

Л.В.Ростоцкая

Испанское кино о гражданской войне: аспект национального примирения

В статье рассматривается один из аспектов кинематографической интерпретации темы гражданской войны в Испании. Среди различных вариантов ее воплощения в кинематографе наиболее оправданными и перспективными представляются те картины, которые направлены на достижение национального взаимопонимания и согласия. Правомерность существования такой тенденции в испанском кино иллюстрируется анализом нескольких фильмов, ориентированных на решение этой задачи.

Ключевые слова: гражданская война, историческая память, осмысление национального прошлого, специфика языка кино.

DOI: 10.31857/S0044748X0017497-5

Статья поступила в редакцию 09.02.2021.

Тема гражданской войны, осмысления ее результатов, по-видимому, всегда будет одной из самых сложных, неоднозначных и вместе с тем значимых для национального самосознания граждан любой страны, имеющей подобный трагический опыт. Такой особой, до сих пор не теряющей актуальности темой она остается и для Испании, испанского общества. Занимая важное место в научных исследованиях, события гражданской войны 1936—1939 гг. составляют предмет непрекращающейся полемики, обусловленной неоднозначностью позиций по поводу сути одного из самых драматических периодов национальной истории.

Неудивительно, что и многочисленные кинематографические интерпретации этого периода стали отражением спектра различных точек зрения и важным материалом изучения не только для исследователей киноискусства и культурологов, но и для историков, политологов, социологов. Среди многих ученых, посвятивших свои научные исследования различным аспектам преломления истории гражданской войны в кинематографе, нельзя не назвать имена историка кино Хосе Марии Капарроса Леры [1], работавшего в Университете Барселоны, французского культуролога Жана-Клода

Лидия Владиславовна Ростоцкая — старший научный сотрудник ИЛА РАН (РФ, 115035 Москва, ул. Б.Ордынка, 21, <https://orcid.org/0000-0003-1728-8074>, li-ros@mail.ru).

Сегин [2], преподавателя Университета Люмбер-Лион, ученых-социологов Хуана Хосе Игартуа (Университет Саламанки) и Дарио Паеса Ровиры (Университет Страны Басков), написавших совместную работу «Кино о гражданской войне в Испании» [3], а также Фернандо Ронсеро Морено (Университет Кастилия Ла Манча), автора монографии об игровом кино, посвященном гражданской войне [4]. Историка кинематографии, преподавателю Университета Валенсии Висенте Санчесу-Биоска принадлежит своеобразное исследование «Кинематограф и гражданская война в Испании. От мифа к памяти» [5]. Исходя из анализа образной структуры фильмов, снятых более чем за 70 лет, ученому в этой работе удалось дифференцировать лежащие в их основе представления о войне, которые он разделил на «мифические» и исторические.

В 1997 г. Академия кинематографического искусства и науки с целью поддержки лучших историографических исследований об испанском киноискусстве учредила премию имени Рикардо Муньоса Суай — известного исследователя киноискусства и деятеля культуры. Среди монографий, отмеченных этой премией, — «Кинематограф на службе нации» (1939—1975) [6] политолога Габриэлы Виадеро Карраль. В своей работе, материалом для которой стали фильмы, снятые в разные исторические периоды, она рассматривает проблему соответствия этих лент событиям политической и социальной истории. Премию Академии получила также работа «Массовая культура и политические перемены: испанский кинематограф переходного периода» [7], автор которой Мануэль Тренсадо Ромеро, известный ученый, политолог, социолог, преподаватель Университета Гранады, исследовал воздействие политических реалий на киноискусство.

В нашей стране проблема отображения в испанском кинематографе событий гражданской войны разработана пока недостаточно и связана, по большей части, с периодом франкизма. Статьи, опубликованные в журналах «Иностранная литература» и «Искусство кино» в 1960—1970-е годы, отражали позицию деятелей культуры, поддерживающих оппозицию франкизму. Среди авторов подобных работ — такие значимые фигуры отечественной испанистики, как Элла Владимировна Брагинская [8] и Ирина Артуровна Тертерян [9]. В современный период наибольший интерес представляют статьи историка Екатерины Олеговны Гранцевой, содержащие серьезный анализ системы государственного управления кинопроизводством Испании в разные исторические периоды [10, 11].

Диапазон кинематографических интерпретаций темы Гражданской войны охватывает множество вариантов, которые способны как приблизить зрителя к постижению сути исторических событий, так и отдалить от него. Целью данной статьи, не претендующей на исчерпывающий охват всех сторон этой темы, является выявление ее наименее исследованного аспекта, связанного с достижением взаимопонимания и примирения в испанском обществе, когда-то разделенном гражданской войной. Для выполнения исследовательских задач были применены принципы диахронического метода, позволяющего проследить динамику изменений в подходе к трактовкам военного конфликта и на основе анализа фильмов, иллюстрирующих главный посыл статьи, сделать вывод о трансформации доминирующей тенденции в кинематографическом пространстве фильмов о гражданской войне.

Как пишет Е.О.Гранцева, «проблема истории в кино и кино в истории — одно из самых сложных взаимодействий, рожденных обстоятельствами XX века. Кинематограф черпает вдохновение в исторической памяти и подвергается неизменной критике в связи с искажениями и субъективностью, характерными для данного вида фиксации реальности» [11, с. 195]. Это высказывание ученого находит прямое подтверждение в истории кинематографии Испании. Фильмы о ходе военных событий там начали снимать еще в 1936—1939 гг. обе воюющие стороны, каждая из которых претендовала на правомерность своего варианта конструирования национальной истории. Главной целью производства таких лент, проникнутых пропагандистским пафосом, стало стремление оказать определенное воздействие на формирование национального самосознания граждан.

Разумеется, после окончания войны в стране начали снимать фильмы, воссоздающие модель исторического прошлого в соответствии с идеологией франкистского режима, в которых героическим ореолом были окружены персонажи националистов и предельно низложены образы республиканцев. Жесткая цензура, а также скудная технологическая база кинопроизводства того периода в результате привели к крайне слабому уровню национального кинематографа. Хуан Антонио Бардем, один из самых известных национальных режиссеров, назвал испанское кино 1950-х годов «политически неэффективным, социально фальшивым, интеллектуально жалким, эстетически ничтожным и индустриально хилым» [1, с. 127].

Но несомненно и то, что было немало исключений из общего потока посредственности, к которым нельзя не отнести как работы самого Бардема, получившего за фильм «Смерть велосипедиста» премию ФИПРЕССИ в Каннах в 1955 г., так и таких признанных мастеров испанского и мирового кино, как Луиса Гарсиа Берлангу, Карлоса Сауру, наконец, великого Луиса Бунюэля, вынужденного многие годы после гражданской войны работать в США, Мексике и во Франции вплоть до своего возвращения в Испанию в 1968 г. Этим режиссерам удавалось и в те годы воспроизводить языком кино то, что нельзя было выразить открыто, в таких, например, фильмах, как: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* («Добро пожаловать, мистер Маршалл», 1952 г.) и *El Verdugo* («Палач», 1963 г.) Л.Г.Берланги, *La caza* («Охота», 1965 г.) К.Сауры, *Viridiana* («Виридиана», 1961 г.) Л.Бунюэля — фильм, получивший Гран-При в Каннах и запрещенный к показу в Испании.

К эзопову языку, в данном случае к его кинематографическому варианту, приходилось прибегать и создателям направления нового испанского кино 1960-х годов, которые, по словам Х.М.Капарроса Леры, «пробудили нашу обуржуазившуюся кинематографию от спячки, в которой она находилась» [1, р. 137]. А один из теоретиков и вдохновителей «барселонской школы» кино Хоакин Хорда, поясняя увлеченность участников этого направления стилистикой авангарда, сказал: «Поскольку нам не позволяют быть Виктором Гюго, будем Малларме*» [2, р. 55].

* Стефан Малларме — французский поэт XIX в., выразитель эстетики символизма в литературе наряду с Шарлем Бодлером, Полем Варленом, Артюром Рембо.

Облечь в кинематографическую ткань все то, что нельзя выразить словами, всегда неподражаемо удавалось Виктору Эрисе — художнику от киноискусства. Его фильм *El espíritu de la colmena* («Дух улья», 1973 г.), ставший одним из шедевров мирового кино, был выпущен в прокат благодаря мнению цензоров, что его «все равно никто не пойдет смотреть». В подсознании героини фильма, восьмилетней девочки Аны, чье детство пришлось на 1940-е годы, как будто генетически запечатлены образы прошлого, сквозь пелену которых она воспринимает таинственный мрачный мир. В фильме почти нет слов, как и во всех лентах Эрисе, но в красноречивой выразительности его визуального ряда содержатся ответы на все возникающие вопросы.

В переломные исторические эпохи, как правило, происходит пересмотр исторического прошлого, трактовка событий национальной истории в соответствии с политической и культурной ситуацией в стране, а также с умонастроением большей части общества. После окончания режима Франко в испанском кино, как и в целом в культуре, произошли беспрецедентные по масштабу изменения. Новый исторический период — перехода от диктатуры к демократии — стал и новой эпохой в культуре страны.

Государственная поддержка и дух демократии, которым были пронизаны все сферы общественной, политической и культурной жизни, привели к невероятному размаху кинопроизводства и невиданному прежде притоку новых сил в кино (только за 1984—1989 гг. в стране дебютировали 62 режиссера) [12]. Отмена цензуры открыла доступ к запретным прежде темам, среди которых одной из самых важных и по-прежнему будоражащих становится воссоздание событий гражданской войны. С тех пор испанские, а также иностранные режиссеры сняли множество лент, по-разному интерпретирующих драматические события прошлого.

«Исторический кинематограф, — пишет в своей работе «Гражданская война в Испании в испанском игровом кино» историк, культуролог Фернандо Ронсеро Морено, — в своей общественной функции, опираясь на образы коллективной памяти, должен пытаться стать для общества, который он представляет, как можно более верным зеркалом, в котором оно может видеть и осознавать свою идентичность» [4].

Среди множества фильмов разных жанров и разных художественных форм киноленты, направленные на осмысление национального прошлого, заняли самое значимое место. Это, например, фильмы *Las largas vacaciones del 36* («Долгие каникулы 36», 1976 г.) и *La vieja memoria* («Старое воспоминание», 1977 г.) Хайме Камино, *Caudillo* («Каудильо», 1974 г.) Басилио Мартина Патино, *Raza, el espíritu de Franco* («Раса, дух Франко», 1977 г.) Гонсало Эральде, *Por qué perdimos la guerra* («Почему мы проиграли войну», 1978 г.) Диего Сантьяны, *Demonios en el jardín* («Демоны в саду», 1982 г.) Мануэля Гутьерреса Арагона.

Стоит отметить, что многие кинематографисты интерпретировали драматические события прошлого субъективно, руководствуясь разными целями и произвольно используя исторический материал. И очень часто их стремление превратить кино в средство исторической реконструкции, восстановления коллективной памяти оказывалось слишком пристрастным и приводило к заметному обострению разногласий в обществе. Испанский

культуролог Мигель Рубио считает, что «почти во всех фильмах, снятых, начиная с периода трансишья, нет дыхания подлинности, которым пропитаны книги Мальро, Хемингуэя, Бернаноса или Сендера. Ограниченность картин не только в том, что они сняты от лица побежденных, причем лишь части побежденных, полагающих, что в войне участвовали только анархисты и коммунисты, но и в том, что их создатели опираются на произвольно выбранные исторические факты» [13].

Многие фильмы о гражданской войне, которым не хватает беспристрастного подхода к историческим реалиям, скорее, относятся не к историческому кино, а к «кино об истории». Как правило, их появление — результат субъективного видения, зачастую далекого от реальных исторических событий. И в первую очередь это, как правило, касается авторов, претендующих на абсолютную историческую достоверность.

В фильмах о Гражданской войне, снимавшихся с конца 1970-х годов, сразу же наметилось несколько направлений, представители которых трактовали эту тему с различных точек зрения: с позиции тех, кто, потерпев поражение в войне, не был готов проявить терпимость; тех, кто считал необходимым провести беспристрастный исторический анализ; и, наконец, тех, кто призывал к всеобщему примирению. Границы такого разделения размывались очень медленно, переставали быть столь жесткими, что привносило в кинематографическое пространство, посвященное гражданской войне, множество оттенков и психологических нюансов.

Со временем стало очевидно, что гораздо более подлинными, что, соответственно, помогает воссоздать историческую память, не искажая ее, становятся те фильмы, авторы которых, не конкурируя с историографией, используют реалии военного времени лишь для создания определенной атмосферы, концентрируясь при этом на психологических корнях военного конфликта и ситуациях повседневной жизни. Исследованию особенностей психологического воздействия фильмов о гражданской войне на зрителей, ученые-социологи Х.Х.Игартуа и Д.Паес Ровира посвятили уже упоминавшуюся выше работу «Кино о Гражданской войне в Испании». Проанализировав несколько кинолент этой тематики, они пришли к выводу, что те авторы, которые не претендуют на полную научную достоверность, часто достигают гораздо большей социальной эмпатии, чем те, кто ставит перед собой такую задачу. «Эти фильмы, — пишут ученые, — достигая высокой степени идентификации и понимания, приводят к большему познанию истории не благодаря фактам как таковым, а благодаря их отражению» [3].

Большое количество фильмов такого рода было снято и прежде, и снимается до сих пор, и их жанровое разнообразие довольно велико. Обратимся к некоторым из них, которые, по нашему мнению, иллюстрируют вышеизложенные соображения. Фильм *Las bicicletas son para el verano* («Велосипеды только для лета», 1984 г.) известного режиссера Хайме Чаварри — это история о том, как непоправимо война оборвала мирную жизнь жителей Мадрида, сделав недостижимыми все повседневные житейские планы, включая детскую мечту сына героя о покупке велосипеда. На смену прежним реалиям пришли лишения, страх, бомбоубежища. Главный посыл ленты озвучивает ее герой, который, уже после окончания войны, говорит сыну о том, что пришел не мир, а победа, и что в этой

войне проиграли все — и победители, и побежденные. И мальчик больше не вспоминает о велосипеде...

Другой своеобразный сюжет лежит в основе картины *¡Ay, Carmela!* («Ай, Кармела!», 1990 г.) Карлоса Сауры, признанного мастера мирового кино. В рассказе о бродячих актерам, поддерживающих республиканцев, но случайно оказавшихся в зоне, контролируемой националистами, и вынужденных выступать перед ними, чтобы сохранить себе жизнь, сочетается и трагическое, и комическое. Причем даже в самых напряженных сценах фильма его драматический накал смягчается благодаря иронии и «черному» юмору, которым его герои Кармела (Кармен Маура) и Паулино (Андрес Пахарес) артистично и щедро снабжают свои высказывания. Интонация шутовства исчезает лишь в конце фильма, когда героиня погибает.

Еще одним автором, не рассматривающим свою работу в качестве исторического документа, но стремящимся обратить ее пафос к достижению общественного согласия и примирения, стал известный британский режиссер Роланд Жоффе. Начало его киноленты *Encontrarás dragones* («Там обитают драконы», 2011 г.), снятой совместно с испанскими и аргентинскими кинематографистами, предваряют слова о том, что «все войны начинаются намного раньше того, чем выстреливает первая пуля, и продолжаются еще долго после того, как последняя пуля попала в цель». Своеобразная сюжетная линия, ее невероятные хитросплетения неизменно подтверждают эту мысль. Биографическая основа фильма воскрешает некоторые эпизоды жизни уникальной личности — священника Хосемарии Эскривы, причисленного в 2002 г. к лику святых. Ад братоубийственной войны предельно обнажает глубину духовного противостояния бывших друзей, находящихся по разные стороны фронта. Благородство и низость, душевное величие и предательство — каждый драматический эпизод фильма ярко высвечивает главные ипостаси человеческой души. На протяжении всего фильма — и визуально, и словесно — ощущается один и тот же посыл, звучащий из уст Хосемарии Эскривы: надо нести людям любовь, даже если они ошибаются. Призыв к примирению, прощению, любви словно растворен в пространстве фильма, неизбежно побуждая зрителей к рефлексии.

Уже упоминавшийся выше режиссер Виктор Эрисе вновь продемонстрировал свое уникальное мастерство использования специфики языка кино в фильме *El sur* («Юг», 1983 г.), снятом уже в новый исторический период. Герои этой ленты и время ее действия, по сути, те же, что в предыдущем «Дух улья» — девочка и ее отец-республиканец, живущие в испанской провинции в послевоенные годы. Пространство фильма — это, по сути, пространство детского мира Эстреллы, центральное место в котором занимает ее отец. Горячее стремление девочки понять причину его духовного крушения сопоставимо с размышлениями зрителей о национальной драме, удаленной по времени, но не перестающей волновать. При этом политические нюансы в фильме если и заметны, то только на втором плане, поскольку, по мнению автора, политика и идеология — всего лишь пустые слова.

Другим своеобразным вариантом постижения военных событий сквозь призму детского восприятия стала картина Иманола Урибе *El viaje de Carol* («Путешествие Кэрол», 2002 г.), снятая по роману Анхеля Гарсии Рольдана. Героине фильма, 12-летней Кэрол, дочери испанки и американского

летчика, воюющего в 1938 г. в составе Интербригад, пришлось познать не только радость детской дружбы и преданности, но и боль, которую приносят непримиримость и ненависть, поскольку даже ее семья разделена на сторонников разных воюющих сторон. Отец Кэрл называет войну безумием, а дедушка, отвечая на вопрос девочки, кто победит в войне, разделяя при этом мнение многих своих сограждан, говорит: «Никто».

Свидетельством того, насколько болезненной для испанского общества до сих пор остается тема гражданской войны, стала бурная реакция на фильм *Mientras dure la Guerra* («Пока длится война», 2019 г.) Алехандро Аменабара — одного из самых талантливых национальных режиссеров. Еще до выхода ленты на экран на нее ополчились представители разных политических партий, поскольку режиссер выбрал очень непростой ракурс для воплощения своего замысла — осмысление событий гражданской войны выдающимся философом, писателем, общественным деятелем Мигелем де Унамуно. А.Аменабар поставил перед собой амбициозную задачу — приблизиться к беспристрастной оценке событий, не вынося приговор ни одной стороне. В своих интервью он не раз подчеркивал, что задумывал фильм во имя национального примирения, не желая никого обидеть. Поясняя свою позицию в интервью газете *Diario*, он сравнил современное общество «с жизнью соседей, мнения которых могут сильно различаться, что вынуждает их договариваться друг с другом, соблюдать определенные правила» [14].

Действие фильма охватывает несколько месяцев 1936 г., когда в Саламанку, где ректором университета был тогда де Унамуно, вошли военные. И он, разуверившийся к тому времени в деятельности республиканцев, которые, по его мнению, не смогли достичь мира и национального единства, поддерживает военный переворот под командованием генерала Франко. В картине прослеживается постепенное разочарование де Унамуно в деятельности правых, пообещавших «навести порядок в стране», а вместо этого уничтожающих невиновных людей. И когда ему, личности мирового масштаба, передают десятки писем с просьбами помочь, спасти, он с горечью понимает, что абсолютно бессилен против запущенного механизма истребления, что «не может остановить войну».

Кульминацией фильма становится известное выступление де Унамуно в Университете Саламанки, ставшее его публичным отказом от поддержки фалангистов, когда в ответ на шовинистическую речь генерала Хосе Мильяна-Астры прозвучало его знаменитое высказывание: «Вы победите, но не убедите. Победите, потому что у вас много грубой силы... но, чтобы убедить, нужно еще кое-что, чего у вас нет в этой борьбе, — разума и справедливости. Мне кажется бессмысленным просить вас, чтобы вы подумали об Испании» [15]. В одном из своих последних интервью 1936 г. де Унамуно, уже смещенный к тому времени с поста ректора, сравнил «ужасающую войну с настоящим коллективным помешательством, с эпидемией безумия». По сути, те же слова Аменабар воспроизводит в своем фильме устами главного героя, роль которого замечательно сыграл Карлос Элахальде Гарай, назвавшего все происходящее «коллективным самоубийством и психической болезнью» обеих воюющих сторон.

Представляя картину на Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне в 2019 г., режиссер подчеркнул, что, «хотя полемика была

неизбежна, ему хотелось придать фильму особое значение, чтобы он действовал на зрителей подобно катарсису», и что «это не фильм-реванш... он претендует на то, чтобы зрители — и левые, и правые — идентифицировали себя с тем, что мы рассказали, потому что в конечном итоге для меня это — картина об Испании» [16].

Иной аспект отражения национальной военной драмы выбрали для своего фильма *La trinchera infinita* («Бесконечная траншея», 2019 г.) молодые баскские режиссеры Айтор Аррехи Гальдос, Хон Гараньо и Хосе Мари Гоэнага. Его сюжет, повествующий о республиканце Ихиньо, скрывшимся от преследования во время войны и просидевшим взаперти 33 года, поднимается до уровня метафорического обобщения. Страх, навсегда овладевший Ихиньо, трансформируется в экзистенциальную категорию, став неотъемлемой сущностью не только оцепеневшего в своем убежище героя, но и всех тех, кто находится снаружи. А его жалкое укрытие — дыра в проеме стены, ставшая тюрьмой, в которую он был заточен по собственной воле, — становится символом бесконечной духовной траншеи, из которой никогда не выбраться.

Фильмы о гражданской войне в Испании, выходившие на экраны еще в разгар драматических событий, снимаются до сих пор, по-прежнему вызывая огромный интерес в обществе. Но с тех пор их доминирующая тенденция изменилась и коренным образом трансформировалась: от полных пропагандистской риторики документальных и игровых лент она перешла в поле мировоззренческого постижения национальной драмы. А принимая во внимание тот факт, что кинематограф не должен приравниваться к документальному историческому источнику, представляется, что создатели фильмов вправе придерживаться такого варианта отражения темы, который позволил бы достичь наибольшего уровня взаимопонимания и примирения в обществе.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Caparros Lera J.M. Historia crítica del cine español. Barcelona, 1999, 150 p.
2. Seguin J.- C. Historia del cine español. Madrid, 1999, 91 p.
3. Igartua J.J., Paez Rovira D. El cine sobre la Guerra civil española. *Boletín de Psicología*, N 57 octubre 1997. Available at: www.researchgate.net/publication/228109124 (accessed 29.03.2021).
4. Roncero Moreno F. La guerra civil vista a través del cine español de ficción: una mirada desde la democracia. Available at: <https://www.memoriatransición.unizar.es/materiales-científicos.htm> (accessed 18.03.2021).
5. Sanchez-Biosca V. Cine y Guerra Española: del mito a la memoria. Madrid, Grupo Anaya Publicaciones Generales, 2006, 360 p.
6. Viadero Carral G. El cine al servicio de la nación (1939-1975). Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2017, 448 p.
7. Trenzado Romero M. Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición. Madrid, Centro de investigaciones sociológicas, 1999, 350 p.
8. Брагинская Э.В. На экране и за экраном. *Иностранная литература*. М., 1967, № 12 [Braginskaya E.V. Na ecranе I sa ecranom [On and off screen]. *Inostrannaya literatura*. Moscow, 1967, N 12 (In Russ.).
9. Тертерян И.А. Через прошлое к будущему. *Иностранная литература*. М., 1970, № 1 [Tertyan I.A. Cherez proshloe k buduzhemu [Through the past to the future] *Inostrannaya literatura*. Moscow, 1970, N 1 (In Russ.).

10. Гранцева Е.О. Кино в эпоху Франко: от государственного заказа до сопротивления режиму. *Латиноамериканский исторический альманах*, М., ИВИ РАН, 2019 № 23, сс. 254-276 [Granzeva E.O. Kino v epoxu Franko: ot gosudarstvennogo zakaza do soprotivleniya rezhimu [Cinema in the Franco era: from state order to resistance to the regime]. *Latinoamerikanskiy istoricheskiy al'manakh*. Moscow IGH of the RAS, 2019 N 23, pp. 254-276 (In Russ).

11. Анархистский след в испанском кинематографе и проблемы исторической памяти. *Латиноамериканский исторический альманах*, М., ИВИ РАН, 2020, №27, сс.193-202 [Granzeva E.O. Anarjistskiy sled v ispanskom kinematografe I problem istoricheskoy pamiati [Anarchist trace in Spanish cinema and problems of historical memory]. *Latinoamerikanskiy istoricheskiy al'manakh*. Moscow: IGH of the RAS, 2020, N 27, pp.193-202 (In Russ).

12. Ростоцкая Л.В. Линия восхождения нового кино. *Испания. Анофас и профилъ*. Коллективная монография, Отв.ред. Верников В.Л. *Весь Мир*. Москва, Институт Европы РАН, 2007, сс. 427-440 [Rostotskaya L.W. Linia vosjozdenia novogo kino] *Ispaniya. Anfas y profil. Kollektivnaya monografiya*. *Wes Mir*, Moscow, Institut Evropi RAN, 2007, pp. 427-440.

13. Rubio, Miguel. Mi Guerra Civil española. Una Guerra literaria. *Nickelodeon*, № 19, 2000. Available at: www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2822746 (accessed 17.04.2021)

14. Alejandro Amenábar recibirá el Premio Málaga. Available at: https://www.eldiario.escultu-ra/cine/alejandro-amenabar-franco-entrevista_1_1349471.html (accessed 09.02.2021).

15. Mientras dure la guerra. Available at: https://es.wikipedia.org/wiki/miguel_de_Unamuno#Vencereis,_pero_no_convenceréis (accessed 14.02.2021).

16. Mientras dure la Guerra: si usted es muy “rojo” o muy “azul”. Available at: https://www.elespanol.com/cultura/cine/20190927/dure-guerra-usted-rojo-unamuno-amenabar-decepcionara/432207351_0.html (acceded 14.02.2021).

Lidia V. Rostotskaya (li-ros@mail.ru)

Senior Researcher of Institute of Latin American of RAS

B.Ordynka, 21, 115035 Moscow, Russian Federation

Spanish cinema on the Civil War: the aspect of national reconciliation

Abstract. The article deals with one of the aspects of the cinematic interpretation of the theme of Spanish Civil War. Among the various models of its implementation in the cinema, the most justified and promising options are those aimed at achieving national understanding and harmony. The validity of the existence of such a trend in Spanish cinema is illustrated by the analysis of several films focused on this task.

Key words: the civil war, historical memory, understanding of the national past, the specifics of the language of cinema.

DOI: 10.31857/S0044748X0017497-5

Received 09.02.2021