



DOI: 10.22363/2312-8127-2024-16-2-165-186  
EDN: EUWZGW

Научная статья / Research article

## Милитаризация культуры в период правления Пак Чонхи (1961–1979) на примере военного кинематографа Республики Корея

А.С. Старшинов 

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Российская Федерация

✉ [alex.starshinov@gmail.com](mailto:alex.starshinov@gmail.com)

**Аннотация.** Цель исследования — определить особенности военных фильмов Республики Корея в качестве элемента милитаризации культуры в период правления Пак Чонхи (1961–1979). Доказывается, что популярность военного кинематографа в 1960-х гг. была обусловлена как государственной кинополитикой, способствующей производству и потреблению таких фильмов, так и массовым интересом со стороны зрителей и кинокомпаний. Ко второй половине 1960-х гг. динамика производства таких фильмов стала в большей степени определяться вмешательством государства в сферу кино, что привело к снижению качества фильмов и коммерческим провалам в прокате. Став непопулярным, в 1970-е гг. военное кино существовало лишь благодаря государственной поддержке. Одной из основных особенностей военного кино были способы изображения «своих» и «чужих». С позиции государства идеологически верной репрезентацией врага в военном кинематографе был дегуманизированный образ северокорейца, коммуниста, проявляющего жестокость и насилие в отношении к южнокорейским гражданам. Данное требование государства само по себе было противоречивым: с одной стороны, принадлежность северокорейских солдат к одной, пусть и разделенной, корейской нации делала возможным их гуманизацию, а с другой — образ сильного врага, совершающего жестокие действия, мог усилить репрезентацию его милитаризованной маскулинности, что было крайне нежелательно. Автор отмечает, что универсальным решением этого противоречия стала стратегия обезличивания северокорейских персонажей, лишение их индивидуальных черт и удаление на периферию кинонарратива в качестве второстепенных персонажей-функций. В противовес такому образу врага южнокорейских солдат изображали как героев, обладающих индивидуальностью и сильной маскулинностью.

© Старшинов А.С., 2024



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

**Ключевые слова:** военное кино, Корейская война, Вьетнамская война

**История статьи:** Поступила в редакцию: 30.11.2023. Принята к публикации: 19.02.2024.

**Для цитирования:** *Старшинов А.С.* Милитаризация культуры в период правления Пак Чонхи (1961–1979) на примере военного кинематографа Республики Корея // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2024. Т. 16. № 2. С. 165–186. <https://doi.org/10.22363/2312-8127-2024-16-2-165-186>

## **Militarization of Culture during Park Chung-hee’s Rule (1961–1979): Focus on South Korean War Movies**

**Alexander S. Starshinov** 

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

✉ [alex.starshinov@gmail.com](mailto:alex.starshinov@gmail.com)

**Abstract.** The study aims to identify the characteristics of South Korean war films as a component of the militarization of culture during Park Chung-hee’s rule (1961–1979). The surge in the popularity of war cinema in the 1960s stemmed from state film policies aimed at fostering the production and consumption of such films, along with heightened interest from both audiences and film companies. However, as the 1960s progressed, state intervention in the film industry increasingly influenced the production dynamics of war films, precipitating a decline in their quality and commercial success at the box office. By the 1970s, war cinema, having lost its appeal, sustained itself solely through government backing. One of the primary features of war cinema was its methods of depicting “us” and “them”. From the state’s standpoint, the ideologically sound portrayal of the enemy in war cinema entailed a dehumanized depiction of the communists, primarily North Korean soldiers, illustrating their brutality and aggression towards South Korean citizens. Such state’s requirement, however, was paradoxical: on the one hand, the shared Korean identity theoretically allowed for the humanization of North Korean soldiers, on the other hand, their portrayal as strong adversaries committing cruel acts risked glorifying their militarized masculinity, a scenario the state sought to avoid. To reconcile this contradiction, film companies employed a strategy of their de-characterization, stripping them of individual traits and relegating to secondary roles on the periphery of the film narrative. In contrast, South Korean soldiers were portrayed as heroic figures, characterized by their individuality and robust masculinity.

**Keywords:** cinema, war movies, Korean War, Vietnam War, militarization

**Article history:** Received: 30.11.2023. Accepted: 19.02.2024.

**For citation:** Starshinov AS. Militarization of Culture during Park Chung-hee’s Rule (1961–1979): Focusing on South Korean War Movies. *RUDN Journal of World History*. 2024;16(2):165–186. <https://doi.org/10.22363/2312-8127-2024-16-2-165-186>

## Введение

Время правления Пак Чонхи (1961–1979) ассоциируется с феноменом широкомасштабной модернизации (кор. 근대화, *кындэхва*) практически всех сфер жизни южнокорейского общества, которая, тем не менее, была неразрывно связана и с другим процессом — их *милитаризацией* (кор. 군대화, *кундэхва*). Так в одной из глав второго тома «Истории повседневности Республики Кореи», посвященному 1960-м гг., О Чжеен резюмирует, что « [политическая] система Республики Корея была создана с намерением использовать людей в качестве полезных инструментов для экономического роста и модернизации. [...] Власть военных и [идеология] милитаризма, которые фактически являлись основой для власти режима Пак Чонхи, прочно утвердились во главе всех этих процессов. Одним словом, «модернизация Родины», к которой призывал режим Пак Чонхи, на самом деле [...] означала милитаризацию Родины» [1. С. 212].

Одной из наиболее плодотворных попыток осмыслить «спайку» этих феноменов является концепт *милитаризованной модерности*, введенный в научный оборот Мун Сынсук. Он включает в себя три взаимосвязанных социально-политических и экономических аспекта: построение корейской нации как антикоммунистического политического тела, превращение людей в полезных и послушных членов нации посредством дисциплины и грубой силы и интеграция военной службы в структуру индустриализирующейся экономики [2. С. 18]. Признавая эти характеристики ключевыми, мы полагаем, что они находили свое отражение в господствующей идеологии антикоммунизма (кор. 반공주의, *пангончжуи*)<sup>1</sup>, которая, в свою очередь, оказала огромное влияние на культуру Республики Корея. Сам антикоммунизм был связан и с формированием официального национализма, который содержал сильную милитаристскую направленность и, следовательно, влиял на гендерную иерархию в корейском обществе [5. Р. 37–38].

Несмотря на наличие исследований милитаризации экономической, политической и социальной сфер в Республике Корея в авторитарный период,

---

<sup>1</sup> Взгляды разных исследователей на сущность антикоммунизма разнятся, однако большая часть историков считает его не просто бинарной идеологической системой, а сложноустроенной и зачастую противоречивой идеологической матрицей. Так, Ли Хана хотя и делает попытку разложить антикоммунизм на составные части, выделяя десять компонентов антикоммунистической идеологии [3], но отмечает, что он вместе с тем является «комплексом гетерогенных высказываний (кор. 비균질적인 언설의 복합체), содержащих в себе противоречащие друг другу дискурсы и эмоции» [Там же. С. 204]. Другие исследователи, к примеру Ю Сынчжин, критикуют этот подход и указывают на то, что такое определение антикоммунизма является лишь аналитическим, а не синтетическим понятием. Вместо этого Ю Сынчжин рассматривает антикоммунизм как «логику, которая структурирует социальные практики», или, используя терминологию Мишеля Фуко, «диспозитив (кор. 장치), который воспроизводит отношения власти» [4. С. 453].

южнокорейская культура как объект такой милитаризации<sup>2</sup> остается сравнительно малоисследованной темой. С точки зрения автора, ярче всего феномен культурной милитаризации проявился именно в кинематографе — вероятно, наиболее контролируемой государством сферы культуры, особенно в сравнении с литературой или музыкой. Именно кинематограф был для власти ключевым инструментом массового распространения идеологии развития и антикоммунизма, как и средством построения современной нации в целом [7].

В данной статье мы рассматриваем наиболее очевидное измерение милитаризации сферы кинематографа — художественные военные фильмы (*чончжэн ёнхва* (кор. 전쟁 영화), либо *кунса ёнхва* (кор. 군사 영화)<sup>3</sup>) и затрагивающие тему войны документальные «культурные фильмы»<sup>4</sup> и «новостные фильмы»<sup>5</sup>, оставляя за скобками менее очевидные аспекты «ползучей милитаризации» общества, которые можно найти в других жанрах кино<sup>6</sup>. Мы рассматриваем милитаризацию в трех аспектах: институциональном, политическом и визуальном, делая упор на то, как показываются и взаимодействуют маскулинность «своих» и «чужих» в этих фильмах.

<sup>2</sup> Несмотря на разные подходы к милитаризму, существующие в современной науке, мы исходим из идеи Эмилио Виллемса о том, что милитаризм является «культурным комплексом», то есть «группой взаимосвязанных свойств или элементов, получающих свое значение и функцию от доминирующего или центрального элемента», которым в данном случае является война [6. С. 5]. Таким образом, под «милитаризацией культуры» имеется в виду процесс насыщения культуры милитаристскими образами и ценностями, а также общая пропаганда «подготовки к войне».

<sup>3</sup> Эти названия отражают преобладающую терминологию того времени, широко используемую, например, в газетных статьях, часто с добавлением слова «зрелище» (кор. 스펙터클). Описывая этот жанр, известный кинокритик того времени Ли Ёниль использовал термин «экшн-кино, снятое на материале войны» (кор. 전쟁 소재의 액션영화) [8. Р. 368–371]. В англоязычной научной литературе оно частично соответствует определению «батального фильма» (англ. combat movie), данное Джанин Бэссинджер [9]. Для полного анализа терминов, используемых различными учеными в отношении такого кино, см. диссертацию Чон Ёнгвона [10]. Следует, однако, отметить, что южнокорейское антикоммунистическое кино в целом имело ярко выраженную тенденцию к смешению различных киножанров [11] [12], что затрудняет четкое определение жанровой принадлежности некоторых фильмов.

<sup>4</sup> «Культурные фильмы» (*мунхва ёнхва*, кор. 문화 영화) — документальные (либо, в некоторых случаях, полудокументальные) фильмы, которые являлись одним из инструментов осуществления культурной политики в сфере образования и просвещения. Закон о кинематографе от 1962 г. определял их как «фильмы, произведенные на основе документальных съемок и созданные с целью образовательного и культурного воздействия или изображения социальных обычаев в различных областях, таких как общество, экономика и культура» [13].

<sup>5</sup> «Новостные фильмы» (*нюсы ёнхва*, кор. 뉴스 영화) — короткие документальные фильмы, снимаемые для освещения текущих событий, то есть кинохроника. Закон о кинематографе от 1963 г. определял их как «фильмы, созданные для быстрого и точного освещения текущих событий в различных областях, таких как политика, экономика, общество и культура» [14].

<sup>6</sup> К примеру, см. монографию «Военная машина Голливуда: американский милитаризм и популярная культура», одна из глав которой посвящена таким тенденциям в разных жанрах американского кинематографа (вестерну, нуару и т. д.) [15. Р. 36–63].

## Институциональные аспекты милитаризации культуры во время правления Пак Чонхи и южнокорейский кинематограф

В отличие от предшествующего ему режима Ли Сынмана (1948–1960), Пак Чонхи, придя к власти в 1961 г., впервые начинает осуществлять *систематическую* культурную политику. В определенном смысле кинематограф находился на самом острие такой политики, так как еще с самого начала своего зарождения режим военных использовал его как передовое средство для просвещения и мобилизации масс<sup>7</sup> — что, в свою очередь, неизбежно находилось в плотной спайке с диссеминацией государственной идеологии. О полноценной кинополитике свидетельствует и ряд мер, принятых военными практически сразу же после прихода к власти: принятие первого в истории Республики Корея Закона о кинематографе (1962 г.), создание Национальной киностудии (кор. 국립 제작소) в 1961 г. и, несколько позже, реорганизацию Киностудии вооруженных сил (кор. 국군 영화 제작소) в 1963 г. Эти две киностудии в дальнейшем будут основными производителями «культурных фильмов» и новостных выпусков, где тема вооруженных сил Республики Кореи в купе с вопросами безопасности и войны будет затрагиваться особенно часто.

До рассмотрения особенностей институционального контроля за сферой кино целесообразно взглянуть на более широкую рамку государственного управления. Ключевую роль в построении *антикоммунистической системы* играли два закона: действующий с 1948 г. Закон о национальной безопасности и принятый практически сразу после прихода Пак Чонхи к власти Антикоммунистический закон 1961 г. Оба этих закона уделяют особое внимание любым действиям, совершаемым в интересах «антигосударственных организаций», под чем преимущественно подразумевалась КНДР. Закон о национальной безопасности наказывает, к примеру, «членов антигосударственной организации и лиц, получивших от нее указание подстрекать или пропагандировать преступления», совершаемые с целью ее «добровольной поддержки» [17]. Аналогичные пункты могут быть найдены и в четвертой статье Антикоммунистического закона<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Сразу после прихода Пак Чонхи к власти в результате военного переворота было создано множество «культурных фильмов», которые оправдывали сам переворот и пропагандировали политику, проводимую военными, к примеру «Сборник публичных обещаний революции» (кор. 혁명공약종합판), «Наша армия» (кор. 우리 국군), «Так больше нельзя» (кор. 다시는 이래서는 안 되겠다), «Ради построения новой страны» (кор. 새 나라 건설을 위하여), «90 дней революции» (кор. 혁명 90일) и др. [16]

<sup>8</sup> Этот параграф включал в себя следующие пункты: 1) Лицо, восхваляющее, поощряющее или сочувствующее деятельности антигосударственной организации или ее членов, либо иным образом приносящее пользу антигосударственной организации, подлежит наказанию в виде лишения свободы до 7 лет. То же самое относится к тем, кто создает такую организацию или вступает в нее с целью совершения таких действий. 2) Лицо, которое производит, импортирует, копирует, хранит, перевозит, распространяет, продает или приобретает документы, чертежи и др. с целью совершения действий, указанных в предыдущем параграфе, также подлежит указанному выше наказанию [18].

Крайняя размытость этих пунктов давала государству широкий простор для интерпретации и создавала возможность применять их к разным сферам общественной жизни, включая культуру. Тем самым эти законы закладывали основы для идеологического контроля и в сфере кино. Показательно, что Закон о кинематографе содержал в себе более конкретно определенные цензурные пункты<sup>9</sup>, однако по отношению к нему Закон о национальной безопасности и Антикоммунистический закон вне всяких сомнений играли основополагающую роль.

Цензура военного кинематографа по причине его особой значимости для государственной идеологии изначально осуществлялась в гораздо более строгом порядке в сравнении с «обычными» фильмами типа семейных мелодрам, и в этом процессе активное участие (помимо формально ответственного за это Министерства культуры) принимали и спецслужбы (Корейское центральное разведывательное управление, КЦРУ) и Минобороны. Так, один из первых случаев участия КЦРУ в обсуждении «проблемных сцен» фильма относится уже к сентябрю 1961 г. [19. С. 45] Тем не менее, до определенного времени цензура носила сравнительно скрытый характер (примечательно, что даже в Законе о кинематографе от 1962 г. слово «цензура» (кор. 검열) отсутствовало, вместо этого надлежало проводить лишь «обсуждение/рассмотрение» (кор. 심의) фильма). В целом, в условиях относительной свободы художественного самовыражения первой половины 1960-х гг., цензура практически не являлась предметом общественной дискуссии. Положение дел, однако, меняется в 1965 г., когда происходит крупный скандал с военным фильмом Ли Манхи «Семь женщин-военнопленных» (кор. 7인의 여포로).

Фильм, повествующий о северокорейце, который спасает пленных южнокорейских женщин-солдат от надругательства со стороны китайских военных и впоследствии вместе с ними совершает побег на Юг, изначально успешно прошел цензуру и получил разрешение на показ [4. С. 474–475]. Тем не менее, уже снятое кино привлекло внимание КЦРУ, предъявившее Ли Манхи обвинение в нарушении Антикоммунистического закона (упомянутого выше п. 4) по следующим пунктам: сентиментальный национализм, изображение южнокорейской армии как слабой, восхваление северокорейских солдат и преувеличение тягот, с которыми сталкивались *янгончжу*<sup>10</sup> [20]. Ли Манхи

<sup>9</sup> Так фильм запрещался к показу, когда было «признано, что была нарушена Конституция Республики Корея или национальный престиж страны был подорван» (пункт 1), «признано, что международная дружба может быть подорвана неуважением к обычаям или национальным чувствам „свободных дружественных стран“» (пункт 3), «признано, что существует риск подстрекания преступного деяния путем оправдания или героизации оно, либо подробного изображения способа его совершения» (пункт 10) и т. д. [13]

<sup>10</sup> *Янгончжу* (кор. 양공주, дословно «западная принцесса») — уничижительный термин, употребляемый в отношении занятых в сфере проституции женщин, чьими клиентами преимущественно были американские солдаты, дислоцированные в Республике Корея после Корейской войны.

был на несколько месяцев помещен в тюрьму и впоследствии был признан виновным (хотя и исполнение его наказания было отсрочено), а сам фильм был кардинальным образом перемонтирован и вышел под другим названием, «Вернувшиеся женщины-солдаты» (кор. 돌아온 여군)<sup>11</sup>.

Помимо символического закрепления права государства на цензурное вмешательство случай «Семи женщин-военнопленных» ясно подтверждал и иерархию законов, составляющих антикоммунистическую систему, ведь Ли Манхи обвинили в нарушении более «фундаментального» Антикоммунистического закона, а не отдельных цензурных статей Закона о кинематографе. Широта скандала вокруг этого фильма имела большое значение для дальнейшей судьбы военного кинематографа в Республике Корея. Кинокомпаниями и режиссерам посылался четкий сигнал о необходимости проявлять крайнюю осторожность при съемках фильмов на чувствительные темы либо же вовсе отказываться от них [22. С. 94] — что в особенности касалось темы Корейской войны.

Тем не менее, кинополитика власти не сводилась только лишь к цензуре. Начиная с первого Закона о кинематографе ее основу составляли, с одной стороны, контроль за количеством кинокомпаний (через систему их обязательной регистрации), с другой — ограничение импорта зарубежного кино (через систему импортных квот, которые можно было получить только от государства). С принятием новой версии этого закона в 1966 г. правительство ужесточило протекционистскую кинополитику, еще сильнее ограничивая импорт зарубежного кино и время его показа, а также законодательно обязывая показывать больше фильмов южнокорейского производства [23]. Помимо этого усиливалась и цензура, которая стала двойной — на этапе сценария и уже готового фильма. Наконец, система импорта зарубежного кино связывалась с производством фильмов внутри страны: теперь кинокомпаниям необходимо было произвести определенное количество фильмов, чтобы получить право на импортную квоту.

Такая политика, однако, привела к обратным результатам: вместо поддержки местного кинорынка она его деформировала, лишь заставив кинокомпании производить больше некачественных фильмов ради получения квот на импорт зарубежного кино, которое, будучи гораздо популярнее корейского, окупалось больше<sup>12</sup> [24. С. 208–216]. Под предлогом борьбы с такой ситуацией в 1970-е гг. была введена система квот на производство фильмов, которая не только ограничивала годовой объем производимого внутри страны кино, но и требовала, чтобы киностудии получали квоты на съемки

<sup>11</sup> Обе версии фильма не сохранились, однако сравнительный анализ их сценариев, включая цензурные правки, был проведен Ким Чжими [21. С. 542–546].

<sup>12</sup> Иностраные военные фильмы, в основном импортируемые из США и европейских стран, также пользовались значительно большей популярностью по сравнению с южнокорейскими военными кинолентами. Примеры таких фильмов включают в себя «Мост через реку Квай», «Бригада дьявола», «Поезд фон Райена» и «По методу Харма».

любого фильма; при этом продвигалось создание работ, уделяющих первостепенное внимание вопросам «национальной безопасности» [Там же. С. 252–253]. Помимо усиления цензурного контроля на практике в 1973 г. был принят и новый Закон о кинематографе, который ужесточил критерии создания киностудий, обязав каждую из них получать специальное разрешение на деятельность от Министерства культуры [25].

Параллельно с этим государство делало попытки дополнительно усилить стимулы для производства антикоммунистических фильмов в целом. Так, с 1966 г. в рамках государственной премии «Большой колокол» вводились призы за лучший антикоммунистический фильм и за лучший сценарий антикоммунистического фильма, получение которых давало право на получение дополнительной импортной квоты. Значительная часть таких антикоммунистических *усу ёнхва* («выдающихся, превосходных фильмов») была связана с темой Корейской войны. Показательно, что большое число антикоммунистических кинокартин представляли из себя лишь инструмент для получения дополнительных квот на импорт зарубежного кино и, будучи некачественными, проваливались в кинопрокате.

Помимо разного рода институциональных механизмов, подталкивающих к созданию военных фильмов, сообразных с государственной идеологией, существовали и меры, стимулировавшие потребление этих фильмов. Важнейшей из них еще с начала 1960-х гг. была так называемая «система обязательного показа „культурных фильмов“», сущность которой состояла в том, что до просмотра любого фильма в кинотеатрах зрителям сначала надлежало посмотреть один из «культурных фильмов», в числе которых было кино, затрагивающее военную тему. Элементы этой системы существовали ранее [16], но с принятием Закона о кинематографе в 1962 г. она была окончательно закреплена законодательно (см. пункт 11) [13], тем самым распространившись на все кинотеатры в стране. В новой редакции этого закона от 1963 г. к этому добавился обязательный показ «новостных фильмов» (также см. пункт 11) [14]. Помимо этого проводились обязательные показы военного кино и фильмов, созданных Киностудией вооруженных сил, для мужчин, проходящих обязательную военную службу, а также студентов и школьников<sup>13</sup>. С распространением телевидения часть художественных и документальных военных фильмов демонстрировалась и там, в том числе и в прайм-тайм [28. С. 191–193].

<sup>13</sup> К примеру, как указывает Чон Сониль, фильмы, выпущенные государственной Компанией по продвижению кинематографа Республики Корея в 1970-е гг., использовались в рамках антикоммунистического образования путем проведения групповых просмотров в учебных заведениях [26] — он же упоминает военный фильм «Свидетельство» (1973), который в обязательном порядке демонстрировался во всех школах [27]. Подавляющая часть военных фильмов допускалась к просмотру школьниками, имея соответствующий возрастной рейтинг (кор. 국민학생 이상).

## От Корейской войны до войны во Вьетнаме: политическая логика репрезентации войны в кино

Рассматривая практики коммеморации Корейской войны в Республике Корея в 1980-е и 1990-е гг., Шейла Миёси Джагер пишет о том, что «официальная память о Корейской войне всегда существовала внутри дискурса национального самоопределения, нацеленного на поддержание легитимности Государства» [29. С. 118]. Нарратив о Корейской войне действительно был одним из ключевых элементов поддержания легитимности военного режима Пак Чонхи, что предопределило не только строгий контроль за ним, но и поддержку соответствующих ему образов войны.

Как отмечает Ким Гвонхо, южнокорейский кинематограф начинает полноценно затрагивать тему войны именно после прихода к власти военных, что прежде всего происходило из *политической необходимости* [30. С. 90]. Институциональные рычаги контроля за сферой кино, обсуждавшиеся выше, делали эффективным регулирование этой сферы, но даже в условиях их недостатка, на раннем этапе становления режима военных, власть могла запретить те фильмы, которые она сочла субверсивными<sup>14</sup>. С другой стороны, на начало 1960-х гг. Корейская война оставалась событием, которое большая часть корейцев застали своими глазами, что предопределило интерес к этой теме на экране, в особенности в формате «больших» военных картин. Таким образом, сочетание интереса к этой теме и со стороны власти, и со стороны обычных зрителей делало лишь вопросом времени удовлетворение такого спроса кинокомпаниями.

Первой (и относительно малобюджетной) картиной, которая продемонстрировала коммерческий потенциал военной темы на экране, стал фильм «Пять морпехов» (кор. 5인의 해병) Ким Гидока, вышедший в 1961 г. Оценивая роль этого фильма, Сим Эгён резюмирует, что именно его успех показал реальную возможность материальной поддержки со стороны военных (взрывчатки, оружия, боеприпасов, солдат в качестве массовки и т. д.) при съемках таких фильмов<sup>15</sup>, что способствовало возобновлению интереса к этому жанру кино со стороны кинокомпаний [12. С. 185]. Уже в следующие несколько лет выходит ряд кинокартин,

<sup>14</sup> С этой точки зрения крайне симптоматично, что одним из фильмов, которому было отказано в показе практически сразу после прихода военных к власти, стала «Шальная пуля» (кор. 오발탄) Ю Хёнмока, которая не только открыто показывала бедность послевоенной Республики Корея, но и изображала ветеранов Корейской войны как потерянных и травмированных людей, далеких от образов героев.

<sup>15</sup> Тем не менее, стоит отметить, что подобная ситуация была характерна для художественных военных фильмов и до этого, к примеру, фильм «Пхиаголь» (кор. 피아골) 1955 г. получил помощь со стороны полиции провинции Северная Чолла и Министерства внутренних дел [31. С. 72], однако в то время масштабы такой поддержки были гораздо меньше, нежели в 1960-е гг.

сделанных при активной поддержке Минобороны. К ним прежде всего относятся два наиболее влиятельных и популярных у зрителей фильма «Морпехи, которые никогда не вернулись домой» (кор. 돌아오지 않는 해병, Ли Манхи, 1963) и «Красный шарф» (кор. 빨간 마후라, Син Санок, 1964). Именно финансовый успех этих кинокартин стал примером для множества фильмов второго эшелона, таких как «Матросы YMS 504» (кор. YMS 504의 수병, Ли Манхи, 1964), «Грозный орел» (кор. 성난 독수리, Ким Ги, 1965), 8240 K.L.O (Чон Чжину, 1966), «Инчхонская десантная операция» (кор. 인천 상륙작전, Чо Гынха, 1965) и «Кровавая гора Куволь» (кор. 피어린 구월산, Чхве Мурён, 1965).

Подъем военного кинематографа, случившийся в первой половине 1960-х гг., имел две важные импликации. С одной стороны, художественные военные фильмы снимались частными кинокомпаниями, но создание масштабного военного фильма было де-факто возможно только при государственной поддержке, что не могло не накладывать дополнительные ограничения на режиссеров<sup>16</sup>. С другой стороны, сотрудничество с государством было выгодно: дополнительные бюджеты и господдержка делали возможными формальные новшества и уникальность сеттинга таких фильмов, что выгодно выделяло их не только на фоне технологически несовершенных военных фильмов 1950-х гг. [33. С. 335], но и других фильмов первой половины 1960-х гг. Одной из уникальных особенностей таких военных фильмов была их визуальная зрелищность, часто восхваляемая в прессе: так стоит особенно отметить масштабные батальные сцены в «Морпехах, которые никогда не вернулись домой», передовую на то время съемку воздушных сцен и использование цветной пленки в «Красном шарфе» и одно из первых «добросовестных изображений боевых действий на море» [11. С. 30] в «Матросах YMS 504». Идеологический эффект таких фильмов хорошо описывался в одной из газетных статей того времени, которая писала о зрелищности и привлекательности таких фильмов для зрителей и отмечала, что они «помогают в распространении идей победы над коммунизмом (кор. 승공) и антикоммунизма у нации и способствуют большему пониманию [важности] армии. По этой причине военные власти зачастую оказывают им существенную поддержку, из-за чего эти фильмы и достигают таких результатов» [34].

Дальнейшая траектория развития южнокорейского военного кинематографа еще более отчетливо показала влияние государства. В конце

<sup>16</sup> В первой половине 1960-х гг. такая поддержка, судя по всему, оказывалась, основываясь на личных договоренностях, однако в 1965 г. Министерством обороны было принято «Положение о поддержке производства фильмов на военную тематику», где указывалось, что кино, получающее поддержку, должно было «пропагандировать боевой дух», «содействовать развитию военной культуры» и т. д. [32]

1964 г. Республика Корея объявляет о своем участии во Вьетнамской войне, и уже в 1965 г. во Вьетнам отправляются первые боевые подразделения южнокорейцев. Военное участие страны начинается активно освещаться при помощи кинохроники и «культурных» фильмов, которые в основном производились государственными киностудиями<sup>17</sup>. Появляются и создаваемые частными студиями художественные фильмы, которые пользовались всесторонней государственной поддержкой, что напрямую говорило о политическом значении такого кино. Так уже на этапе подготовок съемок первого южнокорейского художественного фильма про Войну во Вьетнаме под названием «Операция „Свирепый тигр“» (кор. 맹호작전), Министерство культуры РК, обращаясь к послу США за поддержкой, обосновывало ее необходимость тем, что «психологическое значение такого кино будет заключаться в том, что оно поможет подготовить публику к дислокации войск во Вьетнаме» [19. С. 281].

Тем не менее, несмотря на обильное документальное освещение, война во Вьетнаме никогда не была популярной темой в южнокорейском обществе, и во многом воспринималась как далекая и неактуальная, что впоследствии приведет к феномену «забытой войны». Более того, количество художественных фильмов о ней не только в несколько раз уступало фильмам про Корейскую войну, но и в целом было крайне мало (согласно подсчетам Ким Гвонхо, за 1960–70-е гг. было снято лишь 7 (!) таких фильмов [30. С. 91–94]), хотя попытки по их созданию делали такие известные и признанные режиссеры, как Ли Манхи<sup>18</sup>. Более того, за исключением нескольких ранних фильмов («Операция „Свирепый тигр“») они были непопулярны у зрителей.

Несмотря на то, что Вьетнамская война оказала большое влияние на милитаризацию повседневности в Республике Корея [2. С. 26], ее художественное влияние на кинематограф (в том числе и документальный) было минимальным: как показывает Пак Сонъён, большая часть паттернов изображений войны переходит оттуда из фильмов про Корейскую войну, что многократно подчеркивалось как формальными, так и нарративными методами [28. С. 200–215]. Более того, сам «бум» документальных

<sup>17</sup> Из кинохроник, выпускаемых Национальной киностудией, следует выделить, во-первых, «Вести из Вьетнама» (кор. 월남 소식) как часть выпусков «Новостей Кореи» (кор. 대한 뉴스), во-вторых, разного рода документальные фильмы, посвященные Вьетнамской войне. Параллельно с этим существовала и кинохроника, выпускаемая киностудией Министерства обороны: «Вьетнамский фронт» (кор. 월남 전선, 1966–1975), «Новости национальной обороны» (кор. 국방 뉴스, 1966 — н. в.) и, наконец, «Знаменосцы Кореи» (кор. 배달의 기수, 1970–1989). Киностудия при Минобороны также выпускала *мунхва ёнхва*.

<sup>18</sup> Ли Манхи снял несколько фильмов о войне во Вьетнаме: «Холод и жар» (кор. 냉과 열, 1966), «Мужчина в камуфляже» (кор. 얼룩 무늬의 사나이, 1967) и «Мост через реку Кобои» (кор. 고보이강의 다리, 1970), который является редким случаем художественного фильма, снятого на киностудии при Министерстве обороны РК.

фильмов о Вьетнамской войне оказывается относительно кратковременным и быстро сходит на нет — уже к 1968 г. их количество резко падает, и доминирующим содержанием передач вновь становится тема Корейской войны<sup>19</sup>.

Фильмы про войну во Вьетнаме не смогли заполнить лакуну, которая начала образоваться в военном кинематографе во второй половине 1960-х гг., когда начался заметный спад производства военных фильмов, о чем свидетельствуют статистика, собранная Ким Гвонхо [30. С. 91–94] и Чо Чжунхёном [33. С. 345]. Чон Ёнгвон отмечает, что военные фильмы конца десятилетия теряют свою жанровую специфику: большая их часть, за исключением «Отчаянной операции» (кор. 결사대작전, 1969), мало чем отличалась от «обычных» антикоммунистических фильмов, где элемент «военного экшна» и показа самих военных действий был сведен к минимуму [10. С. 186–187]. Кризис жанра также проявился в провалившихся попытках создать сиквелы или делать явные ссылки на кино, которое положило начало волне военных фильмов, как это видно в фильмах «Спецотряд и морпехи, которые никогда не вернулись домой» (кор. 특공대와 돌아오지 않는 해병, 1970), «Эскадрилья, летящая на Пхеньян» (кор. 평양폭격대, 1971) и «Мужчина в красном шарфе» (кор. 빨간 마후라의 사나이, 1972).

Введение политически репрессивной системы Юсин в 1972 г. и последовавшее за этим ужесточение кинополитики привели к тому, что количество частных киностудий уменьшилось практически в два раза [24. С. 251]. На фоне этого государство делает попытку реорганизации кинопроизводства военных фильмов путем создания государственной Компании по продвижению кинематографа Республики Корея (КПКРК) (кор. 영화 진흥 공사). Под ее эгидой делается попытка снять несколько «больших» художественных фильмов про Корейскую войну: «Свидетельство» (кор. 증언, 1973) и «Я не буду плакать» (кор. 울지 않으리, 1974) Им Гвонхэка и «Цветы дикие хризантемы» (кор. 들국화는 피었는데, 1974) Ли Манхи. Мотивация создания этих кинокартин носила отчетливо политический характер, так как все они должны были «продвигать воплощение идей Юсин в жизнь» [Там же. С. 227]. Однако несмотря на то, что эти фильмы получают огромную по тем временам финансовую поддержку со стороны государства, все они, за исключением «Свидетельства», полностью проваливаются в прокате [Там же. С. 229]. В дальнейшем попытки частных кинокомпаний произвести

<sup>19</sup> У такого спада было несколько причин: как внешнеполитических (изменение позиции США касательно войны; усиление критики американских военных другими странами), так и внутренних (усиление цензурного и идеологического контроля; приход телевидения, который сделал производство таких фильмов слишком невыгодным; кадровые проблемы) [35. С. 70–73].

крупномасштабные военные фильмы во второй половине 1970-х гг. оказались по большей части тщетными<sup>20</sup>.

Вместе с этим политические изменения в стране неизбежно оказывают влияние и на тональность милитаризированного кинематографа. Так в «культурных фильмах» начинает более агрессивно подчеркиваться важность национальной безопасности в контексте противостояния с Северной Кореей. *Мунхва ёнхва* того времени в значительной степени представляли из себя фильмы, которые «напоминают об ужасах Корейской войны или пропагандируют преодоление национальных кризисов, показывают текущее состояние межкорейского противостояния и обороноспособности Республики Корея» [38]. Немногие художественные фильмы, которым удалось привлечь внимание зрителей (в частности, упомянутое выше «Свидетельство» или «Добровольческий отряд студентов» (кор. 학도의 용군) 1977 г.), также показывают северокорейцев как «злых и жестоких существ» [39. С. 29]. Ким Мёнсин так резюмирует основную идею этих фильмов: «война — это борьба, где есть очевидный враг, и главная эмоция [во время] войны — это чувство неприязни к нему» [Там же].

Тем не менее, к 1970-м гг. южнокорейские зрители практически полностью теряют интерес к военному кинематографу, у чего были и структурные причины: смена главной аудитории кинематографа на молодых мужчин и женщин («поколение хангыля»), которые не застали Корейскую войну и были меньше заинтересованы в военном кино, приход телевидения и усталость зрителей от жанровой однотипности таких фильмов [8. С. 368]. Кроме этого, низкое качество военных фильмов, созданных государством, было обусловлено неэффективным управлением КПКРК [40], их чрезмерной идеологизацией [41] и жесткими цензурными ограничениями вкуче с повышенным надзором за производством, что достигло своего пика во второй половине 1970-х гг., когда Комитет по составлению военной истории Министерства обороны начал проверять все военные фильмы на «соответствие историческим фактам» [42].

По существу, на протяжении всего периода правления Пак Чонхи в основе поддержки и продвижения государством военного кинематографа лежала политическая логика, она же была ключевым фактором *динамики*

<sup>20</sup> Так большинство военных фильмов второй половины 1970-х гг. смешивали элементы «шпионского кино» с тематикой Корейской войны, ярким примером чего были фильмы *Соль Тхэхо*, например «Секретная операция в Вонсане» (кор. 원산공작, 1976), «Миссия Кэнон-Чхончжин» (кор. 캐논청진공작, 1977) и «Третья миссия» (кор. 제3공작, 1978). Одним из немногих исключений из этого правила был военный фильм Им Гвонтхэка «Течет ли Нактонган?» (кор. 낙동강은 흐르는가, 1976), который хвалили за реалистичные и хорошо поставленные боевые сцены [36]. Однако, несмотря на значительную поддержку и контроль со стороны Министерства обороны, фильм столкнулся с негативной реакцией цензурных органов, и его показ был приостановлен вскоре после премьеры [37. С. 428], что существенно сказалось на способности привлечь зрителей.

производства таких фильмов. Однако если на ранних этапах, когда режиму военных необходимо было установить свою легитимность, она сочеталась с массовым интересом к фильмам о Корейской войне, то усиление вмешательства государства в рынок кино привело к удалению рыночных факторов и выходу на передний план политических аспектов таких фильмов. Одной из наиболее важных практических задач такой кинополитики государства была милитаризация мужской идентичности южнокорейцев через образы солдат армии РК, которая сочеталась с активизацией мер по борьбе с хронической проблемой уклонения от призыва — что достигло своего пика именно в 1970-е гг. [2. С. 52].

### **Образ врага и дилемма милитаризованной маскулинности и насилия в художественных фильмах о войне**

Несмотря на указанные выше количественные и качественные различия военных фильмов 1960-х и 1970-х гг., их общей чертой является галерея образов, которые они предлагали зрителю — а именно, образов «своих» (южнокорейских солдат) и «чужих» (северокорейцев). Такое разделение являлось одной из основ антикоммунизма как «стратегии исключения» [3. С. 202], и для военного кино, неизбежно служившим отражением матрицы государственной идеологии, будет особенно важен образ врагов-коммунистов. Их надлежало показывать жестокими, отрицательными персонажами, как угрозу, которую необходимо уничтожить. С этой целью южнокорейские военные фильмы часто используют общую для жанра стратегию изображения врагов, сеющих разруху и причиняющих беспричинное, бесчеловечное насилие, например, в форме массового убийства беззащитных гражданских, особенно жестоко представленного в военных фильмах 1970-х гг.

Однако соблюдение таких канонов жанра наталкивалось на ряд противоречий. Во-первых, как верно отмечает Ким Чхонган, образ врагов, совершающих жестокие действия, может привести к обратному эффекту подчеркивания их маскулинности [43. С. 98], тем самым подрывая задуманное изображение противника с более слабой маскулинностью. Одновременно с этим, согласно общей логике военного кино, врагов следует изображать как опасных противников, так, чтобы победа над ними была нелегка, поскольку «изображение сильного врага необходимо для легитимизации войны и ее ужасных последствий» [15. С. 37]. Во-вторых, северокорейцы и южнокорейцы принадлежали к одной, пусть и разделенной, нации, что предопределило возможность гуманизации врага, усложнения его характера, элементы чего уже встречаются в некоторых фильмах 1950-х гг., например, «Пхиаголь» 1955 г. [44. С. 148–160] В этом смысле «Семь женщин-военнопленных» можно рассматривать как одну из наиболее заметных попыток гуманизировать северокорейского солдата, показав, что принадлежность к общей корейской

нации и чувство справедливости становится для него выше идеологических различий.

Универсальным решением этих противоречий стала стратегия обезличивания таких персонажей, то есть лишения их индивидуальных черт и удаление на периферию кинонарратива в качестве второстепенных персонажей-функций, зачастую как «объектов», подлежащих уничтожению<sup>21</sup>. С одной стороны, эта стратегия убирала большую часть «человеческих» черт характера, которые могли вызвать сочувствие у зрителей, с другой стороны — принципиальная невозможность диалога со врагом скрывала его внутренние мотивы, избавляя фильмы от необходимости затрагивать саму идеологию коммунизма, что также могло представлять опасность [31. С. 74]. В этом смысле «поверхностное изображение антикоммунистов», приводящее «к противоположному эффекту уменьшения убедительности [таких фильмов]» [41], за которое часто критиковался военный кинематограф 1970-х гг., было вынужденным выбором режиссеров и кинокомпаний, обусловленным требованиями государства.

Обезличивание выполняло и другую важную функцию — оно делало насилие более «распыленным» внутри фильма, не присущим тем или иным негативным персонажам, примером чего могут послужить «безликие» орды врагов в «Морпехах, которые никогда не вернулись домой». Вершиной такой стратегии объективации противника был образ вражеского танка, наиболее часто встречаемый в военных фильмах 1970-х гг. («Свидетельство», «Цветы дикие хризантемы», «Течет ли Нактонган?») <sup>22</sup>. Он идеально вписывался в такую стратегию репрезентации, так как показывал врага как опасного, несущего с собой разрушение и насилие, но устранял проблему его изображения как человека, как мужчины, который может обладать маскулинностью.

Хотя стратегия изображения «безликих врагов» является распространенной в фильмах о войне (например, она присутствует в американском батальном кино времен Второй мировой войны [9. Р. 60–62]), южнокорейский случай имел иные идеологические предпосылки для такого выбора, учитывая уникальную ситуацию разделенной нации. Более того, в голливудском военном кино 1940-х гг. можно найти множество исключений из этого правила; оно также показывало и то, что изображение врагов в целом может усложниться с развитием жанра: уже в американских фильмах о Корейской войне 1950-х гг.

<sup>21</sup> Похожая логика лежала и в ставшим популярным во второй половине 1960-х гг. «шпионском кино», которое изображало коммунистов лишь в качестве «объектов», которые должны быть пойманы полицией или спецслужбами [31. С. 80].

<sup>22</sup> Фильм «Цветы дикие хризантемы» особенно известен своим изображением танка, Чо Чжунхён пишет о том, что «самая впечатляющая часть этого фильма — это [изображение] движущихся танков, которые мгновенно превращают здания, поля и даже людей в пыль. Не будет преувеличением сказать, что главным героем первой части этого фильма является танк» [33. С. 366].

часто фигурирует враг, к которому относятся «с бóльшим уважением», у которого «есть идеология, которую необходимо обсуждать и отвергать» [Ibid. 177], воплощенную, например, в «Стальном шлеме» (1951) [Ibid. 182], что было невообразимо в южнокорейском военном кино времен Пак Чонхи.

Причины, по которым аспекты «гуманизации» и «наделения характером» были настолько нежелательны для власти, нуждаются в дополнительных пояснениях. Прежде всего, как показывает Ю Сынчжин, «наделение характером» само по себе не всегда было проблематично [4. С. 469–472]. В начале 1965 г., когда разразился скандал с «Семью женщинами-военнопленными», на экраны вышла военная драма «Юг и Север» (кор. 남과 북), где главным героем также является северокорейский солдат. Этот фильм, повествующий о том, как майор армии КНДР Чан Ильгу перебегает на юг в поисках своей возлюбленной и сдается в плен, успешно прошел цензуру и не только не привлёк к себе внимание со стороны спецслужб, но и получил широкий зрительский отклик. Ю Сынчжин видит в этом признак того, что цензурный процесс не осуществлялся в соответствии со строгими критериями закона и внутренне непротиворечивой внутренней логикой, а был подвержен влиянию множества внешних факторов, которые, в свою очередь, были способны сами формировать новую логику цензуры [Там же. С. 472], которая действительно окончательно оформилась после скандала с «Семью женщинами-военнопленными».

Тем не менее, с нашей точки зрения, логику таких цензурных решений можно увидеть, рассмотрев эти фильмы с точки зрения качества, наиболее важного для военного кинематографа: репрезентации милитаризованной маскулинности<sup>23</sup>. «Юг и Север» не столкнулся с проблем с цензурой как раз потому, что милитаризованная маскулинность северокорейца здесь была минимизирована: Чан Ильгу сдается в плен и не представляет никакой опасности, а его образ как прежде всего субъекта чувствующего, а не идеологически заряженного — готового раскрыть местоположение северокорейских войск в обмен на встречу со своей возлюбленной — еще больше нейтрализует его милитаризованную маскулинность солдата.

С этой точки зрения фильм «Семь женщин-военнопленных» вызвал пристальное внимание КЦРУ как раз из-за того, что в нем северокореец спасает южнокорейских женщин-солдат, противостоя китайским солдатам — то есть открыто манифестирует свою милитаризованную маскулинность в результате акта насилия, совершаемого с целью защиты женщин. Это подтверждается и тем, что для КЦРУ одним из наиболее проблемных отрывков этого фильма была сцена, где южнокорейские женщины-солдаты, благодаря северокорейца за спасение, отдают ему честь, тем самым подтверждая армейскую иерархию.

<sup>23</sup> Под милитаризованной маскулинностью мы понимаем такие качества как физическая сила, агрессия, смелость, способность к насилию, готовность жертвовать собой и т. д., которые существуют в контексте войны и военной службы, где «формируются прямые связи между гегемонными маскулинностями и мужскими телами» [45].

Более того, в обвинительном заключении суда напрямую указывалось, что фильм «манипулятивно изображает [северокорейца] как отважного солдата, который ставит любовь к нации выше коммунизма» [21. С. 542].

Как отмечает Ли Хана, само по себе изображение северокорейцев как главных героев антикоммунистического кино было опасным [31. С. 78–79], однако если драмы, разворачивающиеся на фоне Корейской войны, вплоть до конца 1960-х гг. допускали относительно «сложные» образы северокорейцев, то военный кинематограф, изображающий прежде всего северокорейских и южнокорейских солдат, был намного более жестким в плане идеологического контроля. Тезис Ю Сынчжина верен в том смысле, что запрет любого фильма с главным-героем северокорейцем зависел от рвения цензоров, но репрезентация милитаризованной маскулинности была одним из наиболее важных факторов в принятии таких решений. Так, среди цензурных документов касательно «Юга и Севера» можно найти записку Министерства внутренних дел РК, в которой высказывалось мнение, что фильм изображает северокорейского солдата как «мужественного и смелого» и «героизирует коммунистов, показывая северокорейского майора в качестве главного героя», и выражалось опасение, что у «поверхностной публики» останется хорошее впечатление об армии КНДР [4. С. 476]. Однако то, что фильм не был снят с показа, говорило о том, что такое мнение не разделялось другими цензурными органами.

В основе всех военных фильмов лежала, прямо или косвенно, логика сравнения милитаризованной маскулинности северокорейских и южнокорейских солдат, и маскулинность последних всегда должна была быть сильнее. Оба приведенных выше документа демонстрируют эту связь: в случае «Семи женщин-военнопленных» фильм, помимо «героизации северокорейцев», обвинялся и в «изображение южнокорейской армии как слабой» [20], а записка по поводу «Юга и Севера» включала в себя пункт о том, что «по сравнению с майором армии КНДР капитан южнокорейской армии демонстрирует признаки слабости» [4. С. 476]. От наиболее проблемного военного фильма 1970-х гг. «Течет ли Нактонган?» также требовали исправить сцены, где «враг был показан „бросающимся в глаза“ и сильным, а южнокорейские солдаты — слабыми и нерасторопными» [37. С. 428]. В этом смысле большинство военных фильмов допускали лишь эпизодические проявления сочувствия к противнику, милитаризованная маскулинность которого была минимизирована — например, в образе юного и испуганного северокорейца, сдающегося в плен в «Цвели дикие хризантемы», или молодого северокорейского солдата, плачущего на поле боя после бойни, вспоминая ужасы, сотворенные северокорейцами, в «Свидетельстве».

На фоне этого репрезентации милитаризованной маскулинности южнокорейских солдат следовали, как пишет Ким Чхонган, по большому счету двум паттернам: в первом случае герои уже обладают ей и выставляют

напоказ, совершая героические поступки; во втором случае солдаты, которым такой маскулинности не достаёт, должны обрести ее по ходу боевых действий [43. С. 98–99]. Большинство военных фильмов делают упор на коллективизм общего дела борьбы за родину, показывая деятельность отрядов разных родов войск (морпехов в «Морпехах, которые никогда не вернулись домой», военно-морского флота в «Матросах YMS 504», летчиков в «Красном шарфе»), взаимодействие между членами которых служило идеальной средой для выражения милитаризованной маскулинности. С одной стороны, фильмы часто демонстрировали групповой героизм таких отрядов, готовность сражаться с врагом до самого конца («Кровавая гора Куволь», «8240 K.L.O», «Отчаянная операция») с другой стороны — показывали и индивидуальные героические поступки, самопожертвования («Красный шарф», «Свидетельство», «Цвели дикие хризантемы», «Течет ли Нактонган?»), что отражало не только общую грамматику военных фильмов того времени (в частности, голливудских военных фильмов 1940–50-х гг. [9. Р. 15–82] [10. С. 49]), но и две контрастирующие модели героизма, связанные с проявлениями милитаризованной маскулинности [45. С. 174].

Тем не менее, несмотря на общие базовые паттерны репрезентации южнокорейских солдат, их образы проделывают путь от более «мягких» форм первой половины 1960-х гг., где допускалось эпизодическое сомнение по отношению к войне, была более выражена тема гуманизма и присутствовала «эмоциональность, обычно присущая жанру мелодрамы» [46. С. 151], к более ригидным формам второй половины десятилетия. Одним из ключевым моментов в такой трансформации стали фильмы про Вьетнамскую войну, где описанные выше стратегии репрезентации выражены наиболее чисто: солдаты либо уже воплощали в себе милитаризованную маскулинность, как в «Мужчине из U.D.T.» (кор. *사나이 유디티*, 1969), либо ее нужно было приобрести через изнурительные тренировки и участие в боевых действиях, как в «Майоре Кан Чжэгу» (кор. *소령 강재구*, 1966) [47]. Логика контраста изображения «своих» и чужих» также была более ярко выражена и в «культурных фильмах» про Вьетнам, где «изображения экзотических пейзажей Вьетнама, „красивых“ вьетнамских женщин, которые должны быть защищены южнокорейскими военными, и „маленьких и запуганных“ вьетконговцев, подчеркивают „сильную маскулинность“ южнокорейских солдат, делая Вьетнам Другим и феминизируя его» [35. С. 70].

С конца 1960-х гг. и на протяжении 1970-х гг. контроль за изображением солдат армии РК становится многократно жестче, что прослеживается в цензурных документах. Например, один из последних важных фильмов про войну конца 1960-х гг., «Отчаянная операция» (1969), столкнулся с множеством цензурных правок, которые требовали исправить «иррациональные и „нездоровые“ сцены», удалить реплики, «выражающие негативное отношение или негодование по отношению к войне», заменив их на фразы, подчеркивающие

«более ясное чувство патриотизма» и «дисциплины», а также сделать акцент на том, что действия солдат совершаются «исключительно из патриотизма» и они идут в бой, демонстрируя «дух мужественного воина» [19. С. 479–480]. Это служило отражением того, какой образ солдата государство хотело видеть и на экране и в реальной жизни.

### Заключение

Таким образом, милитаризация южнокорейского кинематографа происходила благодаря всестороннему вмешательству государства в кинопроцесс 1960-х и 1970-х гг. Осуществляемое в разных формах и разными способами, оно в конце концов привело к искривлению существующего спроса на военное кино и выходу на передний план политических, а не экономических факторов, одним из результатов чего была потеря популярности военных фильмов у зрителей к концу 1960-х — началу 1970-х гг.

Без государственной поддержки военное кино вряд ли смогло бы стать самостоятельным популярным жанром первой половины 1960-х гг., но наложенные на него идеологические ограничения, которые со временем становились все сильнее, ограничивали творческие возможности для его переосмысления, в результате чего к концу 1960-х гг. этот жанр оказался в тупике. Используя различные инструменты, в 1970-е гг. государство попыталось искусственно продлить срок его существования, поскольку рассматривало его как важный инструмент для достижения своих целей по милитаризации южнокорейского общества.

Главный фокус южнокорейского военного кинематографа состоял в том, как показывались образы «своих» и «чужих», а его ключевой характеристикой была репрезентация милитаризованной маскулинности. В таком кино закрепляется жестокий, но обезличенный образ врага, который не представлял из себя полноценного антагониста, обладающего маскулинностью. В противовес этому южнокорейские солдаты показывались как индивидуализированные герои, либо уже обладающие более сильной маскулинностью, либо получающие ее по ходу киноповествования.

### Библиографический список

1. O Je-yeon. Byeongyeong sahoewa gunsajuui munhwa. [The Barracks Society and the Culture of Militarism]. In *Hangug hyeondae saenghwalmunhwasa 1960nyeondae: geundaehwawa geundaehwa*. [History of Everyday Life in the Republic of Korea, 1960s: Modernization and Militarization]. Seoul: Changbi; 2016, p. 191–212. (In Korean)
2. Moon S. *Militarized Modernity and Gendered Citizenship in South Korea*. Durham, N.C.: Duke University Press; 2005.
3. Lee Hana. 1950~60nyeondae bangongjuui damnongwa gamseongjeongchi. [Anticommunist Discourse and Politics of Affect]. *Sahoewa yeoksa*. 2012;(95):201–241. (In Korean)

4. Yu Seung-jin. Bangongui gamgakgwa buronui jeongchihag — Park Chung-hee cheje hui bangong yeonghwareul ingneun bangbeomnone daehan gochal. [A Sense of Anti-Communism and the Politics of Subversiveness — A Study on How to Read Anti-Communist Films under Park Chung-hee's Regime]. *Daejung seosa yeongu*. 2015;21(2):451–487. (In Korean) <https://doi.org/10.18856/jpn.2015.21.2.014>
5. Moon S. Begetting the Nation: The Androcentric Discourse of National History and Tradition in South Korea. In Kim E., Choi C, editors. *Dangerous Women: Gender and Korean Nationalism*. New York: Routledge; 1997, p. 33–66.
6. Willems E. *A Way of Life and Death: Three Centuries of Prussian-German Militarism: An Anthropological Approach*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press; 1986.
7. Yeom Chan-hee. 1960nyeondae hangugyeonghwau 'geundaejeong gugmin' hyeongseonggwajeong. [1960s' Korean Films and the Process of the Formation of the Modern Nation]. *Yeonghwa yeongu*. 2007;(33):11–42. (In Korean) <https://doi.org/10.17947/kfa..33.200709.001>
8. Lee Young-il. *Hangug yeonghwa jeonsa*. [Complete History of Korean Cinema]. Seoul: Sodo; 2004. (In Korean)
9. Basinger J. *World War II Combat Film: The Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press; 1986.
10. Chung Young-kwon. Hangug bangong yeonghwau jedohwa yeongu: 1949~1968 jeonjaeng yeonghwawau jeophab gwajeongeul jungsimeuro. [A Study on the Institutionalization of South Korean Anticommunist Films—Focusing on the Articulation with War Film between 1949 and 1968]. [Dissertation]. Seoul; 2010. (In Korean)
11. Diffrient D. 'Military Enlightenment' for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea's Golden Age War Films. *Cinema Journal*. 2005;45(1):22–49.
12. Shim A. Anticommunist War Films of the 1960s and the Korean Cinema's Early Genre-bending Traditions. *Acta Koreana*. 2011;14(1):175–196. <https://doi.org/10.18399/acta.2011.14.1.008>.
13. Yeonghwabeop. [Motion Picture Law]. 1962. Available from: <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=5211#0000>. [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
14. Yeonghwabeop. [Motion Picture Law]. 1963. Available from: <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=5212&ancYd=19630312&ancNo=01305&efYd=19630312&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>. [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
15. Boggs C. *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*. 2nd ed. New York: Routledge; 2016.
16. 1960nyeondae munhwayeonghwau teukjing. [Features of Cultural Films of the 1960s]. *Gukga girok poteol*. Available from: <https://theme.archives.go.kr/next/movie/features03.do> [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
17. Gukgaboanbeop. [National Security Act]. 1962. Available from: <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=7226&ancYd=19620924&ancNo=01151&efYd=19621025&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>. [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
18. Bangongbeop. [Anti-Communism Law]. 1961. Available from: <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=3534&ancYd=19610703&ancNo=00643&efYd=19610703&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>. [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
19. Bangonggwa geomyeol (1955~1970). [Anti-Communism and Censorship (1955~1970)]. *KMDB*. Available from: <https://www.kmdb.or.kr/collectionlist/detail/view?colId=581> [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
20. Yeonghwawa sasangseong. [Cinema and Ideology]. *Kyunghyang Shinmun*. 1965, Feb 8. (In Korean)

21. Kim Jimi. Park Chung-hee sidaeui ‘minjok’ damnongwa Lee Man-hee yeonghwau ‘minjok’ pyosang. [A Study on Representation of ‘Nation’ in Lee Man-hee’s Films during Park Chung-hee’s Rule]. *Hanguk hyeondae munhak yeongu*. 2013;41:533–568. (In Korean) <https://doi.org/10.22871/mk-lite.2013..41.016>
22. Chung S. *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press; 2014.
23. Yeonghwabeop. [Motion Picture Law]. 1966. Available from: <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=5213&ancYd=19660803&ancNo=01830&efYd=19660903&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>. [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
24. Kim Dong-ho et al. *Hanguk yeonghwa jeongchaeksa*. [History of South Korean Film Policy]. Seoul: Nanam; 2005. (In Korean)
25. Yeonghwabeop. [Motion Picture Law]. 1973. Available from: <https://www.law.go.kr/LSW/lsInfoP.do?lsiSeq=5215#0000>. [Accessed: 12.08.2023] (На корейском языке)
26. Jeong Seong-il. Jeungeon. [“Testimony”]. *KMDB*. Available from: <https://www.kmdb.or.kr/story/5/1344> [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
27. Jeong Seong-il. Ulji Aneuri. [“I Won’t Cry”]. *KMDB*. Available from: <https://www.kmdb.or.kr/story/5/1327> [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
28. Park Sun-young. Du gaeui jeonjaengwa jipapjeong gieogui hyeongseong-beteunamjeonjaeng sigi gunyeongwasaneobui jeongaewa hwaryong. [Two Wars and the Formation of Collective Memory. The Development and Utilization of the Military Film Industry during the Vietnam War]. *Hyeondae munhagui yeongu*. 2020;(71):187–224. (In Korean) <https://doi.org/10.35419/kmlit.2020..71.006>
29. Jager S.M. *Narratives of Nation-Building in Korea: A Genealogy of Patriotism*. New York: M.E. Sharpe; 2003.
30. Kim Kwon-ho. Hanguk jeonjaeng yeonghwau baljeongwa teukjing: Hanguk jeonjaengeseo baeteunam jeonjaengkkaji. [The Development and Characteristics of South Korean War Films]. *Jibangsawa jibang munhwa*. 2006;9(2):77–108. (In Korean) <https://doi.org/10.23013/localh.2006.9.2.003>
31. Lee Hana. Bangongjuui gamseong gihoek, bangongyeonghwau dilema: 1950~60nyeondae bangongyeonghwa nonjaengeul jungsimuro. [The Dilemma of “Anticommunist Films” as a Project of Affect: With a Focus on the “Anticommunist Film” Arguments in the 1950–60s]. *Dongbanghakji*. 2012;159:53–94. (In Korean)
32. Guna gwangye yeonghwa jejang jiwon gyujeong (gukbangbu hullyeong je89ho). [Ministry of Defense Order No. 89. Military-Related Film Production Support Regulations]. *KMDB*. Available from: <https://www.kmdb.or.kr/collectionlist/itemDetailPop?dataId=3762&typeCls=ET&colName=&colId=121&isLooked=true> [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
33. Jo Jun-hyeong. Hanguk bangong yeonghwau jinhwawa geu jogeon. [Evolution and Principles of Korean Anti-Communist Movies]. In Cha Sun-ha, editor. *Geundaeeui punggyeong: sopumeuro bon hangug yeonghwasa*. [Scenes of Modernity: Korean Film History Through Vignettes]. Seoul: Sodo; 2001, p. 332–371. (In Korean)
34. Bumtan guna yeonghwa jejak seupekteokeul hyogwa norindeut. [Booming Military Films Production Seems to be Aiming for a Spectacle Effect.]. *Kyunghyang Shinmun*. 1964, Nov 16. (In Korean)
35. Park Sun-young. Gukgaui peureimeuro guhoekdoen beteunamjeonjaeng — Gugnib yeonghwa jejaksowa Gukgun yeonghwa jejaksoui Beteunam jeonjaeng yeonghwareul jungsimuro. [A War Captured in the Frame of the State: Focusing on the Films about the Vietnam War Produced by National Film Production Center and ROK Army Motion Picture Production Center]. *Sarim*. 2015;53:57–91. (In Korean)
36. Sae Yeonghwa Nakdonggangeun Heureuneunga. [Newly Released Movie “Does the Nak-Dong River Flow?”]. *Chosun Ilbo*. 1976, Oct 24. (In Korean)

37. Han Young-hyeon. Jeonjaengui sinchewa hyumeonijeum yeonghwa <Doraoji Anneun Haebyeong> (1963) gwa <Nakdonggangeun Heureuneunga> (1976) reul jungsimeuro. [Body of War and Humanism — Focusing on Films “The Marines That Never Returned” (1963) and “Does the Nak-Dong River Flow?” (1976)]. *Hanminjog munhwa yeongu*. 2022;80(80):415–454. <https://doi.org/10.17329/kcbook.2022.80.80.012>
38. 1970nyeondae munhwayeonghwau i teukjing. [Features of Cultural Films of the 1970s]. *Gukga girok poteol*. Available from: <https://theme.archives.go.kr/next/movie/features05.do> [Accessed: 12.08.2023] (In Korean)
39. Kim Myoung-sin. *Nambuk bundan yeonghwau i gamjeonggujo*. [Emotional Structure of Korean Division Films]. Seoul: Keomyunikeisyeon bukseu; 2019. (In Korean)
40. Jegusil motdahan Yeongjingong. [Korean Motion Picture Promotion Corporation that Didn't Live Up to Its Responsibilities]. *Kyunghyang Shinmun*. 1974, March 30. (In Korean)
41. Jeungeon gukchaek yeonghwau i hangyeseong deureona. [“Testimony” Reveals the Limitations of National Policy Films]. *The Dong-a Ilbo*. 1974, Jan 12. (In Korean)
42. Gojeung badeul gansa yeonghwa. [War Films Will Be Checked for Historical Accuracy]. *The Dong-a Ilbo*. 1976, Nov 13. (In Korean)
43. Kim Cheong-gang. Naengjeongwa oragyeonghwa: 1950–60nyeondae gunsajuuijeong namseongseongwa bangongjeong juche mandeulgi. [Cold-War Entertainment: Propagating Militaristic, Anti-Communist Masculinity through Popular Film]. *Hangughag yeongu*. 2017;(61):71–110. (In Korean) <https://doi.org/10.17790/kors.2017..61.71>
44. Lee Sun-jin. 1950nyeondae gongsanjuuijau i jaehyeongwa naengjeon uisik: <Jeonguiui Jingyeok>, <Piagol>, <Unmyeongui Son>eul jungsimeuro. [Representation of Communists and Cold War Consciousness in the 1950s: Focusing on <An Assault of Justice >, <Piagol>, and < The Hand of Destiny >]. In Kim So-yeon, editor. *Maehokgwa hondonui sidae: 50nyeondaewi hangug yeonghwa*. [The Age of Fascination and Chaos: Korean Movies of the 1950s]. Seoul: Sodo; 2003, p. 129–171. (In Korean)
45. Morgan, D. Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities. In Brod H., Kaufman M., editors. *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications; 1994, p. 166–182.
46. Diffrient D. Han'guk Heroism: Cinematic Spectacle and the Postwar Cultural Politics of Red Muffler. In Kathleen McHugh and Nancy Abelmann, editors. *Gender, Genre and National Cinema: South Korean Golden Age Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press; 2005, p. 151–183.
47. Baek Tae-hyun. <Soryeong Kang Jae-gu>wa <Sanai UDT> natanan gunsajuuijeog namseongseong. [The Meanings of Militarism Masculinities Represented in “Major Kang Jae-gu” and “Sanai UDT”]. *Hangughag yeongu*. 2018;67:139–168. (In Korean) <https://doi.org/10.17790/kors.2018..67.139>

### Информация об авторе:

Старшинов Александр Сергеевич — аспирант, Институт стран Азии и Африки, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Российская Федерация, 125009, Москва, Моховая улица, д. 11, стр. 1), e-mail: alex.starshinov@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9169-1414 Researcher ID: GOH-1207-2022 SPIN-код: 7549–3100