

*Ф.Х. Наварро Наварро*<sup>1</sup>  
*F.J. Navarro Navarro*

**ВТОРАЯ ИСПАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА  
ДОВОЕННОГО ПЕРИОДА (1931–1936)  
И ПАМЯТЬ О НЕЙ В  
ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО  
ИСПАНИИ  
SECOND SPANISH REPUBLIC OF THE  
PRE-WAR PERIOD (1931-1936) AND  
HER MEMORY IN CINEMA IN SPAIN**

---

*Аннотация:* В этой статье анализируется память и репрезентация Второй Испанской республики довоенного периода (1931–1936) в испанском игровом кино, созданном с 1939 года до наших дней. Здесь, на примере нескольких фильмов анализируются наиболее общие идеи и образы, связанные с видением Второй Республики, присутствующие в кинематографе, а также их преемственность, эволюция и изменения на протяжении франкистского режима, периода перехода к демократии и современной Испании. Также в статье сделан ряд общих выводов, подчеркивающих значительно меньшее кинематографическое отображение рассматриваемого периода по сравнению с периодом гражданской войны (1936–1939), а также сохранение до сегодняшнего дня комплекса сложившихся вокруг Второй Республики стереотипов.

---

<sup>1</sup> **Наварро Наварро Ф. Хавьер** – доктор истории, профессор Университета Валенсии; **Navarro Navarro F. Javier** – Doctor of Historical Sciences, Universitat de València; ORCID 0000-0002-3552-7107; mail: [francisco.j.navarro@uv.es](mailto:francisco.j.navarro@uv.es)

*Ключевые слова:* История Испании, Вторая Республика, гражданская война 1936–1939, память, кино, история кино

*Abstract:* This article analyzes the memory and representation of the Second Spanish Republic, particularly its years in peace (1931-1936), in Spanish fiction cinema and made in this country, from 1939 to the present day. The most common ideas and images in this vision of the Second Republic present in cinematography are studied, and the continuity / evolution or change in them throughout the Franco dictatorship, the Democratic Transition and to this day, taking as an example some films. Finally, some general conclusions are addressed that highlight a lower visibility of this period in Spanish cinematography in general compared to the period of the Civil War (1936-1939), as well as the persistence of certain stereotypes around the Second Republic.

*Keywords:* History of Spain, Second Republic, Civil War 1936-1939, memory, cinema, history of cinema

---

DOI: 10.32608/2305-8773-2021-32-1-308-323

Как отмечал Висенте Санчес Биоска, в одной из фундаментальных работ по анализу кинематографа, связанного с памятью о гражданской войне в Испании (1936-1939), кино является прекрасным инструментом для создания устойчивых мифов и компонентов коллективной памяти: «... кино в этом аспекте является привилегированным средством массовой информации, поскольку по своей природе оно является взаимосвязью словесного выражения (считываемого даже в документальном жанре) с изображением. Популярность и массовость кинематографа, напрямую воздействующего на аудиторию с помощью визуальных образов, добавляет преимуществ в деле убеждения, которое не всегда обладает значительным политическим или культурным багажом». Таким образом, для историка и, в частности, для исследователя испанской гражданской войны, обращение к кинематографу чрезвычайно полезно обратиться к «...анализу тех художественных и документальных фильмов, которые помогли идеологически воздействовать на часть испанского населения и международную аудиторию, сформировали мифы и устойчивые образы войны; то есть к тем фильмам, в которых запечатлены

репрезентации либо определенного периода, либо отдельной части испанского общества»<sup>2</sup>. Таким образом кино является отражением парадигм памяти, существующих в обществе. Но в то же время оно служит реконструкции памяти, являясь одним из факторов, формирующих нашу социальную и коллективную память об исторических событиях.

В данной статье анализируется, как память о Второй Испанской Республике довоенного периода (1931–1936) была артикулирована в испанском кино с момента окончания гражданской войны в 1939 году и установления франкистской диктатуры, которая, в свою очередь, завершилась переходом к демократии в середине 1970-х гг.

Прежде всего, следует еще раз подчеркнуть, что мы сосредоточимся здесь на памяти о довоенном этапе республиканского периода, то есть на отражении событий, происходивших между 1931 и 1936 гг. Парадоксально, но по сравнению с изобилием обращений к событиям гражданской войны 1936-1939 гг. в испанском кинематографе (имевшим, в большинстве случаев, политическую обусловленность), мирный период существования Республики имеет значительно меньшую представленность в кинематографической памяти о Испании 1930-х гг.<sup>3</sup>

Во-вторых, следует отметить, что мы будем анализировать игровое кино, а не документальные фильмы, которые также привлекательны, с точки зрения исследования и формирования коллективной памяти. Однако художественные фильмы имеют значительно большую аудиторию и, следовательно, большее влияние на формирование и сохранение общественной памяти.

### Период франкизма: осуждение и формирование стереотипов о Второй Республике

Диктатура Франко всегда связывала Вторую Республику с хаосом и разрушением. Это зафиксировано уже в первых

---

<sup>2</sup> Sánchez Biosca, 2006. P. 26-27.

<sup>3</sup> Barrenexea Marañón, 2019. P. 7-26; Crusells, 2006.

пропагандистских выступлениях, оправдывавших июльский мятеж 1936 года. Легитимизация восстания строилась на идее необходимости «спасения» Испании от политической и социальной нестабильности, хаоса и предполагаемой большевистской революционной угрозы. Таким образом, идея неизбежности военного переворота и, как следствие, последовавшей за ним гражданской войны, была сформирована и распространялась самими мятежниками и впоследствии франкистским режимом<sup>4</sup>.

Для франкистов виновниками конфликта были не организаторы военного переворота, а, как ни парадоксально, сама Вторая Республика, то есть законный режим. При такой риторике Республика неизбежно должна была ассоциировалась с хаосом и войной.

С точки зрения мятежников и режима Франко, война была неизбежным и искупительным «крестовым походом» для спасения нации, великим «национальным движением», которое возвращает «подлинные» национальные ценности, потерянные в республиканский период. В том, что произошло позже, включая гибель испанцев от террора и боевых действий, гуманитарный и экономический кризис, виновными объявлялись обстоятельства, сложившиеся по причине установления республиканской демократии, породившей и политические и социальные конфликты.

Таким образом, гражданская война в ее наиболее негативных аспектах отождествлялась франкистами с Республикой, в то время как «героическое» восстание, «крестовый поход», преподносился как спасительный и необходимый. Война и кровопролитие представлялись как искупительная жертва, сложная, но необходимая операция по удалению опухоли на теле нации.

Это оправдание военного переворота останется неизменным в риторике франкистского режима на протяжении всей его сорокалетней истории. И даже после проявляясь в отдельных частях политического дискурса демократической Испании.

---

<sup>4</sup> Sánchez Biosca, 2006.

В деле выстраивания данного стереотипа режим Франко действовал эффективно и довольно быстро его распространение вышло за пределы той части общества, которое непосредственно поддерживала режим и было принято большинством испанцев, в сознании которых закрепилась связь республиканского периода с нестабильностью, насилием и обреченностью на гражданский конфликт.

Длинная тень образов прошлого республиканской демократии видна и сегодня, она влияет на значительную часть испанского общества и имеет значимые последствия на политическом, социальном, культурном и даже историографическом уровне еще со времен периода перехода от франкизма к демократии. По этой традиции период 1931–1936 гг. связывают с «бесполезным» парламентаризмом, моральным упадком, распутством и «демократическим» распадом нации.

Все эти идеи широко представлены в испанском кино эпохи Франко. Мы можем наблюдать такие установки в художественных фильмах, снятых и выпущенных во франкистский период, когда, по той или иной причине, в сюжете упоминается Вторая Республика. Это очень консолидированное видение и сформированная память о Республике, которая особо ярко проявляется в пропагандистских фильмах, так называемого «кинематографа круслады» 1940-х гг., но не только там<sup>5</sup>.

Очевидна несущественная эволюция сложившегося во франкистском кинематографе образа Республики на протяжении всех сорока лет режима, создающая контраст по отношению к изменению риторики в других областях и трансформации «героического» образа войны к его «трагического» восприятия (оговоримся, что оно сохраняло неизменную уверенность в неизбежности войны и справедливом разрешении конфликта).

Необходимо подчеркнуть, что франкистский кинематограф, обращаясь к Республике, обычно связывает ее с периодом

---

<sup>5</sup> Caparrós Lera, 1983.

Народного фронта, где в большей степени присутствует соответствие установкам об эскалации насилия, хаосе, революционной угрозе. При этом, практически отсутствует упоминание предыдущего периода, продолжавшегося с апреля 1931 г. по февраль 1936 г.

Образ Республики 1931–1936 гг. просматривается в фильмах «кинематографа крусады» 1940-х гг., включая такие его знаковые фильмы как «Раса» (*Raza*, Х.Л. Саенс де Эредиа, при участии Ф. Франко, 1941) или «Красный и черный» (*Rojo y Negro*, К. Аревало, 1942). Эти два пропагандистских фильма о победе Франко и националистических ценностях, при значительных различиях в подходах (один представлял идеи национал-католицизма, а второй – фалангизма), совпадали в бескомпромиссной защите необходимости военного восстания и в схожести характеристик республиканского периода<sup>6</sup>.

В этих двух фильмах республиканские годы обозначены одними и теми же тонами, мрачными и угрожающими. Любопытно, что в обоих случаях отсылка к республиканскому периоду 1931–1936 гг. решается с помощью схожих повествовательных и кинематографических приемов: быстрого монтажа, в котором фоновые кадры следуют друг за другом, поспешно рассказывая о происходящем в те годы. Заголовки газет мелькают перед зрителем. Как в «Расе», так и в «Красном и черном» мы видим новости, связанные с конфликтами и насилием (например, смерть от огнестрельного оружия продавца фалангистской газеты в фильме «Красный и черный»). Особое внимание уделяется упоминаниям об уничтожении религиозных объектов, сожжении церквей или антиклерикальном насилии в целом, что выглядит является фундаментальным в контексте религиозной легитимизации мятежа и дискурсе «крестового похода», а также опоры нового режима на католиков. Также фиксируются случаи крестьянских выступлений и демонстрации рабочих, провоцирующие, по мысли создателей фильмов, революционный захват власти и насилие.

---

<sup>6</sup> Gubern, 2006.

Не менее интересно, в связи с яростной критикой парламентаризма и либеральной демократии со стороны Франко, демонстрация парламентской жизни Республики. В «Расе» один из братьев Чуррука, Педро, является депутатом-республиканцем. Само собой это представляется как отрицательная характеристика персонажа в противовес его брату Хосе, военному-мятежнику. Началом конфликта становится решение Педро посвятить себя политической карьере и его требование своей части семейного наследства, чтобы оплатить путь в политику (звучит фраза: «депутатские удостоверения не выдаются»), несмотря на критику Хосе. Таким образом, выстраивается ассоциация парламентаризма и республиканской демократии с коррупцией, а также обманом и расколом нации.

В «Красном и Черном» эта тема представлена более оригинально. Здесь нет персонажей-депутатов, но присутствуют метафоры, оскорбительные для парламентаризма. Сцена с несколькими клоунами, один из которых выполняет фокусы и обращается к публике, следует за кадрами парламентской дискуссии. Один из депутатов произносит те же фразы, что и клоун («ничего здесь, ничего там ...»). Метафора более чем очевидная и наглядная. Дебаты в кортесах изображены с насмешкой: депутаты реагируют только на лозунги и наслаждаются самой конфронтацией. «Слепота» такого поведения визуально отражена в серии последовательных кадров, где разные группы людей появляются с завязанными глазами, авторы намекают на отсутствие способности видеть у депутатов, интеллектуалов.

Это восприятие Республики будет просматриваться и через другие фильмы, относящиеся к «кинематографу крусады», а также прочие картины, снятые в то время. Авторы могут обходиться без детализаций и расстановки акцентов, но транслировать аналогичный дискурс, дополняя образ довоенной жизни Республики, связанный с насилием и антиклерикализмом. Как уже было отмечено, этот образ оставался неизменным в годы диктатуры, в то время как

военный период и восприятие побежденных постепенно трансформировалось от героического к трагическому.

Характерно, что довоенные годы Республики не привлекают особого внимания кинематографистов и период второго франкизма, когда испанский кинематограф претерпел значительные изменения и иногда в «метафорической» форме выступал в качестве рупора оппозиционных идей. Новое поколение режиссеров в 1960 – 1970-е гг. завуалированно обращалось к теме гражданской войны и травмы, нанесенной войной испанскому обществу. Здесь можно назвать такие знаковые фильмы, как работы Карлоса Сауры «Охота» (*La caza*, 1965) и «Кузина Анхелика» (*La prima Angélica*, 1973) или «Дух улья» (*El Espíritu de la Colmena*, В. Эрисе, 1973). Это кино не имело ничего общего с работами франкистских режиссеров, как в художественном смысле, так и в связи с тем, что, фактически, отражал точку зрения побежденных, при всем своем эзоповом языке, необходимым для преодоления контроля цензуры<sup>7</sup>. Однако тема довоенных лет Республики востребована здесь так и не стала.

### Переходный период и восьмидесятые годы

Со смертью Франко в 1975 г. и последовавшим за этим процессом перехода от франкизма к демократии, отображение прошлого в кино значительно изменилось. Теперь не надо было сталкиваться с цензурой и контролем диктатуры. И в новой атмосфере появляются фильмы, где героями стали побежденные и отражены республиканские ценности, а не стереотипы о побежденных, как это было в эпоху Франко, когда транслировались мифологемы зла, ошибки, а затем искипительной жертвы.

В демократическом кинематографе мы видим переживания и воспоминания побежденных. Но военный этап продолжает доминировать над образом Республики 1931–1936 гг., отсутствуют даже общие характеристики довоенного периода

---

<sup>7</sup> Caparrós Lera, 1983.

Республики. Таким образом, кино транслирует общее «забвение» республиканской демократии. И именно в эти годы начинает распространяться стереотип испанского кино, почти «одержимого» изображением гражданской войны.

Очень немногие фильмы в годы перехода в и 1980-е гг. обращаются к мирным годам Республики<sup>8</sup>. Среди них стоит выделить «Моя дочь Хильдегарт» (*Mi hija Hildegart*, Ф. Фернан Гомес, 1977), фильм, посвященный теме, которая вызвала большой резонанс в средствах массовой информации. В фильме речь идет об убийстве в 1933 г. молодой левой писательницы и пропагандистки Хильдегарт Родригес ее матерью Авророй Родригес Карбальейра. Сценарий основан на книге «Аврора де Сангре», написанной журналистом-анархистом и писателем Эдуардо де Гусманом. Фильм фокусируется на этой истории, недавно воссозданной, кстати, писательницей Альмуденой Грандес в романе «Мать Франкенштейна», и лишь косвенно затрагивает фоновый исторический контекст: ранние республиканские годы, а также увлечение социалистическими и республиканскими идеями молодой Хильдегарт Родригес.

Но и этот фильм скорее исключение из общего правила. Большинство фильмов, снятых в то время и посвященных Испании 1930-х гг., сосредоточены на гражданской войне. В них история мирного этапа Республики обычно выступает только как прелюдия к конфликту 1936–1939 годов. Здесь можно было бы привести множество примеров, но упомянем знаковые «Долгие каникулы 1936 года» (*Las largas vacaciones del 36*, Х. Камино, 1976); «Велосипеды на лето» (*Las bicicletas son para el verano*, Х. Чаварри, 1984, по роману Ф. Фернана Гомеса) и «Реквием по испанскому крестьянину» (*Réquiem por un campesino español*, Ф. Бетриу, 1985, по роману Р. Сендера)<sup>9</sup>.

Большинство таких фильмов сосредоточены, в основном, на рассказе историй, связанных с повседневной жизнью и переживаниями побежденных во время войны<sup>10</sup>. Они не

---

<sup>8</sup> Reig Tapia, 2006.

<sup>9</sup> Barrenexea Marañón, 2019. P. 7-26.

<sup>10</sup> Nieto, 2008.

стремились напрямую отсылать к политической тематике, хотя в них прослеживается прореспубликанские, демократические, антифашистские или антифранкистские взгляды режиссеров и авторов литературных произведений, на которых такие фильмы основаны. Иногда там присутствуют отсылки к социальным, политическим или культурным реформам, инициированным Республикой в мирный период. Зачастую можно почувствовать и элегический тональность, связанную с упущенными возможностями, исчезнувшими, вместе с поражением республиканцев в войне, положившим конец всем надеждам и забрала множество жизней.

Надо отметить, что проблема с постоянным присутствием военной тематики и игнорированием мирного этапа, заключалась в опасности отождествления Республики и войны, представление первого как пролога ко второму. Очевидно, что такая ситуация было predetermined официальным и общественным молчанием в отношении прошлого – периода Второй Республики, гражданской войны и режима Франко, характерным для Испании переходного периода и 80-х годов. По сути, это выражало стремление (по крайней мере, со стороны политических элит) забыть травмирующее прошлое ради достижения максимально возможного консенсуса в консолидации новой испанской демократии, установленной теперь в форме монархии. Таким образом, демократическое прошлое Второй Республики было официально скрыто, забыто и невидимо – и для испанского общества и, с точки зрения исторической и культурной преемственности, для самой новой испанской демократии.

С другой стороны, настойчивое стремление «предать войну забвению», продолжало дискурс, сформированный еще во франкистскую эпоху. Здесь мы опять видим, в определенном смысле, победу правых, которым было одинаково выгодно и обесценивание республиканского демократического опыта, и забвение диктатуры Франко. Но, конечно, отметить, что кинематограф не несет за это ответственности.

С 1990-х годов по настоящее время

В 1990-е годы эта панорама не претерпела существенных изменений с точки зрения пересмотра репрезентации Второй Республики в испанском кино или вторичности по отношению к периоду Гражданской войны.

В конце этого 1990-х гг., и особенно с 2000 г., начинается эпоха дебатов об общественной памяти в Испании, о ее прошлом, о гражданской войне и франкизме. К этому времени относится рост движения за восстановление исторической памяти, возглавленное теперь «поколением внуков» войны. Также, как и в переходный период, создание ассоциаций и другие инициативы исходили со стороны гражданского общества. Иногда их возглавляли родственники (чаще всего внуки) погибших и репрессированных республиканцев, а также солидарные с ними волонтеры. Акцент делался на трагизм ситуации, связанной с жертвами террора, по-прежнему захороненными в братских могилах без эксгумации или просто исчезнувших в местах, местонахождение которых не было установлено.

Эти ассоциации, особенно активно работающие с 2000 г., сосредоточили свою деятельность на оказании помощи людям в поисках их пропавших без вести родственников, сборе устных свидетельств и каталогизации, поиске местонахождений и эксгумации массовых захоронений. Они критик политику забвения, а также само забвение жертв режима Франко и демократического прошлого Испании. Их критика, во многом, была направлена на переходный период и связанного с ним «молчания» о прошлом. Актуальность потребности в памяти и знаниях о прошлом сформулировало поколение, не участвовавшее в процессе перехода.

В то же время, и в значительной степени как реакция на описанные тенденции, в Испании начался подъем так называемого «исторического ревизионизма», разворачивающийся параллельно политическому усилению правых в период с 1996 по 2004 гг. По сути, это был отголоски неофранкизма, не представлявшие из себя ничего принципиально нового. В этот процесс включились писатели, журналисты, эссеисты и пропагандисты правых и крайне

правых взглядов, которые вновь выдвинули старые аргументы франкистов о происхождении гражданской войны, оправдывали военный мятеж и последующую диктатуру. Эта неофранкистская риторика начала распространяться издателями и средствами массовой информации, близкими к правящей в то время Народной партии, главной консервативной партии Испании.

Однако, эта тенденция, широко представленная в средствах массовой информации, не имела, за малым исключением, своего кинематографического выражения. Напротив, большее влияние на кинематограф оказало усиление внимания к проблемам «исторической памяти» в публичных дебатах по поводу гражданской войны и режима Франко. И особенно здесь выделяются истории жертв франкистского террора времен войны и диктатуры<sup>11</sup>.

Среди фильмов, посвященных этим темам, можно выделить такие как «Тринадцать Роз» (*Las Trece Rosas*, Э. Мартинес Лазаро, 2007), «Слепые подсолнухи» (*Los girasoles ciegos*, J.L. Cuerda, 2008, по мотивам рассказов А. Мендеса), «Спящий голос» (*La voz dormida*, В. Zambrano, 2011, на основе романа Д. Чакон), а также «Бесконечная траншея» (*La trinchera infinita*, Х. Гараньо, А. Арреги, Х.М. Гознага, 2019) и др.

Однако этот акцент на репрезентации репрессий и историй жертв франкизма, типичный для последних двух десятилетий в фильмах, посвященных периоду 1930-1940-х гг. в Испании, не связан с ростом внимания к другим вопросам, касающимся демократической памяти о самой Второй Республики. Востребованная кинематографом хронология ограничивается войной и режимом Франко и не связана с мирным периодом Республики.

Художественные фильмы, обращавшиеся к теме довоенной истории Республики, являются редкими исключениями. Среди них – «Язык бабочек» (*La lengua de las mariposas*, Х.Л. Куэрда, 1999, на основе сборника рассказов М. Риваса). Действие этого фильма разворачивается в галисийском городке в момент,

---

<sup>11</sup> Barrenexea Merañón, 2019. P. 235-267.

непосредственно предшествующий июльскому мятежу 1936 г., что опять демонстрирует повышенное внимание к периоду Народного фронта по сравнению с предыдущими этапами Второй Республики). Фильм заканчивается победой франкистов в Галисии и последовавшими репрессиями. При этом, благодаря образу учителя-республиканца и его влиянию на своего ученика, фильм создает положительный образ республиканских реформ в сфере образования, воспекает свет знаний и стремления к свободе, хоть и заканчивается трагически.

Стоит упомянуть и еще одно заметное исключение из вышеупомянутых тенденций: фильм «Прекрасная эпоха» (*Belle Époque*, Ф. Труэба, 1992), который был удостоен премии «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. Хронология событий фильма сильно отличается от описанных ранее тенденция. Действие разворачивается в период, непосредственно предшествовавший провозглашению Второй Испанской Республики. При этом фильм не имеет непосредственной политической направленности, это понятная история, полная непосредственности и трагикомизма. Но именно тон фильма, атмосфера, которую его создатели пытаются донести, воссоздает атмосферу надежды, такой значимой для республиканского периода, со всеми его иллюзиями, оптимизмом и ожиданием перемен<sup>12</sup>. По сути, время Республики и можно назвать испанской *Belle Époque* с трагическим финалом гражданской войны.

Проведенный анализ демонстрирует, что для испанского кинематографа характерно минимальное внимание к довоенному этапу республиканского периода, что выглядит довольно странно в связи с повышенным вниманием к тематике гражданской войны 1936–1939 гг. Этот парадокс является наиболее важным в контексте репрезентации истории в национальном кинематографе.

---

<sup>12</sup> Barrenexea Marañón, 2019. P. 7-26.

Исследование причин этого явления на разных исторических этапах позволяет сделать ряд выводов.

Во-первых, обращаясь к периоду диктатуры, мы отмечаем, что франкистский режим создал и распространял образ Республики, связанный с хаосом, насилием и неизбежностью гражданского конфликта. Это способствовало легитимизации военного мятежа в июле 1936 года. Вина за мятеж и за последующую катастрофу гражданской войны перекладывалась на Республику. Отсюда и сформированное представление о Второй Республике как хаосе, которое несколько смягчилось на этапе второго франкизма, но в целом оставалось неизменным и не подвергалось сомнению в течение всего режима Франко.

Конец франкистской диктатуры в 1975 году и начало нового демократического этапа во второй половине 1970-х гг. позволили избавиться от цензуры и дать право голоса побежденным республиканцам. Эти перемены нашли отражение в испанском кинематографе. Однако репрезентация Республики как таковой уступала значимости и повышенному вниманию к событиям войны, ставшей центральным событием истории Испании XX века. Республиканский демократический опыт был предан забвению новой испанской демократией. Официальная общественная память предпочла не вспоминать о демократическом опыте Республики, выстраивая себя заново в условиях монархии.

Процесс возрождения и формирования демократической исторической памяти, начавшийся в 2000-е гг., сосредоточился на требованиях возмещения ущерба и восстановления памяти о республиканских жертвах режима Франко, забытых в официальной общественной памяти периода становления новой демократии. Это привело к конфликтам и дискуссиям борцов за историческую память и сторонников риторики неофранкизма. При этом мирный этап Второй Республики, рассмотренный с точки зрения исторической памяти демократического опыта, проявившись в публичных дебатах, остается практически не востребуемым в испанском художественном кино, в отличии от темы репрессий и франкистского террора.

Фактически, мы видим ситуацию, когда преобладание темы гражданской войны в визуальном отображении, приводит к ситуации отождествления Республики с войной. Старая франкистская идея о неизбежности войны остается актуальной по сей день. Частично сохраняются и франкистские клише о хаосе и насилии, а также образ Республики как прелюдии войны.

Также надо отметить, что в испанском кино сохраняется доминирующее присутствие периода Народного фронта (февраль-июль 1936 г.) по сравнению с предыдущим республиканским этапом, продолжавшимся с апреля 1931 г. по февраль 1936 г.). Характерной чертой также является идеализация и элегический тон при ссылках на Вторую Республику, также отдаляющий от нормализации и отображения исторической повседневности.

Но здесь в последнее время мы можем отметить появление некоторых исключений. Говоря о художественном кино, стоит обратить внимание и на телевизионный формат художественного аудиовизуального продукта. Как интересный пример такого продукта выглядит сериал «Республика» (*La República*, Ж. Фрадес, Diagonal TV, 2011). Сериал транслировался на канале TVE в период с января по апрель 2011 года. Это был один сезон сериала и в нем были представлены истории ряда персонажей на фоне Второй Испанской Республики в период между 1931 и 1932 гг. Создателем не удалось избежать споров и разногласий. Созданный и выпущенный в период правления ИСРП (Испанской социалистической рабочей партии), он пережил приход к власти консерваторов из Народной партии. Второй сезон, который должен был отображать события, происходящие с 1932 по 1936 гг., был снят, но не транслировался вплоть до ноября 2018 г., когда правительство вновь возглавили социалисты. И это многое говорит о связи кино и политики, а также о трудностях и значимости восстановления памяти.

#### БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Barrenexea Marañón I.* El imaginario de la Segunda República española en el cine de ficción (1940-2011) // Filmhistoria online, vol. 29, nº 1-2, 2019. P. 7-26.
- Barrenexea Marañón I.* La 'niña bonita'. Imágenes de la violencia (y no violencia) de la Segunda República española en el cine // Historia Contemporánea, 59, 2019. Pp 235-267.
- Caparrós Lera J.M.* El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975). Barcelona: Publicaciones de la Universidad, 1983.
- Crusells M.* La Guerra Civil española: cine y propaganda. Barcelona: Ariel, 2000.
- Crusells M.* Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria. Madrid: Ediciones JC, 2006.
- Del Amo A. (ed.)*. Catálogo general del cine de la Guerra Civil. Madrid: Cátedra, 1996.
- Fernández Cuenca C.* La Guerra de España y el cine. Madrid: Editora Nacional, 1972.
- Gubern R.* 1936-1939. La guerra de España en la pantalla. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- Gubern R.* La guerra civil vista por el cine del franquismo // Memoria de la guerra y el franquismo. / Juliá S. (ed.). Madrid: Taurus, 2006.
- Gutiérrez-Alvarez P.* La guerra que no se debió perder. El 36 y el cine. Barcelona: Laertes, 2018.
- Nieto J.* La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española. Valencia: Universitat de València, 2008.
- Reig Tapia A.* La proclamación de la República en la memoria cinematográfica y literaria // Memoria de la Segunda República. Mito y realidad / Egido León Á. (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- Sánchez Biosca V.* Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria. Madrid: Alianza Editorial, 2006.