

Е.О. Гранцева¹
E.O. Grantseva

Кино в эпоху Франко: от государственного заказа до сопротивления режиму

The Spanish cinema during the Franco years: from state order to resistance to the regime

Аннотация: В статье рассматриваются особенности испанского кино эпохи Франко, система государственного управления кинематографом и трансформации, проходившие в данной сфере. Также будет представлен взгляд на возможности кино как исторического источника для изучения франкистской эпохи. Анализируемые фильмы можно разделить на три группы: во-первых, это фильмы, которые были сделаны по госзаказу в первые годы существования франкистского режима. Во-вторых, кинокартины, которые имели значительный коммерческий успех у испанской публики и стали, особенно во второй половине 1960-х гг., зеркалом, отражавшим изменения, произошедшие в испанском обществе в этот период. Третья группа представлена работами крупнейших испанских кинематографистов - представителей интеллектуальной оппозиции режиму Франко и отражает их оценку окружающей действительности.

¹ **Гранцева Екатерина Олеговна** - кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН, доцент ГАУГН; **Grantseva Ekaterina Olegovna** - PhD (History), Senior Research Fellow, Institute of World History, Russian Academy of Sciences; Associate Professor of the State Academic University for the Humanities. Mail: kgrantseva@yandex.ru

Ключевые слова: Испании, кино, франкизм, цензура, новое испанское кино, оппозиция

Abstract: The article discusses specific aspects of cinema of the Franco era, the system of state management of cinema, its tasks and transformations. A look at the possibilities of cinema as a historical source for studying the era will also be presented. The analyzed films can be divided into three parts: firstly, these films were made by state order in the first years of its existence. Secondly, films that had significant commercial success with the Spanish public and became, especially in the second half of the sixties, a mirror reflecting the changes that took place in Spanish society during this period. The last part of this group of sources is represented by the works of the largest Spanish filmmakers, representatives of the intellectual opposition to the Franco regime, which reflect their assessment of the surrounding reality.

Keywords: Spain, cinema, Francoism, censorship, new Spanish cinema, opposition

DOI: 10.32608/2305-8773-2019-23-1-254-276

Кинематограф – неотъемлемая часть истории XX века, с момента своего создания он отражал ход исторического процесса и стимулировал происходившие политические, социальные и культурные трансформации. Существование киносферы в условиях авторитарных и тоталитарных режимов не раз становилось предметом интереса исследователей и было сопряжено с анализом структур управления, взаимодействия культуры и политики, а также изучением проблемы свободы творчества. Применительно к франкистской эпохе данная проблематика представлена в работах Х.Л. Абельяна, Х.К. Майнера, Э. Диаса, М. Кабаньоса Браво, Х. Муньоса Соры, Х.Л. Ледесмы, Х. Родриго, Н. Де Аро, М. Нуньеса Лаисеки, П. Лизкано и др.²

История кино, его роль и функции в эпоху Франко, а также его потенциал как исторического источника на протяжении нескольких десятилетий привлекают внимание киноведов и историков как в самой Испании, так и за ее пределами³.

² Abellan, 1971; Muñoz Soro, Ledesma, Rodrigo, 2005; Cabañas Bravo, López-Yarto, Rincón, 2008; De Haro, 2010; Díaz, 1974; Lizcano, 1981; Mainer, 1971; Núñez Laiseca, 2006.

³ См.: García Carrión, 2017; Juan-Navarro, 2010; Gubern, 1981; Sánchez-Biosca, 2002; Heredero, Santamarina, 2010; Caparrós Lera, 1983.

Начало было положено работами, выходящими еще в годы франкизма, такими работами как «Испанское кино на скамье подсудимых» (1974)⁴, а также критическими статьями в периодических изданиях⁵.

Глубокий анализ развития испанского кинематографа представлен в работе Х.М. Капарроса Лера «Критическая история испанского кино (От 1897 г. до настоящего времени)».⁶ Кинематограф переходного периода представлен в работе Х.Е. Монтерде «Двадцать лет испанского кино (1973-1992). Кино в условиях парадокса»⁷.

Национальная составляющая кинематографа анализируется в работах Хосе Альвареса Хунко и Габриэлы Виадеро⁸. На современном этапе увеличилось количество работ, связанных с гендерной и региональной спецификой, проблемами повседневности и идентичности⁹.

Среди отечественных исследований, надо упомянуть работы О.К. Рейзен «Рожденное в неволе» и «Борьба за социально-критическое направление в кино Испании»¹⁰, а так же целый ряд материалов, посвященных испанскому кино, выходящих на страницах журналов *Искусство кино* и *Иностранная Литература*¹¹.

Однако, несмотря на значительное количество работ, посвященных испанскому кинематографу, среди тематики, представляющей значительный исследовательский интерес, можно назвать специфику формирования франкистской системы управления кинематографом, трансформации цензурного аппарата, а также процесс наращивания потенциала противодействия режиму со стороны кинематографистов и анализ их возможностей и практической реализации воздействия на испанское общество.

Обращаясь к испанскому кинематографу эпохи Франко, надо отметить, что положение кино, в силу самой его специфики, после гражданской войны 1936-1939 гг. было еще более сложным, нежели ситуация в других сферах культуры. Кинематограф первых франкистских лет был полностью управляемым и выполнял задачи, формулируемые режимом. Это было обусловлено политическими и экономи-

⁴ Castro, 1974.

⁵ Cuadernos para el Diálogo, 1966, 1968, 1973.

⁶ Caparros Lera, 1999.

⁷ Monterde, 1993.

⁸ Álvarez Junco, 2019; Viadero Carral, 2016.

⁹ Gil Gascón, Gómez García, 2010; Piñol Lloret, 2017.

¹⁰ Рейзен (b), 1985.

¹¹ См.: Гранцева, 2017.

ческими причинами, которые ставили кино в подчиненное положение и лишали возможности реализации собственного предназначения. Условия, в тот момент предоставляемые властью, способствовали низкому качественному уровню испанского кино, его вторичности. Кинопродукция создавалась в рамках диктуемых сверху задач: апологии национализма, прославлении каудильо и создании образцов легкого жанра, отвечавшего за досуговую функцию. Кино было тесно связано с внекинематографическими интересами, которые обеспечивали его выживание на протяжении данного этапа испанской истории.

Франкистское управление кинематографом складывалось вне связи с воплощением идеи создания национального кино. Напротив, основным было желание тотального контроля и уничтожения инакомыслия, униформизации, которая перекликалась с заурядностью идей, чей реакционизм опирался на наиболее консервативную традицию страны, в духе тоталитарных режимов. Эта управленческая политика основывалась как на конкретных установках, так и на том, что только подразумевалось, но обе эти части были включены в функционирующий аппарат управления. Структура контроля состояла из трех частей: цензура, протекционизм и система вознаграждений или премий¹².

Аппарат управления кинематографом формировался на рубеже 1930-1940-х гг. 15 июля 1939 года Министерство внутренних дел ввело первичную цензуру сценариев, а годом позже была создана подкомиссия, регулировавшая вопросы кинематографа. 23 апреля 1941 года стало ключевой датой, определившей дальнейшее развитие кинематографа. Указ Министерства промышленности и торговли, содержал распоряжения о дубляже, кредитовании и вручении премий. В основе этого распоряжения находилась система, характерная для нацистской Германии и фашистской Италии. Она опиралась на закон о защите языка, запрещающий показ картин, в которых присутствовал любой язык, кроме испанского, и обявывая «испанизировать» иноязычные наименования. Это распоряжение ввело также практику обязательного дубляжа. В 1947 г. эта практика была официально отменена, однако неофициально продолжила свое существование¹³.

25 мая 1943 года была создана Комиссия по классификации, члены которой избирались министерством. Эта комиссия определяла катего-

¹² Castro, 1974. P. 6.

¹³ González García, 2004. P. 97-110.

рию картин. Важным для кинопроцесса стало и то, что система разрешений на импорт передавала испанскому кинематографу колониальный характер по отношению к кино США. Только в 1952 г. произошел пересмотр системы протекций и была отменена система разрешений на импорт. С этого момента протекция стала осуществляться с помощью классификации картин по принципу их соответствия «национальному интересу»¹⁴.

После окончания гражданской войны и во время второй мировой войны Испания выпускала ежегодно до тридцати полнометражных фильмов. Особо поощрялся «патриотически-исторический» жанр, развивавшийся под влиянием кино фашистской Германии и Италии. Знаковой и наиболее дорогостоящей среди таких картин «Раса» (1941), сценарий к которой был написан самим каудильо, а постановка осуществлена «придворным» режиссером Саэнсом де Эредиа. Идеологические установки режима проявлялись также в фильме религиозной тематики «Святая королева» (Р. Хиль, 1946). Успех постановочного фильма «Безумие любви» (1948) режиссера Х. Де Ордуњи определил его последующие исторические помпезные ленты: «Августина Арагонская» (1950), «Львица Кастилии» и «Заря Америки» (1951). Для испанского кино 1940-50-х годов также были характерны музыкальные комедии, среди которых наибольшую популярность получил фильм Ордуњи «Последняя песенка» (1957) с участием С. Монтель, и испано-итальянские вестерны. Во франкистском кинематографе всячески насаждался «национальный колорит», облакавший «трагические стороны жизни страны в одежды туристического «фольклора» с неизменными тореро, мантильями, кастаньетами и карнавальными Кармен»¹⁵.

Огромное значение в этой системе имела фигура цензора, чьи действия на протяжении долгого времени были близки к произволу. Интересен тот факт, что кинематографисты (в частности, в 1955 году на встрече в Саламанке) неоднократно обращались с просьбой о создании кодекса цензуры, который сократил бы произвол в этой сфере. Несмотря на парадоксальность просьб такого рода, принятие кодекса цензуры стало возможно только в 1963 году, при поддержке Фраги

¹⁴ Castro, 1974. Pp. 11-14.

¹⁵ Садуль, 1964. С. 254.

Ирибарне, назначенного министром информации и туризма, и Гарсия Эскуэрдо, возглавлявшего кинематограф¹⁶.

Упомянутая встреча в Саламанке знаменита еще и выступлением одного из ведущих молодых испанских режиссеров, Хуана Антонио Бардема, который в своем докладе о современном состоянии испанской кинематографии охарактеризовал ее так: «Испанское кино политически бездейственное, социально фальшивое, интеллектуально ничтожное, эстетически нулевое, промышленно рахитичное»¹⁷.

Именно в тот период, когда состоялась встреча в Саламанке, в кинематографе Испании наметились новые тенденции. Испанцы знакомились с итальянским неореализмом. В испанское кино пришло новое поколение, воспитанное в Институте изучения и практики кинематографа, открытом в 1947 году в Мадриде.

Представители «нового испанского кино», в число которых входили Бардем, Берланга, Муньос Суай и др., группировались вокруг журналов *Indice* и *Objetivo*. Первыми шагами оппозиции франкистской идеологии в кино стали фильмы, снятые в 1951 г. - «Борозды» (реж. Ньевес Конде), и «Эта счастливая парочка» (реж. Бардем и Берланга). Уже в этих фильмах чувствовалось влияние итальянского неореализма. В 1953 г. приз Международного Каннского фестиваля получила сатирическая комедия Берланги по сценарию Бардема «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (1952).

1950-е гг., открытые «Этой счастливой парочкой» Бардема и Берланги, завершились «Беспризорными», дебютом Карлоса Сауры, вышедшем на экраны в 1959 году. Почти целиком снятый в документальной манере, фильм стремился к широкому обобщению¹⁸. «Беспризорные», находясь в русле итальянского неореализма, в свою очередь проложили дорогу «новому испанскому кино», сформировавшемуся в 1960-е годы и объединившему молодых кинематографистов. Этих режиссеров интересовали политические, социальные, моральные проблемы и они поднимали их в своих фильмах. Не имея возможности напрямую критиковать франкистский режим, они делали это с помощью намеков, символов, опираясь на опыт национальной литературы, в том числе «объективной прозы» 1950-х гг.¹⁹

¹⁶ Monterde, 1993. P. 11.

¹⁷ Цит. по: Cine español, 1966. P. 3.

¹⁸ Рейзен (b), 1985. С. 84.

¹⁹ Тертерян, 1972. С. 91.

Несмотря на успехи молодых режиссеров, в 1962 г. испанский кинокритик Карлос Вивас так высказывался по поводу национального кинематографа: «В Испании кино не искусство. Это могущественное средство государственной пропаганды и индустрии, тем более рентабельное, чем больше служит оно интересам режима... Редкие фильмы, где сквозит хотя бы тень критического отражения действительности, бойкотируются прокатчиками, которые всецело подчинены требованиям цензуры. Запрещено не только показывать на экранах, но даже упоминать в прессе блестящий фильм Бунюэля «Виридиана», получивший Гран-при в Канне в 1961 году»²⁰.

Как уже было отмечено, нормы кинематографической цензуры были утверждены 9 февраля 1963 года. Кинематограф официально признали не только развлечением, но и «новой и эффективной формой внедрения культуры в лоно современного общества»²¹. Соответственно, поддержка и опека столь важного средства общественной коммуникации объявлялась долгом государства, так же как обеспечение условий для выполнения истинного предназначения кинематографа и препятствование всему, что может быть «вредным для общества». Введение норм цензуры должно было обеспечивать эффективное выполнение обозначенных задач и служить ориентацией для всех, кто связан с производством, сбытом и прокатом кинематографической продукции²².

Нормы нового кодекса говорили о возможности запрета или изменения фильма, если «этот фильм во всей своей полноте будет признан «опасным», о запрете на показ «зла», как чего-то «оправданного, порождающего симпатию или желание подражать», об обязательном логическом осуждении «зла» на всем протяжении развития сюжета. Новые нормы запрещали «оправдание самоубийства, убийства, мести и дуэли (не исключая их показа в связи с общественными обычаями определенных эпох и мест)». Также запрещалось оправдание «развода, супружеской измены, внебрачных связей, проституции и всего, что выступает против института брака и семьи». Нормы запрещали показ «токсикомании и алкоголизма, сделанный в обобщающей манере, показ преступления в излишне детализированной форме, представляющей собой обнародования преступных средств и приемов».

²⁰ Вивас, 1962. С. 125-127.

²¹ Perez Merinero, 1973. P. 39.

²² Ibid.

Запрещались такие образы и сцены, которые «могли провоцировать низкие страсти в обычном зрителе, оскорбляли личную жизнь супругов, показывали жестокость и насилие, оскорбляли человеческую личность». Нормы запрещали «неуважение религии, оскорбление политической идеологии, фальсификацию исторических событий, персонажей и исторических личностей». Запрещались картины, которые «могли провоцировать ненависть между народами, расами или социальными классами, и отрицали долг защищать родину, а также право требовать этого». Кодекс запрещал любые выступления против «католической церкви, ее догмы, ее морали и ее культа; основных принципов государства, национальной чести и внешней и внутренней охраны страны; персоны Главы Государства»²³.

За годы франкизма система управления и контроля в сфере кино претерпела ряд изменений, которые чаще были связаны не с либерализацией, а скорее с адаптацией к тем условиям, которые складывались на очередном этапе. Был пройден путь от 1940-х гг., связанных с утверждением режима и политикой автаркии, до 1960-х годов, когда реализовывалась концепция «развития»²⁴. За это время была не только систематизирована цензура, но и введены автоматические критерии и оценки в сфере субсидирования, расширены возможности профессионального формирования кинематографистов, поднят престиж испанской кинопродукции на международном уровне, расширено совместное кинопроизводство. Однако, надо отметить, что упомянутые улучшения не отменяли форм контроля, поддерживающего политическую систему.

Франкистская цензура подразумевала прямое и косвенное выражение. Первое касалось внешней и внутренней цензуры, связанной с национальными проектами и ограничивающей поступление иностранной продукции в Испанию. В том, что касалось национальной сферы, речь шла о первичной цензуре сценария. Если фильм был снят, его дальнейшая судьба зависела от настроений совета по цензуре, решения которого часто носили немотивированный характер. Х.Е. Монтерде отмечает: «Ни публичные и ни личные достоинства и стремления кинематографиста определяли дальнейшую судьбу картины. Главными факторами на этом этапе было решение цензоров, выбранных из числа религиозных фанатиков, официальных представителей

²³ BOE. Núm.58. 8 de marzo de 1963. Pp. 3929-3930.

²⁴ Филатов, 2017. С. 40-48.

ассоциации домохозяек или наиболее консервативно настроенных кинокритиков»²⁵.

Внешняя цензура препятствовала выходу на испанские экраны значительного числа иностранных фильмов, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Именно цензура спровоцировала проблемы во взаимодействии испанцев с новейшими течениями мирового кинематографа и спровоцировала поступление на национальный рынок случайной продукции, способствующей нарастанию отставания испанского кино. Это положение усугублялось искажением оригинальной продукции посредством сокращений и дубляжа, иногда полностью уничтожавших картину.

Благодаря данной системе испанские кинематографисты и зрители значительно позже и не в полной мере познакомились с неореализмом, с европейским авторским кино 1950-х годов, с разнообразным «новым кино» которое охватило многие европейские страны в 1960-е годы, с новаторскими течениями в авангардном кинематографе и кинодокументалистике. Надо отметить, что в некоторой степени этот информационный дефицит способствовал собственной динамике испанской кинематографии. Однако властвующая в Испании система производства и проката была основана на принципах коммерческого ценза, многократно усугублявших деятельность официальных советов по цензуре.

Протекционистская политика франкизма строилась в течение многих лет на двух составляющих: синдикалистских кредитах (закрепленных субсидиях) и системе классификации фильмов, согласно их соответствию скрытой системе оценок, которая не имела никакой связи с кинематографической ценностью, а поощряла приверженность франкистскому режиму. В то же время, эта система допускала некоторую степень «художественности», демонстрировавшую стремление верхов к «качеству» или к тому, что под этим подразумевалось²⁶.

Вместе с выдачей кредитов и премий, Синдикат Зрелищ, орган власти, отвечавший за кинематограф, контролировал доступ к профессии и образованию технических работников и актеров. Также в его ведении было производство фильмов и выдача лицензий на импорт и дубляж. Эти лицензии приносили большую выгоду, но, одновремен-

²⁵ Monterde, 1993. P. 13.

²⁶ Castro, 1974. P. 18.

но, способствовали второстепенному значению испанского кино на национальном рынке, ослабили испанскую киноиндустрию.

Несмотря на сложившуюся ситуацию, некоторые представители «нового испанского кино» уже активно восставали против режима, представляя в своих фильмах достаточно откровенную политическую и социальную критику. Другие их коллеги были сдержанней - документальная манера в их картинах сочеталась с зашифрованным языком и сложной символикой. Среди фильмов «нового кино», имевших успех у публики, можно назвать картины Мануэля Суммерса («От розового к желтому», 1963) и Басилио М. Патино («9 писем к Берте», 1965).

«Мы считаем, – говорил Бардем, – что наше кино должно обрести национальный характер, должно создавать фильмы, которые отражали бы жизнь испанца, его мысли, переживания, конфликты и окружающую его действительность, как в прошлом, так, и в особенности, в настоящем»²⁷. И молодым кинематографистам, во многом, это стремление удалось воплотить в жизнь. Их работы отличали собственные темы, язык, стиль, национальный характер творчества, искренняя любовь к кинематографу.

После своего громкого дебюта Бардем и Берланга продолжали прогрессивные тенденции испанского кино: Бардем поставил фильмы «Смерть велосипедиста» (1955), получивший приз критики на Каннском фестивале и «Главная улица» (1956), Берланга – «Калабуч» (1956), «Пласидо» (1960), а также один из лучших своих фильмов - «Палач» (1963). Эта картина появилась на Венецианском кинофестивале через несколько дней после казни двух антифранкистов. Фильм прозвучал громким протестом, а бдительность испанских цензоров проявилась с опозданием. Выпуск фильма на экраны в Испании был разрешен только после сокращений на полчаса экранного времени и уничтожения всякого намека на гарроту²⁸.

В целом, испанское кино 1960-е гг. совмещало национальное своеобразие и достижения мирового кино. В это время кинематографисты Испании испытали влияние неореализма и французской «новой волны». Как отмечает О.К. Рейзен, «они зачастую черпали тематику и проблематику из иностранных источников, творчески перерабатывали ее и проецировали на действительность своей страны. Отсюда – пере-

²⁷ Цит. по: Злочевская, 1957. С. 132.

²⁸ Рейзен (b), 1985. С. 86.

сечение мотивов таких произведений, как «Главная улица» Х.А. Бардема и «Маменькины сынки» Ф. Феллини, «Смерть велосипедиста» Бардема и «Хроника одной любви» М. Антониони. Отсюда и перекличка фильма одного из лидеров французской «новой волны» Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» и картины К. Сауры «Охота»²⁹. Последняя упомянутая картина стала знаковой для молодых испанских кинематографистов. Они перенимали приемы французской «новой волны», но испанская действительность диктовала иное содержание, а цензура вынуждала пользоваться иносказаниями и намеками.

Журнал *Cuadernos para el Diálogo*, который начиная с 1963 г. издавали П. Альтарес и Х. Руис Хименес, ставя своей целью ускорение демократизации франкистского режима, в 1967 г. опубликовал статьи испанских кинокритиков Альваро дель Амо, Мануэля Переса Эстремеры и Карлоса Родригеса Санса, пытавшихся осмыслить сдвиги в испанском кино, а также разобраться в исканиях и находках «нового испанского кино»³⁰. В своей статье Родригес Санс, вспоминая слова Бардема, писал: «Двенадцать лет спустя нельзя с той же категоричностью повторять заявления, сделанные в Саламанке, но в то же время нет никакой возможности заменить их позитивными оценками. Эта характеристика остается точной для девяноста процентов всей испанской кинопродукции, хотя есть те десять процентов, которые ее опровергают. По прежнему действуют старые правила, но теперь им противостоит оформленное исключение: так называемое «новое испанское кино»³¹.

Действительно, в тот момент в испанскую кинематографию пришли молодые и талантливые режиссеры, создавшие «фильмы-протесты против общественного устройства, фильмы, в которых четко ставятся острые социальные проблемы, фильмы, показывающие, что происходит в душе испанца, живущего в «обстоятельствах» шестидесятых годов»³².

Своеобразие национального кинематографа проявилось в фильмах, рождавшихся из оппозиции франкистскому режиму и требовавших усилия со стороны зрителя по осмыслению намеков и расшифровке символов. Но этот кинематограф представлял настоящую Испанию, отличавшуюся от шаблонов, насаждаемых режимом.

²⁹ Там же. С. 84.

³⁰ *Cuadernos para el dialogo*. 1967. № 4 (43).

³¹ Rodriguez Sanz, 1967. P. 42-43.

³² Брагинская, 1967. С. 219.

На рубеже 1960-1970-х гг. «новое испанское кино» сменили представители «независимого кино». А. Кастро, говоря о независимом кино Испании, характеризует его «в лучшем случае, как комичное, а иногда, просто смехотворное...»³³. Несмотря на отсутствие профессиональных навыков, «независимые» искали государственной помощи как единственно возможной формы существования.

Последние пятилетие франкистского режима в области кинематографа сохраняло ситуацию роста производства низкокачественной продукции, но в это же время на экраны страны выходили подлинные шедевры, такие как картины Бунюэля и Сауры.

«Контроль кассы», ограничение кредитов, а затем и полный отказ от них законодательно были закреплены нормами, принятыми 21 сентября 1973 г.³⁴ Сложившаяся система успешно поддерживала дистрибьюторов таких картин, как «Город не для меня» или «Не мечтай о соседе с пятого», «Любопытная», «Зелень начинается на Пиренеях» или «Мадридец».

Анализируя испанское кино периода позднего франкизма, исследователи обычно выделяют «три пути» его развития³⁵. Первый связан с кинематографом, носящим политико-интеллектуальный характер, самыми яркими представителями которого были Карлос Саура («Ана и волки», 1972; «Кузина Анхелика», 1973, «Выкорми ворона», 1975), Луис Бунюэль («Тристана», 1970), Хайме де Арминьян («Моя любимая сеньорита», 1971; «Любовь капитана Брандо», 1974), Марио Камус («Буйство ветра», 1969, «Птицы Баден Бадена», 1974), Педро Олеа («Лес волка», 1970, «Мучение», 1974), Гонсало Суарес («Регентша», 1974), Фернандо Фернан Гомес («Я первый ее увидел», 1974), а также молодые кинематографисты Виктор Эрисе («Дух улья», 1973) и Мануэль Гутьеррес Арагон («Говори, немая», 1973), представлявшие наиболее уравновешенное с эстетико-идеологической точки зрения направление данного типа кинематографа.

В 1970-е гг. кинематограф стал все чаще воплощать важные темы, волновавшие представителей испанской культуры. Трагифарсовая стилистика была свойственна произведениям крупнейшего кинодокументалиста Басилио Мартина Патино³⁶. В 1977 г. на экраны вышел снятый в 1973 г. фильм «Любимейшие палачи», в котором, в духе

³³ Castro, 1974. P. 20.

³⁴ Ibid. P. 26.

³⁵ Caparrós Lera, 1999. P. 148.

³⁶ Астахова, 2019.

«черной живописи» Гойи, показаны судебные порядки во франкистской Испании³⁷.

Сатирические ноты появляются и в творчестве Карлоса Сауры, чьи фильмы отличала изысканностью пластических образов, метафоричность языка и сложная система лейтмотивов. Снятая в 1973 г. «Кузина Анхелика», стала первым испанским фильмом, в котором гражданская война была показана с точки зрения проигравших. Режиссер так говорил о нем: «Персонажи разделены, память изменяет тому, кто к ней обращается, а возникающие образы зачастую обманчивы, намерение восстановить прошлое похоже на погружение в тоннель времени для того, чтобы заблудиться в нем... Эти и другие рассуждения приходили мне в голову в момент работы над этой картиной, которая оказалась такой сложной и важной для меня»³⁸. Франко категорически настаивал на том, чтобы картина не вышла на экраны или в ней были вырезаны все сомнительные моменты. Однако фильм с триумфом был показан в Каннах, где получил Специальный приз жюри, что обеспечило картине коммерческий успех.

Карлоса Сауру считают основоположником кинематографа поколения тех, чье детство совпало с периодом гражданской войны в Испании (режиссер родился в 1932 г.). Большинство представителей этого поколения пришли в кинематограф в самом конце франкистской эпохи или в постфранкистский период (среди Мануэль Гутьеррес Арагон, Хайме Чаварри, Хайме де Арминьян, Виктор Эрисе). Сюжеты большинства фильмов Сауры камерны – история одной семьи или нескольких дней ее жизни. Но, в то же время, это рассказы о судьбе Испании.

Второй путь испанского кино связан с массовым кинематографом, который не стремился к качеству или художественности. Его создавали известные «ремесленники от испанского кино», такие как Педро Масо, Хосе Мария Форке, Педро Лазага, Мариано Озорес, Игнасио Ф. Икино, Хосе Антонио де ла Лома, Альфредо Ланда. Именно в этих фильмах блистали испанские «звезды»: Кармен Севилья, Сара Монтель, Марисоль, Ана Белен, Ампаро Муньоз и др. Афишируя, так называемое, «освобождение от табу», это кино «привлекало к себе зрителя самыми вульгарными средствами»³⁹.

³⁷ Utrera Macías, 2007.

³⁸ Sánchez Vidal, 1994. P. 127.

³⁹ Castro, 1974. P. 70.

Альтернативой этим двум направлениям было то, что называлось «третьим путем»⁴⁰. Его представляли режиссеры, стремившиеся к рефлексии по поводу некоторых аспектов испанской жизни, но в несколько упрощенной форме, доступной широкой публике, что обуславливало его рентабельность. Кинематограф этого направления сохранял сложное равновесие между интеллектуальным и коммерческим, обладая некоторыми политико-социальными характеристиками. Среди его представителей можно назвать продюссера Хосе Луиса Дибилдоса, сценариста Хосе Луиса Гарси, режиссеров Роберто Бодегаса и Антонио Дрове. Их работы – это красноречивые, и, в то же время, кассовые фильмы «Токката и fuga Лолиты» (Дрове, 1974), «Испанцы в Париже» (Бодегас, 1971), «Здоровая супружеская жизнь» (Бодегас, 1973) и «Новые испанцы» (Бодегас, 1974)⁴¹.

Критик Висенте Вергара в 1974 г. писал: «Третий путь испанского кино – это совокупность вариантов нахождения «достойного» выхода для испанского кино... как с точки зрения производства, так и тематики, однако оставлявшего в стороне все виды эстетического беспокойства»⁴². Это кино имело большой успех, спекулируя, в угоду моде, разоблачительной тематикой, но существуя в рамках идеологического компромисса. Возможно потому, что появление данного типа кинематографа было обусловлено, в большей степени, экономическими причинами, этот «третий путь» остался тупиковой ветвью в развитии испанского кинематографа.

Последним событием, касающемся испанской кинематографии, на этапе кризиса франкистской системы, стало появление новых норм цензуры 19 февраля 1975 г.⁴³ Эти нормы должны были стать кинематографической версией атмосферы либерализации режима. Свое отражение тенденции, представленные в данных нормах, нашли в фильмах, снятых в том же году: «Браконьеры» Борау, «Я, папа!» Арминьяна, «Выкорми ворона» Сауры, «Паскуаль Дуарте» Рикардо Франко.

⁴⁰ Asión Suñer, 2018.

⁴¹ Caparrós Lera, 1999. P. 149.

⁴² Ibid.

⁴³ Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica // Repositorio HISREDUC. <http://repositorio.historiarecienteenlaeducacion.com/items/show/2179>. (Дата обращения 26.08.19)

Наиболее ярко новые нормы цензуры демонстрировали освобождение от условностей и категорий морали. Появление на экранах обнаженного тела теперь обосновывалось «как необходимая часть целостности фильма»⁴⁴. Это формулировка стала очень популярной, и, не редко замыслы фильмов были связаны с реализацией такой возможности, гарантировавшей коммерческий успех.

Характерно, что данная «либерализация» не затронула политического аспекта цензуры. Таким образом, описанные нормы стали отвлекающей уловкой, которая, вместо поддержки критического настроения среди зрителей, способствовала конформизму.

Начало принципиально нового этапа в развитии испанском кино стало возможно только после смерти Франко – цензура в кинематографе была отменена 1 декабря 1977 года⁴⁵, однако настоящие художники вели с ней непримиримую борьбу на протяжении долгих лет, отстаивая свое право на свободу творчества.

Библиография

- Астахова Е.В.* Испания сквозь призму фильма «Песни после одной войны» // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2019. Т. 10. Выпуск 2 (76) [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. URL: <https://history.jes.su/s207987840002601-0-1/> (дата обращения: 23.09.2019). DOI: 10.18254/S207987840002601-0 Astakhova E. Ispaniya skvoz' prizmu filma «Pesni posle odnoy voynu» // Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal «Istoriya». 2019. T. 10. Vypusk 2 (76) [Spain through the Prism of the Film “Songs for after a War”].
- Брагинская Э.* На экране и за экраном // Иностранная литература. 1967, №12. С. 218-224. Braginskaya E. Na ekrane i za ekranom // Inostrannaya literatura. 1967, №12. S. 218-224. [On the screen and behind the screen].
- Вивас К.* Куда идет испанское кино? // Искусство кино. 1962, №4. С. 125-127. Vivas C. Where is Spanish cinema going? // The art of cinema. 1962, № 4. S. 125-127. [Where is Spanish cinema going?].

⁴⁴ Sánchez Vidal, 1994. P. 149.

⁴⁵ Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. «BOE» núm. 287, de 1 de diciembre de 1977. Pp. 26420-26423.

- Гранцева Е.О.* Образ культурной оппозиции франкизму на страницах советских журналов «Иностранная литература» и «Искусство кино» // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2017. Т. 8. Выпуск 10 (64) [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. URL: <https://history.jes.su/s207987840002039-1-1/> (дата обращения: 28.08.2019). DOI: 10.18254/S0002039-1-1 Grantseva E.O. Obraz kulturnoy oppozitsii frankizmu na stranitsakh sovetskikh zhurnalov «Inostrannaya literatura» i «Iskusstvo kino» // Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal «Istoriya». 2017. T. 8. Vypusk 10 (64). [The image of the cultural opposition to Francoism on the pages of the Soviet journals "Foreign Literature" and "The Art of Cinema"].
- Злочевская Т.* Хуан Антонио Бардем // Искусство кино, 1957, №4. С. 133-138. Zlochevskaya T. Juan Antonio Bardem // Iskusstvo kino, 1957, №4. S. 133-138. [Juan Antonio Bardem].
- Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: Материк, 2002. 203 с. Rezhisserskaya entsiklopediya. Kino Yevropy. M.: Materik, 2002. 203 s. [Director's Encyclopedia. Cinema of Europe].
- Рейзен О.К.* (а) Борьба за социально-критическое направление в кино Испании. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: ВНИИК, 1985. 194 с. Reisen O.K. The struggle for a socially critical direction in the cinema of Spain. The dissertation for the degree of candidate of art history. M.: VNIK, 1985. 194 s. [The struggle for a socially critical direction in the cinema of Spain].
- Рейзен О.К.* (б) Рожденное в неволе // Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности. М.: ВНИИ Киноискусства, 1985. С. 77-97. Reyzen O.K. Rozhdennoye v nevole // Kinematograf Zapadnoy Yevropy i problemy natsionalnoy samobytnosti. M.: VNIИ Kinoiskusstva, 1985. С. 77-97. [Born in captivity].
- Садуль Ж.* Перед объективом – Испания // Иностранная литература, 1964, №12. С. 254-256. Sadul J. Pered obyektivom – Ispaniya // Inostrannaya literatura, 1964, №12. S. 254-256. [In front of the lens - Spain].
- Тертерян И.А.* Современный испанский роман (1939-1969). М.: Художественная литература, 1972. 288 с. Terteryan I.A. Sovremennyy ispanskiy roman (1939-1969). M.: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 288 s. [Modern Spanish novel (1939-1969)].
- Филатов Г. А.* Система контроля над СМИ и пропагандой во франкистской Испании // Новая и новейшая история. 2017. № 2. С. 40-48. Filatov G.A. Sistema kontrolya nad SMI i propagandoy vo frankistskoy

- Ispanii // Novaya i noveyshaya istoriya. 2017. № 2. S. 40-48. [Media Control and Propaganda System in Franco-Spain].
- Abellan J.L.* La cultura en España (ensayo para un diagnostico). Madrid: Edicusa, 1971. 348 p.
- Álvarez Junco J.* A las barricadas. Cultura, identidad y movilización política. Madrid: Ediciones Complutense, 2019. 662 p.
- Apuntes sobre las relaciones entre Cine e Historia. (El caso español). Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004. 150 p.
- Asión Suñer A.* Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980): Testimonios de una transición olvidada. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018. 210 p.
- Bardavio J. y Sinova J.* Todo Franco. Franquismo y antifranquismo de la A a la Z. Barcelona: Plaza y Janés, 2000. 701 p.
- Barroso M.A., Gil Delgado F.* Cine español en cien películas. Madrid: Ediciones Jaguar, 2002. 320 p.
- Cabañas Bravo M., López-Yarto E., Rincón W. (coords.).* Arte en tiempos de guerra. Madrid: CSIC, 2008. 638 p.
- Caparrós Lera J.M.* El cine español bajo el régimen de Franco. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1983. 243 p.
- Caparrós Lera J.M.* Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983. 256 p.
- Castro A.* El cine español en el banquillo. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974. 456 p.
- Cine español // Cuadernos para el dialogo. 1966. № 2. Pp. 3-8.
- De Haro N.* Grabadores contra el franquismo. Madrid: CSIC, 2010. 480 p.
- Del Rey Reguillo A.* Los borrosos años diez, Crónica de un cine ignorado (1910-1919). Valencia: E-excelence, 2005. 62 p.
- Díaz E. Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973). Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1974. 324 p.
- García Carrión M.* La regió en la pantalla. Cinema i identitat regional valenciana en la primera meitat del segle XX // Cercles: revista d'història cultural. 2014. N°17. Pp. 101-119.
- García Carrión M.* La regió en la pantalla: el cinema i la identitat dels valencians. Valencia: Afers, 2015. 221 p.
- García Carrión M.* Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes // Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. 2017. N°73. Pp. 272-275.

- García Carrión M.* Un cine nacional para la democracia: reflexiones sobre lo español y lo popular en el cine de Berlanga, Saura y Almodóvar // La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea. Valencia: Universitat de València, 2012. Pp. 481-497.
- García Fernández E.C.* El cine español entre 1896 y 1939. Barcelona: Ariel, 2002. 364 p.
- García Fernández E.C.* Historia ilustrada del cine español. Madrid: Planeta, 1985. 354 p.
- Gil Gascón F., Gómez García S.* Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959 // Revista Latina de Comunicación Social. 2010. №65. Pp. 460-471.
- Gubern R. (coord.)*. Un siglo de cine español. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997. 2000 p.
- Gubern R.* La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península, 1981. 326 p.
- Gubern R., Font D.* Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España. Barcelona: Euros, 1975. 378 p.
- Heredero C.F.* Huellas del tiempo, Cine español 1951-1961. Madrid: Filmoteca Española, 1993. 274 p.
- Juan-Navarro S.* Fascism, kitsch and traditional Spanish cinema (1939-1953) // Revista de Estudios Hispánicos. 2010. T. 44. №1. Pp. 259-261.
- Lizcano P.* La Generación Del 56: La Universidad Contra Franco. Barcelona: Grijalbo, 1981. 282 p.
- Mainer J.C.* Historia literaria de una vocación política (1930-1950) // Falange y Literatura. Barcelona: Labor, 1971. Pp. 13-65.
- Monguilot Benzal F.* Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943. Murcia: Universidad de Murcia, 2015. 552 p.
- Monterde J. E.* Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja. Barcelona, 1993. 256 p.
- Muñoz Soro J., Ledesma J.L., Rodrigo J. (coords.)*. Culturas y políticas de la violencia. España siglo XX. Madrid: Siete Mares, 2005. 332 p.
- Núñez Laiseca M.* Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968). Madrid: CSIC, 2006. 120 p.
- Pérez Bowie J.A.* La noche se muevela adaptación en el cine español del tardo-franquismo. Madrid: Catarata, 2013. 334 p.
- Perez Merinero C. y D.* Cine español: algunos materiales por derribo. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973. 40 p.

- Pietsie Feenstra (dir.), Vicente Sánchez-Biosca (dir.)* Le cinéma espagnol. Histoire et culture. Paris: Armand Colin, 2014. 220 p.
- Piñol Lloret M.* Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016). Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2017. 2248 p.
- Rodriguez Sanz C.* Doce años después // Cuadernos para el dialogo. 1967. №4 (43). Pp. 42-43.
- Sánchez Noriega J.L.* Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza, 2006. 730 p.
- Sánchez Vidal A.* Retrato de Carlos Saura. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1994. 141 p.
- Sánchez-Biosca V.* La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista // Cine, nación y nacionalidades en España. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. Pp. 75-88.
- Santos F.* 1963-73: La memoria de los días // Cuadernos para el Dialogo. 1973. Número extraordinario. №XXXIII. Pp. 129-136.
- González García F.* Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945 // Apuntes sobre las relaciones entre Cine e Historia. (El caso español). Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004. Pp. 97-110.
- Trenzado Romero M.* Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI de España, 1999. 350 p.
- Utrera Macías R.* Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino. Sevilla: Eihceroa, 2007. 314 p.
- Viadero Carral G.* El cine al servicio de la nación (1939-1975). Madrid: Marcial Pons. Ediciones de Historia, 2016. 446 p.

References

- Astakhova E.* Ispaniya skvoz' prizmu filma «Pesni posle odnoy voyny» // Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal «Istoriya». 2019. T. 10. Vypusk 2 (76) [Spain through the Prism of the Film “Songs for after a War”].
- Braginskaya E.* Na ekrane i za ekranom // Inostrannaya literatura. 1967, №12. S. 218-224. [On the screen and behind the screen].
- Vivas C.* Where is Spanish cinema going? // The art of cinema. 1962, № 4. S. 125-127. [Where is Spanish cinema going?].
- Grantseva E.O.* Obraz kulturnoy oppozitsii frankizmu na stranitsakh sovetskikh zhurnalov «Inostrannaya literatura» i «Iskusstvo kino» //

- Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal «Istoriya». 2017. T. 8. Vypusk 10 (64). [The image of the cultural opposition to Francoism on the pages of the Soviet journals "Foreign Literature" and "The Art of Cinema"].
- Zlochevskaya T.* Juan Antonio Bardem // *Iskusstvo kino*, 1957, №4. S. 133-138. [Juan Antonio Bardem].
- Rezhisserskaya entsiklopediya. Kino Yevropy. M.: Materik, 2002. 203 s. [Director's Encyclopedia. Cinema of Europe].
- Reisen O.K.* The struggle for a socially critical direction in the cinema of Spain. The dissertation for the degree of candidate of art history. M.: VNIИK, 1985. 194 s. [The struggle for a socially critical direction in the cinema of Spain].
- Reyzen O.K.* Rozhdennoye v nevole // *Kinematograf Zapadnoy Yevropy i problemy natsionalnoy samobytnosti*. M.: VNIИ Kinoiskusstva, 1985. С. 77-97. [Born in captivity].
- Sadul J.* Pered obyektivom – Ispaniya // *Inostrannaya literatura*, 1964, №12. S. 254-256. [In front of the lens - Spain].
- Terteryan I.A.* Sovremennyy ispanskiy roman (1939-1969). M.: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 288 с. [Modern Spanish novel (1939-1969)].
- Filatov G.A.* Sistema kontrolya nad SMI i propagandoy vo frankistskoy Ispanii // *Novaya i noveyshaya istoriya*. 2017. № 2. S. 40-48. [Media Control and Propaganda System in Franco-Spain].
- Abellan J.L.* La cultura en España (ensayo para un diagnostico). Madrid: Edicusa, 1971. 348 p.
- Álvarez Junco J.* A las barricadas. Cultura, identidad y movilización política. Madrid: Ediciones Complutense, 2019. 662 p.
- Apuntes sobre las relaciones entre Cine e Historia. (El caso español). Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004. 150 p.
- Asión Suñer A.* Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980): Testimonios de una transición olvidada. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018. 210 p.
- Bardavio J. y Sinova J.* Todo Franco. Franquismo y antifranquismo de la A a la Z. Barcelona: Plaza y Janés, 2000. 701 p.
- Barroso M.A., Gil Delgado F.* Cine español en cien películas. Madrid: Ediciones Jaguar, 2002. 320 p.
- Cabañas Bravo M., López-Yarto E., Rincón W. (coords.)*. Arte en tiempos de guerra. Madrid: CSIC, 2008. 638 p.

- Caparrós Lera J.M.* El cine español bajo el régimen de Franco. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1983. 243 p.
- Caparrós Lera J.M.* Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983. 256 p.
- Castro A.* El cine español en el banquillo. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974. 456 p.
- Cine español // Cuadernos para el dialogo. 1966. № 2. Pp. 3-8.
- De Haro N.* Grabadores contra el franquismo. Madrid: CSIC, 2010. 480 p.
- Del Rey Reguillo A.* Los borrosos años diez, Crónica de un cine ignorado (1910-1919). Valencia: E-excelence, 2005. 62 p.
- Díaz E.* Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973). Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1974. 324 p.
- García Carrión M.* La región en la pantalla. Cinema i identitat regional valenciana en la primera meitat del segle XX // Cercles: revista d'història cultural. 2014. N°17. Pp. 101-119.
- García Carrión M.* La región en la pantalla: el cinema i la identitat dels valencians. Valencia: Afers, 2015. 221 p.
- García Carrión M.* Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes // Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. 2017. N°73. Pp. 272-275.
- García Carrión M.* Un cine nacional para la democracia: reflexiones sobre lo español y lo popular en el cine de Berlanga, Saura y Almodóvar // La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea. Valencia: Universitat de València, 2012. Pp. 481-497.
- García Fernández E.C.* El cine español entre 1896 y 1939. Barcelona: Ariel, 2002. 364 p.
- García Fernández E.C.* Historia ilustrada del cine español. Madrid: Planeta, 1985. 354 p.
- Gil Gascón F., Gómez García S.* Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959 // Revista Latina de Comunicación Social. 2010. N°65. Pp. 460-471.
- Gubern R. (coord.)*. Un siglo de cine español. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997. 2000 p.
- Gubern R.* La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península, 1981. 326 p.

- Gubern R., Font D.* Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España. Barcelona: Euros, 1975. 378 p.
- Herederó C.F.* Huellas del tiempo, Cine español 1951-1961. Madrid: Filmoteca Española, 1993. 274 p.
- Juan-Navarro S.* Fascism, kitsch and traditional Spanish cinema (1939-1953) // Revista de Estudios Hispánicos. 2010. T. 44. №1. Pp. 259-261.
- Lizcano P.* La Generación Del 56: La Universidad Contra Franco. Barcelona: Grijalbo, 1981. 282 p.
- Mainer J.C.* Historia literaria de una vocación política (1930-1950) // Falange y Literatura. Barcelona: Labor, 1971. Pp. 13-65.
- Monguilot Benzal F.* Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943. Murcia: Universidad de Murcia, 2015. 552 p.
- Monterde J. E.* Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja. Barcelona, 1993. 256 p.
- Muñoz Soro J., Ledesma J.L., Rodrigo J. (coords.).* Culturas y políticas de la violencia. España siglo XX. Madrid: Siete Mares, 2005. 332 p.
- Núñez Laiseca M.* Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968). Madrid: CSIC, 2006. 120 p.
- Pérez Bowie J.A.* La noche se muevela adaptación en el cine español del tardo-franquismo. Madrid: Catarata, 2013. 334 p.
- Perez Merinero C. y D.* Cine español: algunos materiales por derribo. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973. 40 p.
- Pietsie Feenstra (dir.), Vicente Sánchez-Biosca (dir.)* Le cinéma espagnol. Histoire et culture. Paris: Armand Colin, 2014. 220 p.
- Piñol Lloret M.* Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016). Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2017. 2248 p.
- Rodríguez Sanz C.* Doce años después // Cuadernos para el dialogo. 1967. №4 (43). Pp. 42-43.
- Sánchez Noriega J.L.* Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza, 2006. 730 p.
- Sánchez Vidal A.* Retrato de Carlos Saura. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1994. 141 p.
- Sánchez-Biosca V.* La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista // Cine, nación y nacionalidades en España. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. Pp. 75-88.
- Santos F.* 1963-73: La memoria de los días // Cuadernos para el Dialogo. 1973. Número extraordinario. №XXXIII. Pp. 129-136.

- González García F.* Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945 // Apuntes sobre las relaciones entre Cine e Historia. (El caso español). Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004. Pp. 97-110.
- Trenzado Romero M.* Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI de España, 1999. 350 p.
- Utrera Macías R.* Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino. Sevilla: Eihceroa, 2007. 314 p.
- Viadero Carral G.* El cine al servicio de la nación (1939-1975). Madrid: Marcial Pons. Ediciones de Historia, 2016. 446 p.