

УДК 791.43/.45

М. А. Аристова, А. В. Цыб

## ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КИНЕМАТОГРАФА ИСПАНИИ

**АРИСТОВА Мария Александровна** – студентка кафедры «Международные отношения» Гуманитарного института Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого, 195251, ул. Политехническая 29, Санкт-Петербург, Россия. E-mail: betyrpaelish@yandex.ru.

**ЦЫБ Алексей Васильевич** – кандидат философских наук, доцент кафедры «Международные отношения» Гуманитарного института Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого, 195251, ул. Политехническая 29, Санкт-Петербург, Россия. E-mail: alex@AC9195.spb.edu.

*В статье даны определения наиболее важных вех в развитии испанского кинематографа, сделан анализ творчества ведущих испанских кинематографистов, эстетические особенности наиболее выдающихся испанских кинолент, историческая специфика становления испанского кино.*

КУЛЬТУРА ИСПАНИИ; КИНЕМАТОГРАФ; ЭСТЕТИКА ИСПАНСКОГО КИНО; ЛУИС БУНЮЭЛЬ; ХОСЕ АНТониО НИЕВЕС КОНДЕ; АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР; ПЕДРО АЛЬМОДОВАР

Историю испанского кинематографа можно описать как череду взлетов и падений, и ныне испанская киноиндустрия переживает скорее тяжелые времена. Нельзя сказать, что в Испании нет талантливых кинодеятелей: Педро Альмодовар с завидной регулярностью снимает ленты, а Пенелопа Крус и Хавьер Бардем по праву считаются звездами мировой величины. Не такими известными, но не менее одаренными являются художник по костюмам Пако Дельгадо и композитор Альберто Иглесиас. Однако недостаток финансирования, который усугубляется ошибками в рекламе и прокате, приводит к тому, что многие стоящие фильмы не привлекают достаточно внимания.

История испанского кинематографа берет свое начало в конце девятнадцатого века, когда в 1895 году прошла первая испанская

киновыставка в Барселоне. Это событие было связано с географической близостью к Франции – ведь именно оттуда родом происходили братья Люмьер, создатели синематографа, аппарата для записи и воспроизведения движущегося изображения [2]. Доподлинно известно, что первый испанский фильм был снят в 1897 году. Однако испанские киноведы спорят до сих пор, какая же лента действительно может носить это прозвание [1]. Тем не менее, среди появившихся в том году картин можно выделить следующие: «Уход с двенадцатичасовой мессы из церкви Эль Пилар в Сарагосе» («Salida de la misa de doce de la Iglesia del Pilar de Zaragoza»), режиссера Эдуардо Химено Перомарта; «Портовая площадь в Барселоне» («Plaza of the Port in Barcelona») режиссера Александро Промо; «Ссора в кафе» (исп. «Riña en un cafe », кат. «Baralla en un cafè») режиссера Фруктуоса Гелаберта [4].

Последний фильм также примечателен тем, что доподлинно является первым фильмом каталонского производства и первым фильмом, снятым по сценарию – в ленте показана группа молодых людей, отдыхающих в кафе, между которыми внезапно начинается драка; они все же мирятся, жмут друг другу руки и расстаются [3]. Режиссер этой ленты также известен тем, что именно он являлся вдохновителем Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали на создание совместного фильма «Андалузский пес» («Un chien andalou», 1929) [2]. На премьеру ленты Бунюэль припас несколько камней, чтобы отбиваться от разъяренных зрителей – фильм, не имевший сюжета в традиционном смысле этого слова, использовал «логику» снов в качестве сюжетно-тематической картины; несмотря на это, он стал самой успешной сюрреалистической кинолентой того времени. Тогда же испанская киноиндустрия переместилась в Мадрид: публика и кинодеятели насытились «эспаньоладами» – эпическими фильмами об истории Испании [3], которые производились в Барселоне (ставшей центром немого кино) и которые достигли своей вершины благодаря режиссеру Флориану Рею. Самыми популярными из этих фильмов до сих пор называют «Арагонское благородство» («Nobleza baturra», 1925), «Деревенского священника» («El cura de aldea», 1927) и «Проклятую деревню» («La aldea maldita», 1930) [4].

В 1931 году по всему миру стало производиться звуковое кино. Несмотря на то, что еще в 1929 был произведен первый звуковой испанский

фильм – «Тайна Пуэрты дель Соль» («El misterio de la Puerta del Sol») [3], испанская киноиндустрия не могла соперничать с иностранными звуковыми фильмами. Все изменилось с основанием Мануэлем Казановой Испанской студии по производству фильмов CIFESA. Благодаря компании было поставлено огромное количество кинолент, что позволило ей стать крупнейшим концерном по производству фильмов в Испании [1]. Кроме того, CIFESA помогала молодым режиссерам, включая Луиса Бунюэля.

Несмотря на богатые культурные традиции, литературное и художественное наследие кинематограф не стал заметным явлением культуры в Испании. Незавидное состояние кинематографа не могло быть исправлено энтузиазмом отдельных кинематографистов [3]. Положение стало меняться лишь после 1931 года – тогда в стране была установлена Вторая Испанская республика, а вместе с тем появилась и финансовая поддержка от правительства. Уже в 1933 году CIFESA выпустила документальный фильм Бунюэля «Лас-Урдес. Земля без хлеба» («Las Hurdes, tierra sin pan») о радикальном упадке области Лас-Урдес в Эстремадуре. Лента Бунюэля так убедительно показала порочный круг бедности жителей и скудное положение крестьян, что был запрещен.

Во время Гражданской войны в Испании фильмы перестали быть формой искусства и развлечением для зрителей, превратившись в средство пропаганды [1]. Вооружённые силы Испанской Республики и испанские националисты в равной степени использовали кино, чтобы дискредитировать оппозицию и пресекать поступление нежелательной информации. Тогда же был создан фильм режиссера Жан-Поля Ле Шануа, написанный и спродюсированный Луисом Бунюэлем, «Испания 1936» («España 1936», 1936) о первых неделях Гражданской войны [3]. Лента демонстрировала бесчеловечность, смерть и разрушения в Испании, не сосредотачиваясь исключительно на политической точке зрения, поддерживающей одну или другую сторону. В Каталонии студия Laia Films снимала антифашистские ролики; с 1937 по 1938 студией было произведено 137 документальных фильмов на каталанском языке, среди которых значится «Жертвенная Каталония» («Catalunya màrtir», 1938) [5], а также был записан своеобразный «видео-дневник» «Испания каждый день» («España al día»). После войны съёмка кинолент продолжалась, однако количество картин значительно снизилось. Все фильмы

производились исключительно на кастильском языке. Многие режиссеры и сценаристы были заключены в тюрьму, убиты или изгнаны из Испании [4]. В послевоенный период правительством возвышались ценности нового режима; «Для меня легион!» («¡A mí la legión!», 1942) Хуана де Ордуньи и «Филиппинские мученики» («Los últimos de Filipinas», 1945) Антонио Романа прославляли честь сражаться и умирать за общее дело. Однако самой значительной лентой этого времени являлась «Гонка» («Raza», 1942), сценарий к которой был написан самим Франко под псевдонимом. Картина подчеркнуто изображала значимость героической смерти для диктатора, его видение традиционной испанской семьи и средства для создания «хороших» испанцев [2].

Время 1950-х, 1960-х и 1970-х стало периодом, когда испанские кинодеятели работали в основном в других странах – Мексике, Италии и Франции. Так произошло и с Луисом Бунюэлем: в конце 1940-х он уехал в Мексику, но после невероятного успеха «Робинзона Крузо» (English: «Robinson Crusoe»; Español: «Aventuras de Robinson Crusoe», 1954), экранизации романа Даниэля Дефо, Бунюэль получил возможность снова работать в Европе. Результатом стал «революционный триптих» режиссера [3] – франко-итальянская драма «Это называют рассветом» («Cela s'appelle l'aurore», 1956), франко-мексиканская приключенческая драма «Смерть в этом саду» («La mort en ce jardin», 1956) и франко-мексиканская драма «Грешная республика» («La fièvre monte à El Pao», 1959).

Каждая лента представляла собой изучение, открытое или косвенное, морали и этических норм общества во время диктатуры Франко. К 1960 году Бунюэль также подготовил сценарий к фильму «Виридиана» («Viridiana», 1961) по одноименному роману Бенито Переса Гальдоса; роман и фильм поднимали темы святотатства, инцеста и полиамории. После премьеры фильма на Международном каннском фестивале 1961 года, где тот был награжден Золотой пальмовой ветвью [5], его стали называть не иначе, как шедевром. Тем не менее, не все приняли фильм [1]: правительство Франко пыталось запретить ленту в Испании, но она все равно была показана. Цензура испанского кино заслуживает отдельного упоминания, так как надзор за поступающей публике информацией был невероятно тщательным. Одновременно с этим у испанских цензоров не имелось определенных правил или руководящих указаний, по которым они

были обязаны работать [3] – допущение фильмов зависело от частных мнений и пристрастий цензоров. Объединяло их только одно: они запрещали фильмы на региональных языках.

Тем не менее, режиссеры, в том числе и Луис Бунюэль, продолжали работать; режиссер чередовал успешные у публики и критиков ленты с более личными картинами, которые получали менее лестную оценку. К таким фильмам относилась и «Тристана» («Tristana», 1970) [2] – адаптация романа Бенито Переса Гальдоса о девушке, соблазненной своим опекуном. Сейчас этот фильм называют самым недооцененной кинолентой Бунюэля, в большей степени по причине того, что общество было не готово принять его политическое и социально-феминистское заявления [4]. Тем не менее, Бунюэль был невероятно горд за этот фильм: ведь режиссер потратил почти двадцать лет на то, чтобы фильм все-таки был снят. Он взялся за него в 1952; после завершения работы над «Виридианой» и скандалом, связанным с лентой, следующий проект был категорически отвергнут цензурой. В итоге режиссер прождал еще восемь лет, чтобы получить финансовую поддержку на производство фильма от испанской студии Ероса Films [2]. И все равно ему пришлось очень осторожно подходить к теме фильма, бесконечно идя на уступки продюсерам, даже относительно актеров – именно из-за них на роль любовника Тристаны был приглашен звезда итальянских вестернов Франсиско Неро, а на роль Тристаны – Катрин Денев [4].

За исключением Бунюэля немногие испанские кинодеятели смогли добиться успеха [1]; киноленты, снятые ими, варьировались от мелодрамы до эсперпенто и черной комедии, однако всех их объединяла решительная социальная критика – высмеивалось любое состояние испанского общества от аморальности и эгоизма верхнего среднего класса, нелепости и бездарности жителей маленьких городов до безнадежности бедного рабочего класса. Что вызывает восхищение, режиссеры не боялись протестовать диктатуре Франко и его цензуре [2]; Хуана Антонио Бардема, например, не испугал даже срок в тюрьме, который он получил из-за проблем с цензурой драмы «Мечь» («La venganza», 1958), даже несмотря на номинацию Американской киноакадемии.

К смелым постановщикам относился и Хосе Антонио Ниевес Конде, вдохновившийся итальянским неореализмом для создания фильма

Борозды (Surcos, 1951) о семье, пытающейся свести концы с концами. Лента поднимала темы практически невидимые во время диктатуры Франко: сельскую иммиграцию в города, нищету, проституцию, безработицу и классовые конфликты [3]. Католическая церковь посчитала фильм опасным для общества, однако политические обозреватели назвали ленту «драмой национального интереса» [4]. Только благодаря Хосе Марии Гарсии Эскудеро, прогрессивному президенту Генералитета кинематографа Испании, оценившему фильм по достоинству, лента была выпущена в прокат.

Другим шедевром испанского кинематографа считается «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» («¡Bienvenido, Mister Marshall!», 1953), комедия Луиса Гарсии Берланги о взаимном непонимании культур испанцев и американцев [1]. Но лента не только освещала тему стереотипов, а также отображала социальную критику Испании 1950-х годов на примере типичной испанской деревни и ее жителями – священником, мэром, идалго и другими. В 1960-х в Испании часто проводились съемки вестернов и пеплумов, над которыми работали интернациональные съемочные группы. Например, именно в южной Испании были сняты эпическая историческая драма Лоуренс Аравийский («Lawrence of Arabia», 1962) и эпическая романтическая драма «Доктор Живаго» («Doctor Zhivago», 1965).

Несмотря на это, продолжающаяся политическая изоляция режима Франко означала, что испанский кинематограф не пережил «новую волну» — ряд направлений в кинематографе различных стран во второй половине XX века, и по-прежнему играл незначительную роль [1]. Переломной для испанского кинематографа стала драма Виктора Эрисе «Дух улья» («El espíritu de la colmena», 1973) [3]. Действие ленты разворачивается в 1940 году, и Гражданская война только закончилась победой Франко. Главной героиней является девочка Ана, которую невероятно потрясает американский фильм ужасов «Франкенштейн» («Frankenstein», 1931), и со временем она переносит свои впечатления в реальную жизнь. Лента была высоко оценена критиками за «впечатляющее изображение сломленного внутреннего мира ребенка», за символизм показанного невинного молодого поколения Испании и за его сравнение с одержимым деньгами и властью поколением, подверженному влиянию националистов.

Неблагоприятные сравнения Испании с более развитыми и динамичными странами Европы привели к призывам о модернизации и либерализации. Правительство позволило публикацию диссидентских журналов, пропагандировавших ленты, близкие к реалиям жизни в Испании. Однако испанцы, и, в первую очередь, испанские режиссеры, стремились к настоящим переменам; это привело к созданию Национальной испанской киношколы.

После смерти Франсиско Франко в 1975 году, испанские кинематографисты почувствовали необходимость расширить границы кино [1], что сделало Испанию одним из самых либеральных государств в сфере кинопроизводства. Одним из первых шагов стало ослабление цензуры, включавшее несколько этапов:

1. разрешение иностранных фильмов, при Франко запрещенных за безнравственность и распущенность;
2. правильный и достоверный перевод иностранных кинолент;
3. допущение производства испанских фильмов на региональных языках.

Новая свобода позволила испанским постановщикам поднимать спорные темы, о которых не говорилось во время диктатуры Франко. Например, драма «Неизвестным богам» («A un dios desconocido», 1977) Хайме Чаварри повествовала о престарелом мужчине, пытающемся принять собственную нетрадиционную ориентацию и смертность [4]. Другая драма «Уйти, чтобы вернуться» («Volver a Empezar», 1982) Хосе Луиса Гарсии рассказывала историю мужчины, который возвращается в Испанию после многих лет эмиграции. Эта лента стала первым испанским фильмом, выигравшим премию Оскар в номинации Лучший фильм на иностранном языке [5]. Хосе Луис Гарсия получил в дальнейшем еще три номинации на эту награду за фильмы «Этот период в жизни продолжается» («Sesión continua», 1984), «Сданный экзамен» («Asignatura aprobada», 1987) и «Дедушка» («El abuelo», 1998), больше, чем какой-либо другой испанский режиссер [1].

С 1987 года все стороны испанского кинематографа оцениваются премией «Гойя», вручаемой каждый год в январе Испанской академией кинематографических искусств и наук [5]. Хотя и не в равной степени, стали процветать каталанские фильмы – в связи с основанием Каталонского Института кинематографических искусств, и баскские – как

результат своеобразной «новой волны» в этом регионе. Виднейшими представителями последней являются Мончо Армендарис, режиссер и сценарист таких картин, как «Письма Алу» («Las cartas de Alou», 1990), «Истории Кронена» («Historias del Kronen», 1995) и Хулио Медем, в фильмографию которого можно найти ленты «Коровы» («Vacas», 1991), «Земля» («Tierra», 1996) [2].

Самым известным испанским режиссером является Педро Альмодовар, чьи работы производили и до сих пор производят фурор. Его фильмы получили признание уже в конце 1980-х [4] из-за их сенсационности: в своих картинах, самыми известными из которых являются «Все о моей матери» («Todo sobre mi madre», 1999) и «Поговори с ней» («Hable con ella», 2002), Альмодовар открыто и с иронией говорил о трансгендеризме, гомосексуализме, погранично-кошунственном злоупотреблении Церковью власти и других подобных темах.

За что можно упрекнуть демократию в Испании по отношению к кинематографу, так это за неразборчивость правительства при субсидировании фильмов, что привело к производству двадцати плохих лент на одну хорошую. В результате испанские постановщики потеряли испанский кинорынок иностранным конкурентам. Второй фронт одаренных кинорежиссеров, включавших Алехандро Аменабара и Алекса Иглесию, были менее заинтересованы в достойной безвестности, чем их предшественники. Вместо этого они выбрали путь совмещения коммерческого кино с индивидуализмом и личным авторством. Также испанский кинематограф стал переживать невероятный феномен, мало характерный для киноиндустрий других европейских государств – картины стали производиться испанскими студиями, но на английском языке. К таким лентам можно отнести мистический триллер Алехандро Аменабара «Другие» (English: «The Others»; Español: «Los Otros», 2001) и психологический триллер Брэда Андерсона «Машинист» (English: «The Machinist»; Español: «El Maquinista», 2004) [5]. Многие испанские критики считают это негативным знаком для испанской киноиндустрии, ведь это грозит испанским кинолентам потерей своей идентичности.

Также отмечается, что, к сожалению, чтобы добиться успеха за рубежом, производство фильмов на английском языке становится просто необходимым условием. С другой стороны, англо-язычные испанские

фильмы могут быть признаком того, что мировой кинематограф обращается к испанскому за рекомендацией. Даже Вуди Аллен в 2002 году заявил о своей надежде на то, что «Испания и дальше будет направлять путь кинопроизводства». Несмотря на креативность и техничность испанского кинематографа, сложные мелодрамы Педро Альмодовара, черный юмор Сантьяго Сегура и универсальность Алехандро Аменабара, трудно сказать, что он развивается – на сегодняшний день только каждый пятый фильм, вышедший в прокате в Испании, является лентой испанского производства, что может положить начало кризиса испанского кинематографа при сохранении такой тенденции.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

1. **Плахов А.** Кино на грани нервного срыва. – СПб: Сеанс, 2014. – 424 с.
2. **D'Lugo, Marvin.** Guide to the Cinema of Spain. Portsmouth, NH: Greenwood Publishing Group, 1997. – 304 p.
3. **García Fernández, Emilio C.** Historia ilustrada del cine español. Madrid. Planeta, 1985. – 354 p.;
4. **Pavlović, Tatjana;** Alvarez, Inmaculada; Blanco-Cano, Rosana; Grisales Anitra; Osorio, Alejandra; Sánchez, Alejandra. 100 Years of Spanish Cinema. London. Wiley-Blackwell, 2008. – 294 p.;
5. **Premios Goya** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.premiosgoya.com>. – Заглавие с экрана. – (Дата обращения: 21.01.2017).

---

**ARISTOVA, Maria A.** – Peter the Great Saint-Petersburg Polytechnic University. 195251, Polytechnicheskaya str., 29, *Saint-Petersburg, Russia*. E-mail: betyrpaelish@yandex.ru.

**TSYB, Alexey V.** – Peter the Great Saint-Petersburg Polytechnic University. 195251, Polytechnicheskaya str., 29, *Saint-Petersburg, Russia*. E-mail: alex@AC9195.spb.edu.

### HISTORY OF DEVELOPMENT OF THE CINEMA OF SPAIN

*Article gives definitions of the most important periods in development of the Spanish cinema, does a research of works of the leading Spanish cinematographers, esthetic features of the most famous Spanish movies, historical specifics of formation of the Spanish cinema.*

CULTURE OF SPAIN; CINEMA; ESTHETICS OF THE SPANISH CINEMA; LUÍS BUÑUEL; JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDÉ; ALEJANDRO AMENABAR; PEDRO ALMODOVAR

---