким-либо ограничениям, а актриса Чхве Ын Хи даже получила награду «За лучшую женскую роль» [Raquet, n.d.].

В фильме показывается повсеместная бедность населения в стране. Желаящим же сохранять свой уровень жизни на более или менее обеспеченном уровне людям приходится идти на различного рода противозаконные действия.

Они включают в себя кражу товаров с военных складов США (чем приходится заниматься главному герою картины – Ён Сику). Более того, его возлюбленная, называющая себя Соня, вынуждена предоставлять американским солдатам услуги сексуального характера.

В начале же следующей декады ситуация в кинематографе резко изменяется, чему способствует, в том числе и политическая обстановка в стране.

В южнокорейском киноискусстве наступает, пусть и довольно короткий, но период «творческой свободы», аналогичный тому, что имел место в Японии в пятидесятые годы двадцатого века. Данный временной промежуток ограничен самым началом шестидесятых годов, между периодами правления Ли Сын Мана и Пак Чон Хи, то есть с 1960 по 1962 года.

Основные его события прились на времена существования так называемой Второй Республики (1960-1961) – времена крайней социальной, экономической и политической нестабильности на территории страны.

Следствием наступившего в Южной Корее «хаоса» стало, в том числе и сравнительное ослабление достаточно жёсткого «цензурного контроля», что дало возможности действовавшим в то время режиссерам «выразить» через киноискусство свои соображения касательно происходящих на территории страны событий [Хонг, 2008].

Стоит отметить, что оценку, которую давали им южнокорейские режиссёры того времени, сложно назвать хоть сколько-нибудь оптимистической.

Таким образом, на экраны страны выходит несколько картин, крайне значительных для дальнейшего развития киноискусства страны картины: «Служанка» (корейский 하녀) Ким Ки Ёна и «Шальная пуля» (корейский 오발탄) Ю Хён Мока в 1960, «Извозчик» (корейский 마부) 1961 Канг Дэ Чжина – первый южнокорейский фильм, получивший награду на международном кинофестивале (Берлинский кинофестиваль 1961 года).

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

Приведенные выше киноработы являются яркими представителями «корейского авторского кино» в шестидесятые годы двадцатого века. Как уже упоминалось выше, с помощью данных работ режиссеры Республики Корея того времени показывали, что авторы кинокартин должны обладать смелостью, собственным видением того, каким должно быть кино, уметь выражать самые разнообразные идеи через образы и не бояться идти на эксперименты [Захаров, 2009].

Идеи кинотворцов данного периода прослеживаются в работах режиссеров более позднего периода, когда кинематограф Южной Кореи выходит на мировой уровень, о чём будет сказано подробнее ниже. В данный период прослеживается достаточно явное влияние так называемого жанра «нуар» на корейский кинематограф [Чо, 2014].

Его элементы содержались и в вышеупомянутом фильме «Шальная пуля», несшего в себе достаточно мощный комментарий касательно общего состояния южнокорейского общества шестидесятых годов, которое режиссер фильма оценивал достаточно пессимистично [Мин, 2014].

Работы другого вышеупомянутого режиссёра – Ким Ки Ёна, довольно причудливым образом сочетали в себе жанры ужасов и мелодрамы, а также, зачастую, эксплуатировали нетипичный для кинематографа Республики Корея тех времен образ «роковой женщины» – своеобразного, с точки зрения режиссёра, «порождения» западного влияния, которому подвергалась страна [Gateward, 2007].

Как утверждают Элисон Пирс и Дэниел Мартин, в данной кинокартине даже имеется определенный социальный подтекст – своего рода «протест» против стремительного изменения традиционного корейского общества и семьи на западный манер, что, по мнению автора, приводило к разложению нравов, что и продемонстрировано в фильме [Pierce, Martin, 2013].

По сути, фильм изображает семью в нетипичном свете для азиатского кино, для которого данная ячейка общества в кино, особенно в жанре мелодрамы, является чем-то незыблемым и первостепенным. Ким Ки Ён же искажает этот шаблон, показывая, как эта единица, в теории устойчивая, может распасться под давлением обстоятельств, также ведомая собственными эгоистическими инстинктами [Raquet, n.d.].

Фильм «Извозчик» же изображает реалии обыденной жизни Республики Корея того времени, которые раскрываются в картине с весьма неприглядной стороны.

В картине показано сосуществование элиты, которая вполне может позволить себе ездить на автомобилях, и простых крестьян, которые вынуждены передвигаться на лошадях.

Также в фильме отображена несправедливость, существующая в системах трудоустройства и образования страны того времени: возможности у представителей «простого» и «элитного» классов населения также крайне сложно назвать равными.

Ещё один фильм, отражающий реалии Кореи того времени, называется «Начальник третьего класса» (корейский 삼등과장) 1961 года Ли Пунг Рэ. В данной картине раскрывается иерархичность корейского общества.

Показывается, что главные герои вынуждены идти на многочисленные унижения ради сохранения своего социального статуса, и, несмотря на их недовольство ситуацией, как-либо изменить своё положение возможности у них не имеется.

По утверждению некоторых южнокорейских исследователей данная картина перекликается с работой Ясудзиро Одзу «Родиться-то я родился...» (японский 大人の見る絵本生まれてはみたけれど) 1932 года [О, 2010]. Данный фильм также отражает социальную несправедливость, существующую в японском обществе.

Оба данных кинопроизведения, хотя и не напрямую, поднимают вопрос о целесообразности существования подобного рода строя, в котором практически все члены общества вынуждены изо дня в день подвергать себя разнообразным унижениям ради сохранения своего социального положения.

Однако уже по приходу к власти Пак Чон Хи ситуация со «свободой творческого самовыражения» и с киноиндустрией в целом в стране начинает изменяться.

V.A. Mikheev Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...

В политике данного государственного деятеля в отношении киноискусства имелось два основных приоритета. В первую очередь Пак Чон Хи пытался вывести корейскую киноиндустрию на мировой рынок в соответствии с преследуемыми им целями «национального строительства и модернизации». Во-вторых, он также намеревался усилить государственный контроль над киноиндустрией [Kim, 2016].

Подобное внимание к киноиндустрии объясняется тем, что Пак Чон Хи с самого начала своего правления прекрасно осознавал, какой силой обладает кинематограф, и стремился полностью подчинить его государственному управлению.

Так, в шестидесятые годы двадцатого века на территории Республики Корея вступил в силу так называемый «Закон о кинематографе» (1962) (корейский 영화법), который предъявлял достаточно строгие требования к лицам, собирающимся вести деятельность в данной сфере.

Ограничения касались цензуры и проверки фильмов (в первую очередь на наличие «неудобных» политических комментариев в работах режиссеров), регистрации производителей, импорта и экспорта киноматериалов.

Стоит отметить, что первая версия закона была достаточно «общей», многие его положения были обозначены размыто, что предоставляло широкий простор для деятельности уполномоченных государственных органов, которые имели право приостановить деятельность в сфере кинематографа для тех лиц, которые выражали «неудобную» правительству Республики позицию.

Однако в апреле этого же года закон был пересмотрен, многие требования (в том числе и производительного характера) стали более конкретизированными, нежели в первой версии закона, но в то же время более ужесточёнными и строго регламентированными.

К содержанию фильмов, по данному закону, предъявлялось четыре основных требования:

1. В фильмах не должно было быть ничего, что выставило государственные органы или Конституцию в негативном свете.
2. Содержание кинокартин не должно было нарушать национальную безопасность, противоречить общественной морали, традициям и порядкам.
3. Фильмы не должны были наносить ущерб имиджу любых стран, которые имеют дипломатические отношения с Республикой Корея.
4. Фильмы не должны были создавать «волнения в рядах обычных граждан».

После принятия закона кинокомпании должны были иметь собственные студии и оборудование, иметь минимальное количество действующих лиц и режиссёров по контракту и выпускать как минимум 15 фильмов в год.

Кроме того, правительство Пак Чон Хи желало вывести корейскую киноиндустрию на «мировой рынок», что соответствовало его идеям «общенационального строительства и модернизации», в перечень тех сфер жизни, которые требовалось «модернизировать», таким образом, входил и кинематограф [Чо, 2010].

Правительственный взгляд на решение этой проблемы был достаточно своеобразным: кино должно было быть «зрелищным», «патриотичным», «массовым», что достаточно слабо сочеталось с идеей «свободного самовыражения».

Кинематографу следовало создавать картины, которые бы освещали Республику Корея с позитивной стороны, всякого рода «политический» или «социальный» подтекст, а также «эксперименты» в области сценария, съёмки или показ чего-либо «провокационного» был нежелателен [Kim, 2016].

Также одной из целей провозглашалась борьба с провинциальными киностудиями, которые, в понимании правительства, создавали картины, наполненные «неподобающим» смыслом, хотя, зачастую, выпускаемая такими студиями продукция действительно была низкого качества.

В своём труде «Возрожденная Корея: модель для развития» 1979 года Пак Чон Хи утверждал, что новая национальная культура должна быть построена, пусть даже и «форсированно», и должна,

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

несомненно, включать в себя современные виды искусства, включая кинематограф – президент делал акцент на этом так сильно, что один из разделов книги называется «Сила творческого подхода» [Park, 1979].

В том же году количество кинокомпаний сократилось с 71 до 16, и вскоре остались только 4 официально зарегистрированные компании. Основные изменения в законе будут происходить почти каждый последующий год, что создает хаос в сообществе кинопроизводства.

Тем не менее даже в данную эпоху в истории Республики Корея, когда «свобода самовыражения», в том числе посредством кино, была сильно ограничена, режиссеры находили средства для того, чтобы так или иначе освещать интересующие их темы, доносить до зрителей те или иные идеи.

Закон о кинематографе позволил кинокомпаниям импортировать одну иностранную функцию для каждого трех произведенных местных фильмов, поэтому режиссеры были вынуждены работать быстро.

Фильмы снимались в течение нескольких недель, и более популярные режиссеры часто выпускали от 6 до 8 фильмов в год. Так, Ким Су Ён снял десять кинокартин в одном только в 1967 году, включая его ключевую работу – фильм «Туман» (корейский. 안개).

Этот фильм – экранизация литературного произведения Ким Сын Ока «Поездка в Мужжин» (корейский 무진기행). Некоторые южнокорейские критики считают данную работу режиссера, скорее, персональным экспериментом, с помощью которого он исследует различные стороны своей личности через события, показанные в фильме [Ким, 2002].

Ещё одной экранизацией литературного произведения стал фильм «Гости с последнего поезда» (корейский 막차로 온 손님들) 1967 года Ю Хён Мока, основанный на одноименном рассказе Хонг Сон Вона.

В фильме рассказываются три истории о людях, которые, так или иначе, не могут «влииться» в корейское общество. Главные герои – приверженец стиля авангард, женщина, «убегающая от прошлого», и тяжелобольной мужчина – абсолютно разные люди, но их всех объединяет то, что в социуме они являются своего рода «изгоями».

Экранизации различных литературных произведений стали популярными, в том числе и потому, что они были поощрены правительством через систему баллов, которая предоставила продюсерам подобных работ право импортировать иностранные фильмы.

После завершения процесса съемок, фильмам предстояло пройти цензурный процесс, который зачастую приводил к тому, что картины с «неудобным содержанием» запрещали или откладывали на неопределённый срок.

К примеру, подобным гонениям был подвергнут фильм «Семь женщин-военнопленных» (корейский 칠인의 요포로) 1965 года за авторством режиссера Ли Ман Хи, якобы за наличие «прокоммунистических» симпатий, впоследствии создатель фильма был даже ненадолго арестован [Чанг, 2002].

Большинство режиссеров работали в крайне широком диапазоне жанров, дабы удовлетворить запросы аудитории. «Массовое кино» того времени было представлено боевиками, семейными комедиями, мелодрамами.

Таким образом, в шестидесятые годы двадцатого века кинематограф страны развивался весьма стремительными темпами, в первую очередь благодаря короткому периоду «свободы» в самом начале десятилетия.

После прихода к власти Пак Чон Хи и принятия «Закона о кинематографе» творческая свобода становится несколько ограниченной, но тем не менее до конца декады в свет выходит множество работ, которые также получают статус «классики» в корейском кинематографе.

В 1970-е года наступает полномасштабный «кризис» и закат корейского кинематографа. Ужесточение военного режима и постоянное государственное вмешательство в индустрию принесли существенный вред культуре кино в Республике Корея, которая активно развивалась в 1960-х годах.

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

Режиссёры в данную декаду имели очень мало художественной свободы, вместо этого они вынуждены творить в достаточно ограниченном диапазоне жанров, призванном удовлетворять нужды государственной политики.

В 1970-х также имел место достаточно сильный спад посещаемости кинотеатров (уменьшение числа посетителей на 60% за десятилетие с 1969 по 1979) вследствие того, что зрительская аудитория обратилась либо к телевидению, которое начало становиться популярным на территории страны, или другим формам развлечений (к примеру, к театральным постановкам) [Min, Jo, Kwak, 2003].

Государственный контроль над южнокорейской киноиндустрией достиг своего апогея в 1970-х годах после введения «Конституции Юсин» (кор. 유신 – аналог японского слова «исин» 維新, «обновление»), которая, в частности, давала президенту крайне широкие, практически неограниченные полномочия, что ознаменовало собой начало периода «Четвертой республики».

С расширением полномочий правительства, в 1972 году «Закон о кинематографе» подвергся еще одному пересмотру, причём перед этим он «проходил» эту процедуру совсем в недавнее время – в 1966 году.

В четвертой версии «Закона о кинематографе», который оставался в силе до 1979 года, была введена система лицензий, заменяющая систему регистрации для кинокомпаний.

Предварительное уведомление о графике производства, система лицензирования для производства фильмов и строгие требования к регистрации препятствовали росту производства фильмов отдельными производителями, что не способствовало «росту» национальной киноиндустрии, а количество производственных компаний сократилось до 12 [Чу, 2001].

Таким образом, кинокомпании были вынуждены работать «конвейерно», выпуская один за другим всё более и более слабые фильмы, главным критерием их было лишь «прохождение цензуры», но никак не художественная ценность или творческое наполнение [Чи, 2001].

Требования к содержанию кинокартин в этот раз были предельно конкретизированными: киноработы должны были «передавать дух эпохи Юсин», обязаны были быть «пронизаны патриотизмом», поощрять индустриальное развитие страны, приучать граждан быть «активными и умелыми» и даже поощрять участие общественности в движении под названием «Новая деревня» (корейский 새마을운동) [Lankov, 2010].

Корейская корпорация по продвижению кинофильмов (корейский 영화진흥공사) была создана в 1973 году, якобы для поддержки и продвижения южнокорейской киноиндустрии.

Но ее основная цель состояла в том, чтобы контролировать киноиндустрию и содействовать выпуску «политически корректных» картин, так или иначе препятствуя, либо полностью запрещая выпуск тех работ, которые «не вписывались» в эти рамки [Gateward, 2007].

Все перечисленные меры максимизировали власть правительства над киноиндустрией. Правительство Пака назначило Министром культуры и общественной информации человека, который был ответственен за реализацию большей части перечисленных правил.

Министр имел полный контроль над индустрией кино и мог запретить фильм к показу, даже если он соответствовал всем требованиям цензуры, что приводило к развитию коррупции в сфере кино.

Об усилении цензуры говорит тот факт, что количество непринятых сценариев, к примеру, бывшее на уровне трёх процентов в 1970 году, взлетело до восьмидесяти в 1975 году. Некоторые из концепций «Закона о кино», например «художественная ценность», не были прописаны чётко, так что окончательное решение цензора зачастую было крайне субъективно и принималось произвольным образом [Ю, 2007].

Согласно Международному руководству по фильмам 1981 года, ни в одной стране не было более строгого кодекса цензуры фильмов, чем в Южной Корее, за исключением, возможно, КНДР и некоторых других стран коммунистического блока [Armes, 1987].

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

Парадокс 1970-х годов в истории развития южнокорейского кинематографа состоит в том, что, хоть и в среднем качество «кинопродукции» в данный период сильно упало, лучшие фильмы 1970-х не уступают по качеству оригинальным лентам так называемого «золотого периода».

Несмотря на технологический прогресс, качество южнокорейских кинофильмов, в целом, достаточно резко падает, и появление новых талантливых режиссёров, таких как Ким Хо Сун, не спасает ситуацию, учитывая предпочитаемый ими жанр. Тем не менее выходили также и киноленты от уже зарекомендовавших себя режиссёров.

Таким, например, является фильм Ким Ки Ёна «Остров Ио» (корейский *이어도*) 1977 года, в котором проводится параллель между древними традициями корейского общества и его современным состоянием.

В фильме завуалированным образом демонстрируется реакция режиссёра на социальную тенденцию того времени – форсированную модернизацию, которая проводилась правительством Пак Чон Хи, показывая её иллюзорность, сомнительный финальный результат и губительные последствия [Lee, n.d.].

Сам режиссёр позднее утверждал, что вложить какой-либо политический или социальный подтекст в свои работы он мог лишь иносказательно, используя приёмы или помещая в картину детали, которые будут понятны лишь внимательному зрителю, большая же часть аудитории видела лишь поверхностную историю [Ю, 2006].

Примечательным является и фильм Ю Хён Мока «Пламя» (корейский *불꽃*) ярко выраженного антикоммунистического содержания, картина-размышление «над общим наследием Юга и Севера», о чём сам он позднее заявлял в интервью с Ан Тхэ Гыном [Ан, 2013].

Данная работа является экспериментальной с точки зрения самой структуры фильма: большая часть сюжетной информации подается через «воспоминания» матери главного героя, которая, рассказывая ему историю семьи, вдохновляет его на борьбу с «северокорейскими захватчиками».

Стоит отметить, что в данное время особенную популярность обрели так называемые «фильмы о хозяйках» (корейский *호스디스영화*) – данный термин подразумевал под собой кинокартины с наличием эротических сцен, главными героинями которых являлись либо работницы питейных заведений, либо женщины, вынужденные заниматься проституцией.

Несмотря на существование строгих ограничений цензурного характера на территории страны, подобного рода кинокартины зачастую не подвергались никаким ограничениям в отношении показа в Республике Корея, а режиссёры не подвергались каким-либо гонениям за создание подобного рода продукции.

Выпуск «картин о хозяйках», наоборот, поощрялся правительством с целью «вытеснить» из сознания людей идею о том, что социально-экономические проблемы должны освещаться в кинематографе [Ким, 2014].

Яркими примерами такого рода фильмов могут стать «Расцвет Ёнджа» (корейский *영자의전성시대*) 1975 и «Зимняя женщина» (корейский *겨울여자*) 1977 – оба фильма сняты режиссёром Ким Хо Соном.

Подобные кинокартины не обладали глубоким или действительно интересным сюжетом и персонажами, не предлагали никаких новых решений в области съёмки.

Их успех объяснялся провокационностью содержания, которая достигалась за счёт демонстрации зрителю сцен эротического, либо сексуального характера.

Эти элементы были либо значительной частью произведения, либо же вовсе стояли «во главе угла» всего сюжета киноленты, ярким примером подобного «произведения» может служить уже вышеупомянутая «Зимняя женщина».

Также государственная цензура достаточно снисходительно относилась к военно-патриотическим фильмам. Типичным примером подобного рода картины был фильм «Свидетельство» (корейский *증언*) 1974 года Им Квон Тхэка. В нём рассказывается о самом начале Корейской войны и её трагическом влиянии на судьбы людей, кому не посчастливилось пережить подобное с точки зрения южнокорейского солдата, прошедшего всю войну.

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

«Свидетельство», несмотря на смешанные оценки критиков, был весьма успешен в коммерческом плане: 250 тысяч зрителей посетили фильм только в Сеуле, что было успехом для тех времен. Эта картина заложила своего рода «основу» для будущего успеха режиссёра, который случился в первой половине девяностых годов, когда им был создан фильм «Сопхёндже» – ключевая картина в его фильмографии.

Однако в большинстве своём подобные патриотические фильмы были провальными в коммерческом плане: банальность и примитивность сюжета, непрофессиональная игра актеров, акцент на «батальных» сценах, которые выглядели не динамично и не правдоподобно – всё это отталкивало зрителя [Yecies, Shim, 2016].

В остальном же, цензура в сфере кино была крайне строгой: только режиссёры, уже зарекомендовавшие себя созданием «идеологически правильных» картин и считавшиеся лояльными правительству Пак Чон Хи, имели право выпускать новые фильмы.

Члены киноиндустрии, которые пытались обойти законы о цензуре, попали в черный список, а иногда и в тюрьму, причём иногда по весьма сомнительным, или вовсе надуманным поводам.

Например, Ли Чанг Хо, режиссёр создавший в 1974 году популярный фильм «Родина звезд» (корейский *별들의고향*), был арестован «за употребление марихуаны», что до начала восьмидесятых годов полностью остановило развитие его карьеры [Ли, 2017].

Сам кинотворец утверждал впоследствии, что подобный случай ясно дал ему понять, что в период правления Пак Чон Хи создание «остросоциальных» картин, отображающих реалии жизни в Республике Корея, было крайне рискованно.

Другой известный кинорежиссёр Син Сан Ок был похищен правительством КНДР в 1978 году после того, как правительство Южной Кореи отозвало его лицензию на производство фильмов, что в те времена означало, фактически, конец карьеры в сфере кино. Вернуться на территорию своей страны он смог лишь в 1994 году.

Сам режиссёр утверждает, что цензура, «развернувшаяся» в полную силу в семидесятые годы двадцатого века, была настоящей «катастрофой» для кино страны. Более того, он сам пытался вступать в споры с Пак Чон Хи по поводу того, какие моменты его картин должны быть подвергнуты цензуре (что впоследствии и стало одной из причин отзыва лицензии) [Син, 2007].

Одним из «камней преткновения» режиссёра с государством стала поздняя его работа – фильм «Трёхдневное правление» (корейский *삼일천하*), рассказывающий о перевороте 1884 года, которым руководил Ким Оккюн, активный сторонник «вестернизации» страны.

Его «режим» продержался всего три дня, что, учитывая конфликтный характер отношений кинотворца с государственной властью, могло быть, с точки зрения цензурной комиссии, своеобразной «аллюзией» на правление Пак Чон Хи.

Несмотря на это, фильм не был запрещён к показу или же как-либо саботирован властями, но он «повлиял на решение» отзыва лицензии у режиссёра, принятое позднее.

Подобный случай говорил о том, что «неудобные» правительству лица лишались не только какой-либо поддержки при создании фильмов, но также не могли рассчитывать на защиту со стороны государства [Gorenfeld, 2003].

Таким образом, от творческой свободы 50-60-ых годов двадцатого века к концу правления Пак Чон Хи не осталось практически ничего. Кинематограф Республики Корея использовался правительством как инструмент для создания пропагандистских фильмов, рассчитанных на массовую аудиторию.

Правительство преследовало цель превращения кинематографа в своего рода «государственный инструмент».

Окончательно данные тенденции оформляются в семидесятые годы двадцатого века, когда кинематограф Республики Корея оказывается в кризисном состоянии: уменьшается количество выпускаемых картин, их качество сильно снижается, посещаемость кинотеатров сильно падает. Частично это объясняется популяризацией телевидения.

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

Данное состояние было преодолено южнокорейским кинематографом лишь в самом конце девяностых годов двадцатого века, с появлением «Новой волны корейского кино», которое ознаменовало собой ренессанс национального кинематографа, и, более того, его выход на международный уровень за счёт того, что на территории страны стали возникать фильмы, ориентированные не только на внутреннего массового зрителя, но и на зарубежную аудиторию [Raquet, 2011].

Именно тогда влияние южнокорейского кинематографа, в частности «авторского кино» шестидесятых и семидесятых годов двадцатого века, сыграло большую роль в «ренессансе» киноискусства Республики Корея.

Влияние кинотворцов того периода отмечали такие режиссёры, как Пак Чхан Ук и Пон Чжун Хо – представители «нового поколения» корейского кинематографа, которые восприняли идеи независимости и индивидуальности шестидесятых-семидесятых годов.

Первый из данных деятелей создал одну из наиболее «узнаваемых» работ в южнокорейском кинематографе: фильм «Олдбой» (корейский *올드보이*) 2003 года.

Фильм стал настолько известным за рубежом, что позднее была создана американская версия этой картины, в которой приняли участие такие актёры, как Сэмюэль Джексон, но она была прохладно принята зрителями и критиками.

В данном произведении прослеживается явное влияние работ режиссёров рассматриваемого периода – достаточно камерная манера повествования, социальный подтекст, донесенный до зрителя иносказательно, многомерность и неоднозначность персонажей, нехарактерная для массового кино Республики Корея, достаточно «провокационный сюжет» и эксперименты в плане съёмки в целом.

Фильм «Монстр» (корейский *괴물*) Пон Чжун Хо 2006 – один из самых кассовых южнокорейских фильмов, который был воспринят массовым зрителем как блокбастер в жанре ужасов и катастрофы.

Несмотря на это, он обладает социальным, даже политическим подтекстом о положении дел в Республике Корея, ставит вопрос о её «независимости» от США, но и это подаётся, прежде всего, через детали.

В картине отображены не только «внешние» монстры в лице мутанта, выбравшегося из озера на сушу, но и «внутренние» – проживающие в душе человека – безразличие по отношению к другим людям, безрассудство, глупость, стадный инстинкт.

Таким образом, можно говорить о том, что формирование «авторского кино» в Республике Корея во второй половине двадцатого века сыграло важную роль в дальнейшем развитии кинематографа страны: так, влияние режиссёров данной декады отмечали и наиболее «массовые» кинотворцы Южной Кореи современного этапа, которые сумели «вывести» киноискусство страны к международному признанию.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гости с последнего поезда / *막차로 온 손님들* (1956, реж. Ю Хён Мок, Республика Корея), игр.
2. Зимняя женщина / *겨울여자* (1977, реж. Ким Хо Сон, Республика Корея), игр.
3. Извозчик / *마부* (1961, реж. Канг Дэ Чжин, Республика Корея), игр.
4. Мадам Свобода / *자유부인* (1956, реж. Хан Хюнг Мо, Республика Корея), игр.
5. Монстр / *괴물* (2006, реж. Пон Чжун Хо, Республика Корея), игр.
6. Начальник третьего класса / *삼등과장* (1956, реж. Ли Пунг Рэ, Республика Корея), игр.
7. Олдбой / *올드보이* (2003, реж. Пак Чхан Ук, Республика Корея), игр.
8. Олдбой / *Oldboy* (2013, реж. Спайк Ли, США), игр.
9. Остров Ио / *이에도* (1977, реж. Ким Ки Ён, Республика Корея), игр.
10. Пламя / *불꽃* (1965, реж. Ю Хён Мок, Республика Корея), игр.

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

11. Пхиаголь / 피아골 (1955, реж. Ли Канг Чхон, Республика Корея), игр.
12. Расцвет Ёнджа / 칠인의 요포로 (1975, реж. Ким Хо Сон, Республика Корея), игр.
13. Родина звезд / 별들의고향 (1974, реж. Ли Чанг Хо, Республика Корея), игр.
14. Родиться-то я родился... / 大人の見る絵本生まれてはみたけれど (1932, реж. Ясудзиро Одзу, Япония), игр.
15. Свидетельство / 증언 (1974, реж. Им Квон Тхэк, Республика Корея), игр.
16. Семь женщин-военнопленных / 칠인의 요포로 (1965, реж. Ли Ман Хи, Республика Корея), игр.
17. Сеульские выходные / 서울휴일 (1956, реж. Ли Ёнг Мин, Республика Корея), игр.
18. Служанка / 하녀 (1960, реж. Ким Ки Ён, Республика Корея), игр.
19. Три часа дня, дождливый день / 비오는 날의 오후 세시 (1959, реж. Пак Чонг Хо, Республика Корея), игр.
20. Трехдневное правление / 삼일천하 (1973, реж. Син Сан Ок, Республика Корея), игр.
21. Туман / 안개 (1967, реж. Ким Су Ён, Республика Корея), игр.
22. Цветок ада / 지옥화 (1958, реж. Син Сан Ок, Республика Корея), игр.
23. Чхунхян / 춘향전 (1955, реж. Ли Кю Хван, Республика Корея), игр.
24. Шальная пуля / 오발탄 (1960, реж. Ю Хён Мок, Республика Корея), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Park C. Korea reborn: a model for development. – Upper Saddle River: Prentice Hall, 1979.
2. 국가법령정보센터. 영화법, 1962. URL: [http://www.law.go.kr/법령/영화법/\(00995,19620120\)](http://www.law.go.kr/법령/영화법/(00995,19620120)) (дата обращения: 13.03.2019) (Государственный информационный центр законности и правопорядка. Закон о кинематографе, 1962 год)
3. 유지형. 24년간의 대화 김기영 감독 인터뷰집. 부춘: 도서출판 선 (Ю Чи Хён. Диалог в двадцать четыре года: Интервью с режиссёром Ким Ки Ёном. Пучхон: Тосо чхульпхан сон, 2006.)
4. 신상욱. 난, 영화 였다: 영화 감독 신 상욱 이 남긴 마지막 글들. 서울: 랜덤 하우스 코리아 (Син Сан Ок. Я и был кино: последние записи режиссёра Син Сан Ока. Сеул: Рэндом Хаус Корея, 2007.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров В. Сочувствие к господину монстру. 2009. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/14219/> (дата обращения: 13.03.2019)
2. Семенова А.А. Визуальная культура модернизированного социума. // Вестник Волгоградского гос. ун-та. 2012. №3. С. 145-149
3. Armes R. East and Southeast Asia. Third World Film Making and the West. – California: University of California Press, 1987.
4. Gateward F. Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema. – New York: State University of New York Press, 2007.
5. Gorenfeld J. The producer from Hell. The Guardian, 2003. URL: <https://www.theguardian.com/film/2003/apr/04/artsfeatures1> (access data: 13.03.2019)
6. Kim M. Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films. IAFOR Journal of Cultural Studies Volume 1, 2016. – P. 37-50
7. Kim M. Whoring the Mermaid: The study of South Korean Hostess film (1974-1982). University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.
8. Lee H. Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics. – Manchester: Manchester University Press, 2000.
9. Lee K. Between the Mainland and the Island: Internal Coloniality in Iodo. URL: <https://web.archive.org/web/20041013233730/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/LKE.htm> (access data: 13.03.2019)
10. McHugh K., Abelmann N. South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema. – Detroit: Wayne State University Press, 2005.
11. Min E., Joo J., Kwak H. Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination. – Westport: Praeger Publishers, 2003.
12. Paquet D. Korean film 1945-1959. URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html#flowerinhell> (access data: 13.03.2019)
13. Paquet D. Short history of Korean Film. URL: <http://koreanfilm.org/history.html> (access data: 13.03.2019)
14. Paquet D. The Housemaid (1960). URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html#housemaid> (access data: 13.03.2019)
15. Paquet D. New Korean Cinema: Breaking the Waves. – New York: Columbia University Press, 2012.

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

16. Peirse A., Martin D. Korean Horror Cinema. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. –
17. Santos C. Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2001.
18. Yecies B., Shim A. The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015 (Asia's Transformations). – Abingdon: Routledge, 2015.
19. 강준만. 한국 현대사 산책 1960년대편 2 : 4·19 혁명에서 3선 개헌까지. 서울: 인물과사상사 (Канг Чун Ман. Прогулка по настоящему Кореи: от Апрельской революции до Трёх конституционных поправок. – Сеул: Ильмун кваса сангса, 2004).
20. 권영택. 한국전쟁 중 제작된 영화의 실체를 마주하다. 2013. URL: https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30 (дата обращения: 13.03.2019) (Квон Ёнг Тхэк. Погружение в реальность фильмов, созданных в Корейскую войну. 2013).
21. 김수남. 한국영화감독론. 서울: 지식산업사. (Ким Су Нам. Режиссёры южнокорейского кинематографа. – Сеул: Чисик санопса, 2002).
22. 노지승, 육상호. 1950년대 한국 영화의 할리우드 영화 모방 양상 연구 - <서울의 휴일>과 <비 오는 날의 오후 세시>를 중심으로. 서울: 고려대학교 한국학연구소 (Но Чи Сын, Юк Санг Хё. Исследование проявлений подражания южнокорейского кинематографа пятидесятих годов двадцатого века Голливуду на примере фильмов «Сеульские выходные» и «Три часа дня, идёт дождь». Корееведение. – Сеул: Корё тэхаккё хангукхак ёнгусо, 2015. №38. С. 389–431).
23. 민병선. '하녀' '오발탄' '바보들의 행진'... 역대 최고의 한국영화에 꼽혀. 동아일보, 2014. URL: <http://news.donga.com/Enter/3/09/20140116/60196361/1> (дата обращения: 13.03.2019) (Мин Пенг Сон. «Горничная», «Шальная пуля», «Марш дураков»...погружение в лучшие фильмы той эры южнокорейского кино. Тона ильбо, 2014).
24. 안태근. 한국영화 100년사 감독, 배우, 스태프와 한국영화의 모든 것. 북스토리 (Ан Тхэ Гын. Сто лет корейскому кино: режиссёры, актёры, персонал и всё, что связано с кинематографом. – Пучхон: Букстори, 2013).
25. 오원심. 한국과 일본의 소시민 영화 비교 연구- 오즈 야с지로의 <태어나기는 했지만>과 이봉래의 <삼등과장>을 중심으로 - 서울: 연세대학교 언론홍보대학원 (О Вон Сим. Сравнение корейского и японского социалистического кинематографа на примере фильмов Одзу Ясудзиро «Родиться-то я родился...» и «Начальник третьего класса» Ли Понг Рэ. – Сеул: Ёнсэ тэхаккё оллон хонгбо тэхаквон, 2010).
26. 이영미. 동백아가씨는 어디로 갔을까. 서울: 인물과사상사 (Ли Ёнг Ми. Куда ушла девушка-камелия? – Сеул: Инмуль кваса сангса, 2017).
27. 장우진. 한국 최초로 반공법이 적용된 작품과 감독 - 씨네서울, 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20070927210217/http://www.cineseoul.com/magazine/magazine.html?magazineID=443> (дата обращения: 13.03.2019)
28. 정현. 영화 역사와 미학. 서울: 커뮤니케이션북스 (Чонг Хон. История кинематографа и эстетика. – Сеул: Коммюникейшн Букс, 2013).
29. 조규빈. 한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19노와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석. 서울: 홍익대학교 영상대학원 (Чо Гю Пин. Появление элементов нуара в корейских триллерах «золотого периода»: Анализ стиля с исторической точки зрения. – Сеул: Хонгик тэхаккё Ёнгсанг тэхаквон, 2014).
30. 주진숙. 여성영화인사전. 서울: 소도 (Чи Чин Сук. Актрисы южнокорейского кино. – Сеул: Содо, 2001).
31. 조희연. 동원된 근대화 : 박정희 개발동원체제의 정치사회적 이중성. 서울: 후마니타스 (Чо Хи Ён. «Мобилизованная модернизация»: Политическая и социальная двойственность политики развития Пак Чон Хи. – Сеул: Хуманитхасы, 2010).
32. 홍원표. 정치 @ 영화: 영화 속에서 본 정치. 서울: 한국 외국어 대학교 출판부 (Хонг Вон Пхё. Политика и кинематограф: политика через призму кино. – Сеул: Хангук вэгуто тэхаккё чхульханпу, 2008).

SOURCES

1. Park C. *Korea reborn: a model for development*. Upper Saddle River, Prentice Hall, 1979.
2. 국가법령정보센터. 영화법, 1962. URL: [http://www.law.go.kr/법령/영화법/\(00995,19620120\)](http://www.law.go.kr/법령/영화법/(00995,19620120)) (access date: 13.03.2019) (State Information Center for Law and Order. Film Act, 1962)
3. 유지형. 24년간의 대화 김기영 감독 인터뷰집. 부춘: 도서출판 선 (Yu Chi Hyun. *Dialogue for 24 years: Interviews with director Kim Ki-young*. Bucheon, Toso Chhulphan Son, 2006).
4. 신상옥. 난, 영화 였다: 영화 감독 신 상옥 이 남긴 마지막 글들. 서울: 랜덤 하우스 코리아 (Shin Sang-ok. *I was Film: the last scripts of the director Shin Sang-ok*. Seoul: Random House Korea, 2007).

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

REFERENCES

- Armes R. *East and Southeast Asia. Third World Film Making and the West*. California, University of California Press, 1987.
- Gateward F. *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. New York, State University of New York Press, 2007.
- Gorenfeld J. *The producer from Hell*. The Guardian, 2003. URL: <https://www.theguardian.com/film/2003/apr/04/artsfeatures1> (access data: 13.03.2019)
- Kim M. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films*. IAFOR Journal of Cultural Studies Volume 1, 2016. Pp. 37-50.
- Kim M. *Whoring the Mermaid: The study of South Korean Hostess film (1974-1982)*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.
- Lee H. *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*. Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Lee K. *Between the Mainland and the Island: Internal Coloniality in Iodo*. URL: <https://web.archive.org/web/20041013233730/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/LKE.htm> (access data: 13.03.2019)
- McHugh K., Abelmann N. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit, Wayne State University Press, 2005.
- Min E., Joo J., Kwak H. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, Praeger Publishers, 2003.
- Paquet D. *Korean film 1945-1959*. URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html#flowerinhell> (access data: 13.03.2019)
- Paquet D. *Short history of Korean Film*. URL: <http://koreanfilm.org/history.html> (access data: 13.03.2019)
- Paquet D. *The Housemaid (1960)*. URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html#housemaid> (access data: 13.03.2019)
- Paquet D. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. New York, Columbia University Press, 2012.
- Peirse A., Martin D. *Korean Horror Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- Santas C. *Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2001.
- Semenova A.A. *Visual'naya cultura modernizirovannogo sotsiuma*. [Visual culture of modernized society]. In: *Bulletin of the Volgograd State University*. 2012. #3. Pp. 145-149.
- Yecies B., Shim A. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015 (Asia's Transformations)*. Abingdon, Routledge, 2015.
- Zakharov V. *Sochuvstvie k gospodinu mostru*. [Empathy for Mr. monster] 2009. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/14219/> (access date: 13.03.2019)
- 강준만. 한국 현대사 산책 1960년대편 2 : 4·19 혁명에서 3선 개헌까지. 서울: 인물과사상사 (Kang Chun Man. *A walk through Korea's modernity: from the April Revolution to the Three Constitutional Amendments*. Seoul, Ilmun kvasa sangsa, 2004. 352 p.)
- 권영택. 한국전쟁 중 제작된 영화의 실체를 마주하다. 2013. URL:https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30 (access date: 13.03.2019) (Kwon Young Taek. *Immersion in the reality of films created during the Korean War*. 2013)
- 김수남. 한국영화감독론. 서울: 지식산업사. (Kim Soo Nam. *Directors of the South Korean cinema*. Seoul, Chisik sanopsa, 2002. 472 p)
- 노지승, 육상효. 1950년대 한국 영화의 할리우드 영화 모방 양상 연구 - <서울의 휴일>과 <비 오는 날의 오후 세시>를 중심으로. 서울: 고려대학교 한국학연구소 (No Chi Seung, Yuk Sang Hyo. *Investigation of the imitation of South Korean film cinema of the fifties of the twentieth century to Hollywood on the example of "Seoul Weekend" and "ThreeP.M., it Rains"*. *Korean Studies*. Seoul, Koryo tehakkyo khangkhak Yonyok. 2015. №38. P. 389-431)
- 민병선. '하녀' '오발탄' '바보들의 행진'... 역대 최고의 한국영화에 꼽혀. 동아일보, 2014. URL: <http://news.donga.com/Enter/3/09/20140116/60196361/1> (access date 13.03.2019) (Min Peng Son. "Maid", "Stray Bullet", "March of Fools" ... immersion in the best films of that era of South Korean cinema. Tona Ilbo, 2014)
- 안태근. 한국영화 100년사 감독, 배우, 스태프와 한국영화의 모든 것. 북스토리 (An Tae Geun. *One Hundred Years of Korean Cinema: Directors, Actors, Personnel, and Everything Related to Cinema*. Bucheon, Bukstori, 2013. 720 p.)
- 오원심. 한국과 일본의 소시민 영화 비교 연구- 오즈 야스지로의 <태어나기는 했지만>과 이봉래의 <삼등과장>을 중심으로 - 서울: 연세대학교 언론홍보대학원 (O Won Shim. *Comparison of Korean and Japanese socialist cinema on the example of Ozu films Yasujiro "I was born born ..," and "Chief of the third class" Lee Pong Rae*. Seoul, Yonse tehakkyo ollon hongbo tehakvon, 2010. 112 p.)

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

26. 이영미. 동백아가씨는 어디로 갔을까. 서울: 인물과사상사 (Lee Young Mee. *Where did the Camelia Lady go?* Seoul, Inmul kvasa sangsa, 2017. 400 p.)
27. 장우진. 한국 최초로 반공법이 적용된 작품과 감독 - 씨네서울, 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20070927210217/http://www.cineseoul.com/magazine/magazine.html?magazineID=443> (access data: 13.03.2019)
28. 정현. 영화 역사와 미학. 서울: 커뮤니케이션북스 (Chong Khon. *History of cinema and aesthetics*. Seoul, Communication Books, 2013).
29. 조규빈. 한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19노와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석. 서울: 홍익대학교 영상대학원 (Cho Gyu Ping. *Noir Elements Appearing in Korean Golden Period Thrillers: An Analysis of Style from a Historical Perspective*. Seoul, Hongik Tehakkyo Yongsang Tehakvon, 2014).
30. 주진숙. 여성영화인사전. 서울: 소도 (Chi Jin Suk. *Actresses of South Korean cinema*. Seoul, Sodo, 2001).
31. 조희연. 동원된 근대화 : 박정희 개발동원체제의 정치사회적 이중성. 서울: 후마니타스 (Cho-Hee Yon. "Mobilized modernization": *Social and political duality of Park Chung-Hee development policy*. Seoul, Humanithaseu, 2010. 448 p.)
32. 홍원표. 정치 @ 영화: 영화 속에서 본 정치. 서울: 한국 외국어 대학교 출판부 (Hong Won Phoe. *Politics and Cinema: Politics through the Prism of Cinema*. Seoul, Hanguk Vegugo Tehakkyo Chhulphanpu, 2008).