

**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГОРОВА / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

**Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV**

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия  
 Факультет коммуникаций, медиа и дизайна, Департамент медиа, преподаватель*

*National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russia  
 Faculty of Communication, Media, and Design, School of Media, Lecturer  
 emisaev@hse.ru*

**Мария Константиновна КОМОГОРОВА / Mariya KOMOGOROVA**

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия  
 Факультет коммуникаций, медиа и дизайна, Департамент медиа, студентка*

*National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russia  
 Faculty of Communication, Media, and Design, School of Media, Student  
 mkkomogorova@edu.hse.ru*

### **ОТРАЖЕНИЕ ВОЙНЫ: КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА В ПОСТЮГОСЛАВСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

Данная статья представляет собой попытку описать кинематографический дискурс, сложившийся за последние несколько десятилетий вокруг событий распада Югославии, через понятие «культурная травма». В первой части статьи рассматривается теоретический фундамент культурной травмы и смежные ему термины (коллективная память). На основе теоретического обзора во второй части статьи выстроен анализ пяти (пост)югославских кинокартин, созданных в период распада Югославии или после него. Анализ данных произведений экранной культуры призван дать представление о сложившемся международном дискурсе вокруг распада Югославии и непосредственно роли кинематографа Югославии в его формировании. Более того, статья прослеживает динамику в изменении образа киноповествований от более ранних – к современным.

**Ключевые слова:** травма, культурная травма, культурная память, коллективная память, социальная память, насилие, балканский кинематограф, война, национальная идентичность.

### **THE REFLECTION OF WAR: CULTURAL TRAUMA IN POST-YUGOSLAVIAN CINEMA**

This article is an attempt to describe international cinema discourse that has developed over the last decades around the events of the break-up of Yugoslavia through the notion of "cultural trauma".

In the first part of the article theoretical foundation of cultural trauma and some of its related terms (collective memory) are considered. On the basis of theoretical overview, in the second part of the article we build an analysis of the five post-Yugoslavian films, created in the period of the break-up of Yugoslavia and after it. The analysis of these screen-culture works is intended to give an idea about the international discourse, built around the break-up of Yugoslavia, and the role of the Yugoslavian cinematograph in its formation. Moreover, the article tracks the dynamics in the change of film narrations and portrayal from the earlier to the most modern ones.

**Key words:** trauma, cultural trauma, cultural memory, collective memory, social memory, violence, Balkan cinematography, war, national identity.



Разговор о травме неразрывно связан с понятием «память». Именно память является тем пространством, в котором локализуется травма, как в нематериальной среде, так и в материальной. Материальные следы памяти о трагедиях – своеобразный способ работы с травмой. С одной стороны, это желание сосредоточить ее в определенной точке, от которой можно вести отсчет жизни после травмирующего момента, создать ее символическое присутствие. С другой – необходимость высвобождения травмы из недр подсознания как обязательного шага на пути к ее преодолению.

Искусство, вступая в диалог с травмой, функционирует по тому же принципу, что и любой продукт мемориализации прошлого. Оно превращает ее в артикулированное интеллектуальное высказывание или же, напротив, отрицает травму.

В данной работе мы обратимся к кинематографу как инструменту формирования облика травмы. Сфокусировавшись на определенном событии в истории – распаде Югославии и последовавшим войнам и насилию, – мы рассмотрим, как кинематограф работает с травматическим прошлым и опишем инструментарий взаимодействия произведений экранной культуры с социальной (культурной) травмой.

\*\*\*

П. Штомпка<sup>1</sup> говорил о двойственном понимании культуры, которое применимо и к травме как части культуры: культурная травма одновременно является и причиной (катализатором формирования в социуме определенного взгляда на событие) и продуктом социальных изменений, вызванных травмирующим событием.

Культурная травма отменяет необходимость быть непосредственным свидетелем травмирующего события. Часто она формируется в ре-

<sup>1</sup> Штомпка П. Социальное изменение как травма. Социологические исследования // Наука. 2001. № 1. С. 7.

зультате некоего опосредованного опыта, например, медиаопыта<sup>2</sup>. Травма порождает смещения в социальной структуре, зачастую не подчиняющиеся географическим или временным рамкам.

Существование травмы в обществе завязано на феномене социальной памяти. Несмотря на субъективную природу памяти, она, поддерживая свое существование посредством коммуникации, выступает в роли консолидирующего элемента. Именно память зачастую сохраняет и создает культурную идентичность там, где другие объединяющие элементы отсутствуют<sup>3</sup>. Однако как только социум оказывается травмированным, происходит разрыв прежней идентичности. А вместе с разрывом идентичности происходит и сдвиг в функционировании памяти. Противник популярной теории травмы, утверждающей, что само событие по своей природе может быть травматичным, социолог Дж. Александер указывает на то, что травма является продуктом коллективной памяти. Вернее сказать, травма есть «форма воспоминания». То есть культурная травма сама по себе уже является новой идентичностью. Однако эта новая идентичность не возникает сама по себе, а является результатом борьбы дискурсов и работы контроля над памятью на различных уровнях. И если следовать мысли М. Хальбвакса об укорененности внутренней памяти во внешней, очевидно, что память индивида очень уязвима, так как имеет тенденцию изменяться под действием коллективной<sup>4</sup>. Таким образом, в ядре любой культурной травмы находится память, которая представляет собой сгустки интерпретаций и репрезентаций. Именно поэтому,

<sup>2</sup> Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: история, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. 2014. № 125. С. 64–65.

<sup>3</sup> Айерман Р. Культурная травма и коллективная память // Новое литературное обозрение. 2016. № 141. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7960> (дата обращения: 5.11.2017).

<sup>4</sup> Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (дата обращения: 5.11.2017).



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

разговор о травме подразумевает и разговор о репрезентации как о том, что эту травму создает.

Вопрос о взаимоотношениях медиарепрезентаций с историческим прошлым появился вместе с возникновением первого медиума – фотографии<sup>5</sup>. Репрезентация зачастую идет вразрез с историей, ее основная цель не запечатление исторического прошлого, а его конструирование заново. Однако репрезентация, в отличие от исторической науки, гораздо более гибка в использовании прошлого и может посредством образов прошлого влиять на настоящее, выстраивая элементы первого с целью создать или актуализировать определенный дискурс<sup>6</sup>. Репрезентация в отличие от правды факта способна привести травму в движение, сменить место ее локализации. Она порождает говорение о травме в необходимом ключе, что впоследствии может начать процесс преодоления этой травмы. Так, именно посредством медиарепрезентаций из состояния умалчивания в процесс говорения были переведены события с высоким травматическим потенциалом вроде американского рабства, Холокоста, геноцида армян. Появление в культуре нарративов об этих страницах истории дали старт говорению об этих событиях как о травматических, то есть запустили процесс конструирования культурной травмы.

Под репрезентацией травмы в культуре мы будем понимать любые культурные артефакты, символически оформляющие конструкт травмы. Именно такое понимание репрезентации предлагал основоположник теории репрезентации британский социолог культуры Стюарт Холл<sup>7</sup>. Исследователь

предлагал рассматривать любой медиум как репрезентационную систему, которая представляет собой текст, впоследствии декодируемый реципиентом в зависимости от его культурного багажа, образования, происхождения. При этом, Холл указывал на возможность создания бесконечного количества репрезентаций. Репрезентация, по мнению ученого, не прикреплена намертво к интерпретируемому объекту, а постоянно изменяется вместе со сменой языка (в широком понимании этого слова), культурного или исторического контекста<sup>8</sup>. Любая новая интерпретация события знаменует собой рождение нового языка.

Можно утверждать, что поиском этого языка занимается искусство. Оно в своем роде пересоздает «историю смерти в креативных актах жизни»<sup>9</sup>. А наличие этих актов есть необходимый для принятия или преодоления (если это возможно) травмы процесс.

Однако возникновение языка напрямую зависит от того, кто контролирует процесс кодирования культурной травмы. Дж. Александер, придерживающийся позиции взгляда на травму как на явление сконструированное, допускает мысль о том, что Холокост мог бы быть закодирован иначе, если бы контроль над производством его символов осуществлялся, например, СССР, а не союзническими армиями США, которые, по мнению ученого, и осуществляли освобождение большинства лагерей<sup>10</sup>. Рассуждения Дж. Александера наталкивают на размышления об ангажированности культурной травмы, так как ее существование опосредовано интерпретацией, которая по определению субъективна.

Наряду с субъективностью любой репрезентации возникает проблема адекватности ее артикуляции. Встает вопрос о том, какой должна

<sup>5</sup> Лапина-Кратасюк Е. Г. Аффекты истории: рассказы о прошлом в кино и на телевидении. // Артикульт. Научный электронный журнал Факультета Истории Искусства Российского государственного гуманитарного университета. 2014. № 16. С. 6–13.

<sup>6</sup> Исаев Е. М. Историческая политика в России: репрезентация сталинской эпохи в популярном кинематографе // Журнал исследований социальной политики. 2015. № 3. С. 391–406.

<sup>7</sup> Hall S. Representation. Cultural representations and signifying practices // SAGE Publications. 1997. P. 5.

<sup>8</sup> Там же. С. 7.

<sup>9</sup> Вайзер Т. Языки лжи // Новое литературное обозрение. 2015. № 131. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/5865> (дата обращения: 22.11.2017).

<sup>10</sup> Александер. Дж. Смыслы социальной жизни. Культуросоциология. М.: Праксис, 2013. С. 112–113.



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

быть репрезентация, чтобы полностью выразить травму, и возможно ли создание такой репрезентации вообще. О. Мороз, рассуждая на тему соизмеримости репрезентации самой травме, приходит к заключению, что невозможность ее полноценного запечатления кроется в отсутствии свидетелей «радикального опыта» травмирования. Одна из множества дефиниций травмы, предложенных исследователями, прямо указывает: травма есть событие без свидетеля<sup>11</sup>. Вернее, свидетельствуют выжившие («нерадикальные» жертвы), погибшие не говорят. Следовательно, репрезентация травмы всегда остается неполноценной ввиду отсутствия «радикального» свидетеля.

Американский исследователь Эрик Сантнер, углубляясь в вопрос невозможности полноценной репрезентации травмы, говорит о двух способах работы с ней, намеченных в культуре. Он обращается к фрейдовскому понятию «работа скорби» и предлагает новое – «нарративный фетишизм»<sup>12</sup>. Ученый противопоставляет два этих определения, понимая под нарративным фетишизмом стремление отрицать саму травму, тогда как работа скорби, напротив, занимается ее проработкой, осмыслением. В случае со скорбью, травма включена в механизм формирования новой культурной идентичности в посттравматический период, нарративный фетишизм же ее исключает.

Первые кинонарративы, касающиеся темы распада Югославии, появились тогда, когда военные действия не были еще завершены. Две наиболее яркие картины, созданные в этот период – «Андеграунд» (1995) Эмира Кустурицы и «Красивые деревни красиво горят» (1996) Срджана Драгоевича — находились в непосредственной близости от разворачивающейся войны. Главную награду

Каннского кинофестиваля Кустурица получал в то время как его бывшие соотечественники (Э. Кустурица с началом войны покинул родной город и перебрался во вражеский по отношению к Боснии Белград) сражались за независимость. На момент создания фильма дистанция между настоящим и распадом Югославии равнялась нулю. Это во многом и определило особенность повествований, созданных в конце 90-х годов.

Среди киноведов, занимавшихся исследованиями постюгославского кино, популярным стал термин «кинематограф самобалканизации», объединяющий собой фильмы, которые «превращали в карикатуры <...> наихудшие стереотипы о балканских странах»<sup>13</sup>. И «Андеграунд» и «Красивые деревни» взяли карикатурность за основной художественный прием. Карикатурными и гротескными были и герои, на которых строилось повествование.

Как заметила исследователь Ю. Павичич, герои фильмов эпохи «самобалканизации» неспособны к изменению. В центре сюжета «Андеграунда» находится дружба двух бандитов Марко и Черного, пытающихся завоевать сердце актрисы Натальи. Кустурица последовательно конструирует стереотипный образ балканского цыгана – шумного, любвеобильного авантюриста. Так, Марко провоцирует аферу и обманом удерживает десятилетиями в подвале целый цыганский табор, включая собственную семью и «кума» Черного, предвзвительного отобрав у последнего возлюбленную Наталью. Жизнь героев линейно запечатлена в нескольких эпохах – Вторая Мировая война, Холодная война и распад Югославии – при этом изменения, происходящие с персонажами затрагивают только внешний облик героев. Нравственного перевоплощения не происходит.

Подобное же воспроизведение одного и того же образа происходит в «Красивых деревнях».

<sup>13</sup> Павичич Ю. Оковы «балканского стиля». Кино после распада Югославии // Искусство кино. 2013. №1. С. 107–113.

<sup>11</sup> Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York: Routledge, 1991. P. 121.

<sup>12</sup> Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: Размышления о репрезентации травмы // С. Ушакин, Е. Трубина. Травма: пункты. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 392.



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

Жизнь центрального героя повествования серба Милана также запечатлена одновременно в нескольких временных пластах. Мы наблюдаем за его жизнью в больнице, куда он попадает после полученного в ходе войны в Югославии ранения и ретроспективно знакомимся с его прошлым: детскими годами и пережитыми им на войне событиями. Фокусируясь на отсутствии динамики образа главного героя, важно рассмотреть как соотносится образ мыслей Милана на войне и в больнице. Ненависть к мусульманам боснийцам, закрепившаяся в военные годы в его сознании, Милан пронесет до самого конца своей жизни и от этой ненависти и умрет: решившись заколоть вилкой соседа-мусульманина по палате, он гибнет в луже собственной крови по пути к больничной койке врага.

В инструментарии обоих кинофильмов активно задействован юмор, преимущественно сатира и гротеск. Жизненные драмы главных героев «Андеграунда» настолько утрированы и гиперболизированы, что вряд ли могут вызвать зрительское сочувствие. Риторика персонажей «Красивых деревень» скорее скрашена черным юмором. Герои способны воспринимать реальность, в которой они оказались, только через призму издевки над самими собой. Подобной «шуткой», например, заканчивает жизнь один из второстепенных персонажей «Деревень». Он, готовясь к самоубийству на глазах товарищей вдруг будто бы признает, что женский поцелуй (которого он в этом эпизоде был удостоен) может возродить желание к жизни, но спустя минуту с улыбкой на лице пускает себе пулю в голову.

Восприятие и отражение реальности через искажающую оптику юмора в нарративах о войне, возможно, было единственно возможным в годы, когда раны, нанесенные трагедией не только не зажили, но все еще продолжали множиться. Признание же данных картин международным кинообществом говорит о восприятии постюгославского конфликта извне с позиции абсурдности происходящего.

Со временем тенденция на изображение персонажей, не меняющихся внутри нарратива, сменилась более глубокой, психологической проработкой героев, которые за отрезок экранного времени стали проходить путь, действительно трансформирующий их.

Главная героиня «Грбавицы» Эсма, одинокая мать, несущая на себе бремя послевоенной жизни. Впервые она появляется в кадре крупным планом, и мы видим ее кроткий взгляд и сжатые губы, хранящие секрет, которому Эсма не решается дать выход. Героиня проходит в течение фильма болезненный путь от молчания к обретению языка. Ее, как это становится известно в кульминационной сцене в финале, ежедневно насиловали четники в лагере во время войны в Боснии. Там же родилась ее дочь Сара, теперь подросток. Не сумев отказаться от ребенка в роддоме, она всю жизнь растила девочку, вселив ей веру в то, что отец Сары был шахидом, героически погибшим на войне. На все попытки дочери узнать больше о своем отце Эсма уклоняется. Она выстраивает вокруг себя баррикады, блокирующие возвращение травмирующих событий, но постоянно натывается на триггеры, воспаляющие прошлое: безобидная игра матери и дочери, закончившаяся на полу в характерной позе, – мать лежит на спине, а сверху сидит дочь и в шутку угрожает — мысленно возвращает Эсму в лагерное прошлое. Триггерами служат и мужчина, который в переполненном автобусе случайно к ней прислоняется, и процесс разделывания рыбы на рынке, напоминающий сцены увиденных героиней смертей. Эсма сопротивляется высвобождению травмы и приходя на собрания психологического центра, где она всегда молчит и по окончании сеанса быстро исчезает. Она не может вновь научиться доверять мужчинам: теряет речь в разговоре с владельцем клуба-ресторана, в котором вынуждена работать официанткой. Оказывающий Эсме знаки внимания герой по имени Пельда по началу воспринимается героиней с подозрением.

Кульминационной в фильме становится именно та сцена, в которой травма Эсмы обретает



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

язык: Сара, у которой по случайности оказался пистолет погибшего отца ее одноклассника, целится им в мать, требуя рассказать историю гибели ее отца. Сцена кончается криками и дракой. Травма высвобождается в языке: «Меня насиловали! Насиловали!», «Ты приبلудная, от четника!» – надрываясь, кричит героиня. В следующем эпизоде Эсма снова оказывается на женском собрании, где на этот раз говорит уже она.

В одном из диалогов, состоявшихся между дочерью и матерью еще в начале повествования, Сара спрашивает, чем она похожа на отца. Эсма бегло отвечает, что волосами. После того как Сара узнает правду о своем происхождении, она бреется налысо. Девочка, будто пытается вырезать из себя свое происхождение<sup>14</sup>, справиться с его врожденным присутствием. Этот мотив отражает идею невозможности полного избавления от травмы, хотя сам фильм предлагает способы установления мирного сосуществования с ней.

Подобно тому, как Эсма обретает силу, научившись давать травме выход, общий язык с травмой находят и герои других повествований, знаменующих собой приход героев, готовых к рефлексии. Так, главный герой «Абсолютной сотни» спортсмен стрелок Саша, пройдя терапию травмой через рассказ брата о войне, кажется, в корне меняет свое отношение к насилию. Оружие перестает быть для него способом решения проблем.

В драме «Дети Сараево» (2012) Айды Бегич, повествующей о послевоенной судьбе сестры и брата, оставшихся сиротами в результате военных действий в Боснии, динамика характеров прослеживается во взаимоотношениях двух центральных героев. Рахима и Недим не могут найти между собой общего языка. Недим, в силу подросткового упрямства, регулярно накаляет отношения со старшей сестрой. Рахима же, подобно Эсме, постоянно натывается на триггеры травмы, мешающие

ей выстраивать связи с окружающим миром. Так, героиня часто появляется в кадре именно на улицах города, в которых впечатан текст прошлого (в виде полуразрушенных бетонных построек, граффити, взывающих к независимости Боснии), непроизвольно заставляющий Рахиму мысленно возвращаться к травмирующим событиям. Даже звуки новогоднего салюта, напоминающие взрывы, становятся для героини очередными триггерами, провоцирующими появление флэшбэков.

Однако на первый взгляд беспросветная и депрессивная картина полного отсутствия взаимопонимания и адекватной коммуникации между индивидами, испытывшими на себе разрыв привычной идентичности, завершается явным намеком на возможность благополучной перспективы. Столкнувшись на улице в новогоднюю ночь, поссорившиеся брат с сестрой обмениваются репликами: «Ты куда идешь?», «А ты куда?», которые можно интерпретировать как сигнал о запуске процесса рефлексии послевоенного поколения о перспективе будущего. После короткого диалога герои, обнявшись, удаляются вдвоем из кадра в направлении дома. Здесь важно подчеркнуть момент воссоединения двух членов семьи, нашедших общий язык как указание на преодоление разобщенности социума и начала формирования новой культурной идентичности.

Подобно тому, как реалистическое изображение главных героев ранних нарративов о распаде Югославии является невозможным, ввиду неготовности общества воспринимать чрезвычайно приближенные к реальности человеческие образы, киноязык тоже берет в работу различные приемы, отчасти эскапистские, в попытке отгородиться от травмы.

В «Андеграунде» художественный мир создан через миф и метафору. Титр, открывающий повествование отменяет все подозрения о том, что «Андеграунд» есть попытка фиксации исторического прошлого. Кинолента, начавшись со слов «была одна страна» (они же прозвучат и в конце) – зачин для народной сказки – апеллирует к носталь-

<sup>14</sup> Jelača D. *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 98.



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

гическому чувству по прошлому, которое, в свою очередь, всего лишь миф, возможно никогда не имевший аналога в реальности.

Основополагающий образ, вынесенный в заглавие фильма – подполье. Формально подполье является убежищем, в котором прячутся близкие Черного и Марко от бомбежек во время Второй Мировой войны. Война подходит к концу, однако Марко, обманом поселив в подполье и своего друга Черного, держит жителей «подземелья» в неведении, поддерживая их веру в то, что фашисты все еще ходят по их земле. Он, тем временем, счастливо проводит время с Натальей. То есть, изначально людей в подполье приводит страх опасности. Если перевести этот сюжетный крюк в плоскость метафоры, подполье становится образом бегства от реальности.

В другом измерении образ подполья предстает через реплику одного из второстепенных персонажей: «Весь мир – подполье». Во-первых, она отсылает нас к хрестоматийному шекспировскому «Весь мир – театр», как намек на скрытость реального за маской. Во-вторых, указывает на подполье в фильме как на альтернативную, но такую же полноценную, как и «наземная», реальность. Так, в фильме выстраивается сразу несколько пластов этих реальностей, ни одна из которых не может претендовать на звание настоящей. Одна правда передразнивает другую: Марко и Наталья, спускаясь в подполье, разыгрывают перед его жителями драму о жестоких немцах (которые давно уже сменились коммунистами), наверху же притворяются образцовой светской парой. Марко пишет сценарий для фильма о себе и Черном, в котором представляет себя в наилучшем свете. Наталья по сюжету театральная актриса. Когда оба приезжают на съемки фильма о самих себе и сталкиваются лоб в лоб с играющими их актерами, то не могут поверить, что это не есть они сами. Выходит, что фильм постоянно играет на взаимодействии настоящего и выдуманного, в результате чего следы первого стираются. Кустурица говорит о рождении истории через интерпретации, которые мы создаем. Не су-

ществует истории аутентичной, она – всегда выдумка. И сам «Андеграунд» тоже всего лишь версия, множащая общую картину с названием «распад» Югославии», складываемую в культурном поле. Фильм, самой своей многослойной структурой как бы признает бессилие перед запечатлением того, что можно было бы назвать исторической правдой, потенциально травмирующей.

Логическое повествование фильма обрывается там, где заканчивается существование страны Югославия. Однако в последние минуты экранного времени автор переносит героев, всех вновь молодых и живых, в эфемерное метафорическое пространство, где празднуется свадьба одного из них. Кусок земли, на которой находятся гости, магическим образом отделяется и превращается в плывущей по воде островок. Путешествие, в которое отправляется остров с героями, сопровождается словами Ивана: «С болью, грустью и радостью мы будем вспоминать о нашей стране, когда станем рассказывать своим детям истории, которые, как сказки, начинаются со слов «жила-была одна страна...». Финальная сцена выводит на первый план ностальгическое преломление в повествовании о прекрасной стране-мифе. Вместо процесса «проработки прошлого», происходит его идеализация, обращение в сказку. Фильм о смерти государства завершается уходом в плоскость утопических грез, тоской по исчезнувшему дому. Сам же автор подобный принцип работы с болью называет терапевтическим: «Я рассматриваю свое кино как вклад в общую терапию, в которой так нуждаются сегодня люди <...> Художнику трудно изменить время. Надо постараться превратить это время, каким бы оно ни было, в источник вдохновения»<sup>15</sup>. Однако, как было сказано выше, характерная карнавальность почерка Кустурицы, мифологизация

<sup>15</sup> Малюкова Л. Городничий Кустурица // Новая газета. 2007. URL:

<https://www.novayagazeta.ru/articles/2007/06/25/32993-gorodnichiy-kusturitsa> (дата обращения: 10.11.2017).



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

повествования<sup>16</sup>, вероятно, на тот момент были единственно возможным способом наладить диалог со зрителем, который еще не успел отойти от травмирующего прошлого.

«Красивые деревни» уже куда меньше эксплуатируют метафорические и образные возможности киноязыка, однако в кино-основу снова ложится метафора – туннель. С него и начинается повествование: по телевизору показывают его торжественное открытие в 1971 году. Ему присваивают символ «братства и единства», что впоследствии звучит как издевка. Туннель же становится местом притяжения Милана и Халиля, мусульманского друга детства главного героя. Они, будучи детьми, приходили к этому месту и, боясь войти внутрь, выдумывали легенды о спящем внутри великане, который съест их родную деревню, если проснется. По иронии судьбы, во время войны Милан и Халиль оказываются по разные стороны баррикад – Халиль с боснийцами осаждают туннель, в котором находится Милан с сербскими товарищами.

Д. Елача, анализируя фильм Срджана Драгоевича, подходит к интерпретации туннеля как метафоры ускользающей природы травматической памяти, которая предстает в сознании лишь фрагментарно<sup>17</sup>. Выше уже говорилось о памяти как о хранилище травмы, месте ее локализации. Память Милана сжимает все пережитые им военные события и локализует травму практически в одной точке – туннеле. Туннель как постройка, ограничивающая физическое пространство, очерчивает и пространство воспоминаний героя. Куда бы мысленно ни пытался углубиться Милан, мы вновь оказываемся вместе с героем в туннеле, месте, которое можно назвать ядром его травмы, если вспомнить о тезисе К.Карут о свойстве подсознания постоянно возвращаться к травмирующему событию ввиду

его неполной осознанности индивидом в момент возникновения<sup>18</sup>.

Туннель же становится точкой пересечения флэшбэков Милана и его товарищей. Здесь находит свое отражение тезис Хальбвакса об отношении индивидуальной и коллективной памяти – ограниченное пространство становится средоточием перекрестывающихся индивидуальных памятей, которые создают собой единое поле коллективной памяти. Здесь отражена природа последней как сгустка интерпретаций, которые в виде историй живут в памяти каждого героя. И как говорилось выше, с одной стороны, – память индивидуальная опирается на коллективную, заимствуя из нее отдельные элементы, а с другой – она же ей и создается.

В воспоминаниях Милана присутствует американская журналистка, снимающая документальный фильм о военных действиях в Боснии и случайно оказавшаяся в туннеле с сербскими солдатами. Ее история довольно второстепенна, однако в ней неожиданным образом находит отражение тезис о невозможности запечатления травмы, о постоянно присутствующей неполноценности в попытках репрезентации травмы. Находясь в туннеле, журналистка продолжает снимать. В фокус ее видеокамеры попадает отчаянный монолог солдата-наркомана, патриотическая речь одного из второстепенных героев о величии сербской нации, добровольный уход из жизни одного из товарищей Милана, взрывы, перестрелки. В финальной сцене в туннеле, когда журналистка и оставшиеся в живых пытаются выбраться из него, героиня на бегу роняет из рук камеру. Вернувшись за ней, она погибает в результате взрыва. Камера записывает и момент ее смерти. Милан хватается камеру и разбивает ее о землю. Выходит, что объектив, запечатлевший всё равно здесь свидетелю радикального опыта, который, как известно, молчит, а значит и

<sup>16</sup> Починина Н. Эмир Кустурица как мифотворец современной кинокультуры // Сборники конференций НИЦ социосфера. 2011. № 42. С. 287–293.

<sup>17</sup> Jelača D. P. 68.

<sup>18</sup> Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. London: The Johns Hopkins University Press, 1996. P. 4.





**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

объектив – не видит, не имеет права на существование.

«Андеграунд» и «Красивые деревни красиво горят» минимально касаются жизни за пределами театра военных действий. Реальность, обрушивающаяся на человека с момента завершения травмирующего события, была недоступна киноязыку ранних киноинтерпретаций. Свежесть нанесенных травм диктует невозможность и неготовность разговора о них без деления на своих и чужих. В расколоте постюгославском обществе просербское приравнивалось к антибоснийскому. Эта направленность четко просматривается в аналитических работах об этих кинокартинах<sup>19</sup>. Коренным же моментом, подчеркивающим неготовность социума к проработке травмы, является в обоих фильмах отсутствие решимости возложить ответственность за войну на какую-либо из сторон. Югославский конфликт и в картине Кустурицы и в фильме Драгоевича скорее напоминает химическую реакцию, подвигнувшую соседствующие народы уничтожать друг друга, а не следствием цепочки политических решений.

«Абсолютна сотня», появившаяся всего лишь спустя 5 лет после выхода «Красивых деревень», является критическим взглядом уже на последствия войны. Непосредственно война, вернее разговоры о ней, попадает в поле зрения фильма лишь в нескольких диалогах. Остальное экранное время она присутствует скорее в виде неуловимого следа, который диктует ритм жизни настоящего. В центре сюжета два брата: старший, Игор – в прошлом олимпийский чемпион по стрельбе и героинный наркоман в настоящем, младший, Саша – подающий надежды стрелок, готовящийся в важному чемпионату.

Художественное пространство фильма гиперреалистично: действие разворачивается в бетонных джунглях сербского спального района. По-

вторяющийся в фильме общий план серых девятиэтажек, испещренных сотнями одинаковых окон, часто сменяющийся крупным планом балкона квартиры двух братьев – своеобразная фокусировка на конкретной истории о жизни после войны, которая в свою очередь является одной из тысячи таких же бетонных кубиков, формирующих многоквартирный дом-травму, средоточие коллективной памяти, составленное из плит индивидуальной.

В картине отсутствуют положительные герои: Игор готов распродать имущество за дозу, Саша, движимый местью за несложившуюся судьбу брата, решает проблемы нажатием на курок (убивает главарей местных бандитских группировок), а тренер по стрельбе явно проводит большую часть времени в компании с бутылкой. Круг второстепенных персонажей замыкают рэкетеры и коррумпированные сотрудники полиции. Выстроенная картина, напоминающая реалии российских 90-х, свидетельствует о наличии серьезной проблемы в социуме, утратившем прежнюю идентичность, и о готовности говорить о ней прямо.

Узловой эпизод, переворачивающий повествование из семейной драмы духовного падения двух братьев в нарратив о посттравматическом существовании, расположен в конце фильма, когда оба брата оказываются в критической ситуации (следы совершенных убийств ведут только в их квартиру). Пик повествования приходится на состоявшийся в квартире диалог между братьями. Игор, узнав, что брат решил «взять закон в свои руки» произносит следующий монолог: «Я был на войне и заплатил за нас обоих <...> Я наркоман. Я тряпка. Потому что я не могу забыть лица людей, которые не подозревали, что я собираюсь пустить им в лоб пулю. С каждым разом нажимать на курок становится все легче. Ты делаешь это не задумываясь. Пытаешь не видеть их лиц, смотришь на их ноги, живот, уши. Но видишь только лица и глаза. Ты думаешь, что забудешь это со временем, но не можешь». Слова Игоря подтверждают ретроспективную природу травмы. Как и в случае с Миланом, настоящее Игоря есть постоянное, неконтро-

<sup>19</sup> Retrieving Emir Kusturica's Underground as a Critique of Ethnic Nationalism // Jump Cut. 2009. URL: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Kusturica/> (дата обращения: 20.11.2017).



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

лируемое возвращение в прошлое в виде флэшбэков. При этом, они так же фрагментарны, обрывочны: Игор видит вырванные из пространства и времени лица и глаза убитых им людей. Здесь мы снова приходим к подтверждению мысли о невозможности уловить травму. Будучи не до конца осознанной в момент ее переживания, она сохраняет память о себе в виде произвольных воспоминаний лишь частично.

Фильмы, подобные «Абсолютной сотне», стали маркером нового культурного дискурса, сложившегося в XXI веке вокруг событий распада Югославии, не только в сербской кинематографии. Кинокартины о назревающем кризисе в социальном поле, вызванном недавней войной, стали появляться в Хорватии («Милые мертвые девочки» (2002) реж. Далибор Матанич), в Боснии и Герцеговине («Бельведере» (2010) реж. Ахмед Имамович). Срджан Голубович спустя двенадцать лет после выхода «Абсолютной сотни» снимает драму «Круги», название которой указывает на размышления об эхе войны, годами и десятилетиями отзывающемся на судьбах людей.

В «Детях Сараево» реконструирован схожий социальный контекст, что и в «Абсолютной сотне». Он же повторяется и в «Грбавице». Брат с сестрой из «Детей Сараево» это неблагополучная и неполная семья, как и герои «Грбавицы». Рахима, как и Эсма, чтобы обеспечить существование себе и брату, сутками работает в ресторане, так же, как и в «Грбавице» управляемом членами местной преступной группировки, которая олицетворяет собой безграничную силу и власть. Подобным же образом сила репрезентована и в «Абсолютной сотне». Четкое деление на бедных и богатых и бандинская власть во всех трех картинах становятся знаковым элементом социальной действительности. Все три фильма сигнализируют о массовой утрате нравственных ориентиров. В случае с «Детями Сараево» моральный упадок маркирован стремлениями Недима расправиться с недоброжелателями в школе при помощи пистолета (переключка с главным героем «Абсолютной сотни»).

Исследователь Д. Елача, анализируя фильм «Красивые деревни красиво горят», обратила внимание на образ присутствия женщины в кинокартине<sup>20</sup>. Фильм, почти все события в котором зритель воспринимает через флэшбэки главного героя Милана, то есть через маскулинный взгляд на войну, очерчивает присутствие женщины в форме голосов-привидений, периодически материализующихся в памяти главных героев мужчин. Например, погибшая во время войны мать Милана ни разу не появляется в кадре, но возникает в виде звуковых галлюцинаций, когда Милан оказывается во власти неконтролируемых флэшбэков, отсылающих его к моменту гибели матери. Как только подсознание берет власть над сознанием героев, в повествовании начинают проступать следы женского присутствия. Причем, появление женщины, как бы нарушающее стройную структуру памяти, тут же из нее тщательно стирается. Так, не выживает ни одна героиня, которая волей судьбы оказывается в эпицентре разворачивающейся войны. Погибает американская журналистка, Милан с товарищами по ошибке расстреливают его бывшую школьную учительницу. Подчеркнуто маскулинный нарратив явно препятствует проникновению в него женского взгляда. С течением времени и, можно сказать, демократизацией нарративов о травме становится возможным взгляд на нее сквозь новую призму. Постепенно отступающий страх говорения о травме дает свободу и способам ее репрезентации. Так, появление «Грбавицы» закрепило за собой тенденцию фемининных нарративов о послевоенной жизни. Кинокартина выстроена таким образом, что повествование опирается именно на женские образы, образ же мужчины берет на себя роль отсутствующего, стертого войной.

Важным преломлением в репрезентации травмы в фильме является ее подчеркнутая консолидирующая функция. Женские собрания в психо-

<sup>20</sup> Jelača D. *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 58.



**БИОГРАФИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ / THE PHENOMENON OF BIOGRAPHY IN CULTURE**

Егор Михайлович ИСАЕВ / Egor ISAEV | Мария Константиновна КОМОГорова / Mariya KOMOGOROVA  
**| Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе / The Reflection of War: Cultural Trauma in Post-Yugoslavian Cinema |**

логическом центре – это сообщество утраты, в котором горе становится объединяющим элементом. Общение между Эсмой и Пельдой завязывается на почве разговора об опознаниях, на которые оба ездили в попытках найти своих отцов. Сара, еще верящая в легенду о своем отце, находит друга в однокласснике Самире, чей отец тоже был шахидом. То есть, консолидирующее свойство травмы становится опорой в формировании новых связей.

Значимой вехой в нарративах о травме Югославского конфликта становится появление голоса детей. Тех детей, которые преждевременно повзрослев в девяностые, спустя десятилетие составили молодое поколение в странах бывшей Югославии.

Неудивительно, что центральным мотивом в «Детях Сараево» становится мотив сиротства. Главные герои, оставшиеся вследствие войны без родителей воплощают собой осиротевший югославский народ, лишившийся Матери, то есть Родины. И роль той, которая сможет вновь собрать воедино разобщенное общество или разрушенную семью, возлагается в фильме именно на женщину: Рахима заменяет мать собственному брату, она же «была матерью» мальчишкам из приюта, в котором росла, в ней находит утешение и соседский подросток, внезапно осиротевший. Утрата близкого (в данном случае матери) становится объединяющим элементом. Так, трудно складывающиеся взаимоотношения брата и сестры регулирует чувство общей потери: ссора Рахимы с Негимом на почве устроенной им в школе драки моментально сходит на нет, как только сестра узнает, что поводом стало брошенное одноклассником в адрес их погибшей матери оскорбление.

\*\*\*

Анализ всего нескольких постюгославских картин, выбранных среди кинематографического багажа стран Балканского полуострова, репрезентативен. Однако необходимо понимать, что эта репрезентативность связана исключительно с

признанием проанализированных фильмов на Западе. Заявлять об определенном социальном запросе разрозненного постюгославского общества на основе этих картин невозможно, так же как нельзя наверняка говорить о терапевтическом воздействии кинокартин на социум. Данная статья транслирует скорее международный дискурс, так как выстроена с опорой на данные о признанности анализируемых фильмов международным сообществом. В этом контексте интересно заострить внимание на возможности кинематографа смещать локализацию коллективной травмы. Кинематограф, являющийся способом проговаривания травмы в культуре, высвобождает ее из изначальной локации путем разговора о ней. Мы проследили на примере пяти картин движение от репрезентации травмы через миф и метафору, которые как защитные слои, препятствуют непосредственному контакту с травмой, к реалистическому, незащищенному художественности, отображению и прямому диалогу с ней. То, каким сегодня современному человеку представляется югославский конфликт, мы обязаны в том числе и этим произведениям экранной культуры. Более того, роль кинематографа заключается в данном случае не только в том, каким предстает образ распада Югославии в сознании людей по всему миру, но и в том, что данное событие существует в коллективной памяти общества вообще, закодировано в ней через понятие «травма» и широко резонировало в международном сообществе.

В перспективе дальнейшего исследования отражения постюгославского конфликта на экране интересно было бы заняться анализом картин о войне в Югославии, популярных среди аудитории бывшей Югославии. Подобный анализ позволил бы не только создать сложившуюся во внутреннем сообществе картину событий распада государства, но и путем сравнения увидеть, насколько культурная травма, сформированная международным сообществом, переключается с конструктом травмы, сложившимся внутри распавшегося государства.

