

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 172.4 + 355.018 + 791.43

DOI: 10.25991/3033-604X.2025.60.70.010

Д. В. Пигин*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАСИЛИЯ В ЮГОСЛАВСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 90-Х ГОДОВ**

Аннотация: В статье исследуется трансформация культурной парадигмы на территории бывшей Югославии через призму кинематографа. Цель анализа — изучить формы репрезентации насилия во время войны. Постановка задач исследования определяется тем, что насилие и его осмысление в координатах легитимности/нелегитимности, роли в формировании человека, способного не только выживать в конфликтном мире, но и переустраивать его, составляли существенную и важную часть проекта человека в контексте социалистического периода существования балканских государств. Насилие осмысляется в рамках концепта постконфликтной культуры, так как ведущий нарратив югославского периода определялся послевоенной ситуацией, в котором важное место занимал военный дискурс. Отправной точкой анализа кинофильмов послужило выявление отношения СФРЮ к военным конфликтам, заданное специфическим опытом участия во Второй мировой войне. В 1990-е гг. на место одной постконфликтной ситуации пришла ситуация с новыми конфликтами, в частности война в Хорватии (1991–1995), Боснии и Герцеговине (1992–1995) и Косовский конфликт (1998–1999), что в итоге привело к сложной комбинации старых нарративов и новых. Другим значимым фактором в 1990-е гг. стало переосмысление

* Пигин Данил Викторович — аспирант кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры департамента философии УрФУ; лаборант-исследователь лаборатории сравнительных исследований толерантности и признания, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург; Pigin_danil@mail.ru

Pigin Danil Viktorovich — postgraduate student at the Department of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics, and Cultural Theory at the Ural Federal University named after the First President of Russia Boris Yeltsin; Pigin_danil@mail.ru

** Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23–18–00851, <https://rscf.ru/project/23-18-00851/>

The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation No. 23–18–00851, <https://rscf.ru/project/23-18-00851/>

отношения к коммунистическому прошлому. В результате проекты человека, выраженные в кинематографических образах, создававшиеся для объединения народов Югославии в единую нацию, утратили свою прежнюю роль и были переосмыслены в свете новых политических и культурных реалий. Сравнительный анализ репрезентации насилия во время войны в социалистический и постсоциалистический периоды позволяет выявить меняющееся отношение к событию войны и другим нарративам.

Abstract: *This article explores the transformation of the cultural paradigm in the former Yugoslavia through the lens of cinema, focusing on the representations of violence during wartime. The study examines how violence was approached from the perspective of legitimacy and illegitimacy, as well as in terms of its role in creating individuals that were not only capable of surviving in a conflict-ridden world but also of transforming it. In the socialist period, this understanding was central to the ideological man-making projects that aimed to build a unified Yugoslav identity. Violence is examined within the framework of post-conflict culture, given that the dominant narrative of the Yugoslav era was shaped by the legacy of World War II and its aftermath. In the 1990s, this narrative was disrupted by a new wave of conflicts, including the wars in Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Kosovo, which led to a complex interplay of both inherited and new meanings. The period also saw a revision of the communist past. As a result, the man-making projects expressed through cinematic imagery, which were originally intended to promote unity among the peoples of Yugoslavia, lost their original purpose and were reinterpreted in response to new political and cultural realities. A comparative analysis of the representation of wartime violence in socialist and post-socialist cinema reveals shifting attitudes toward war and collective memory.*

Ключевые слова: кинематограф Югославии, кинематограф Сербии, насилие, образ войны в кино, постконфликтная рефлексия.

Keywords: *Yugoslav cinema, Serbian cinema, violence, war in films, post-conflict reflection.*

Введение

Для проведения исследования репрезентации насилия в кинематографе постсоциалистической Югославии (Союзной Республики Югославии) необходимо описать ситуацию, предшествовавшую современному положению вещей, чтобы понять, с каким наследием страны бывшей СФРЮ вошли в ситуацию новых конфликтов. Теоретической рамкой нашего исследования является различие конфликтных и постконфликтных состояний культуры и, соответственно, различия в проектировании человека. В послевоенный (после Второй мировой войны) период ставились одни цели проектирования, обусловленные задачами мирного строительства при опоре на опыт участия людей в прошедшей войне, и формирование общего государственного нарратива. В центре этого нарратива в антропологическом аспекте находился человек с идентичностью югослава, которая возникла в результате общей борьбы раз-

ных народов с германским нацизмом. Вторая мировая война в этом нарративе выковала образ человека — героического партизана с присущим ему набором ценностей, привычных способов решения проблем, практик [7].

После 1990 г. ситуация в корне изменилась, следовательно, трансформировались и господствующие нарративы, и образы человека. Страны бывшей социалистической Югославии оказались снова в ситуации конфликтов, имеющих военный статус. В периоды значительных общественных трансформаций война неизменно становится суровым вызовом не только для экономики и политики, но также для моральных и культурных оснований общества. Особенно это касается гражданских войн, которые, в отличие от конфликтов с внешними врагами, затрагивают основания самоидентификации. Их деструктивное воздействие проявляется гораздо глубже: они раскалывают общество изнутри, разрушая межличностные связи, подрывая доверие между гражданами и кардинально изменяя структуру социальных отношений. Если военные действия против внешнего агрессора служат катализатором национальной интеграции, усиливая патриотические чувства и сплачивая различные этнические и социальные группы вокруг общей идеи сопротивления, то гражданские конфликты, напротив, акцентируют и углубляют внутреннюю разобщенность и разнородность. Все это неизбежно отражается в культуре — прежде всего в искусстве, в рамках которого проходит освоение постконфликтного опыта и переосмысление коллективной идентичности [2].

Социалистическую Югославию населяли различные народы: сербы, хорваты, словенцы, боснийцы, черногорцы, албанцы — и такое разнообразие создавало проблемы — от административных трудностей до межэтнической напряженности [3, с. 63–64]. Историческая память о прежних столкновениях между народами, различия в религии, языке и культуре постоянно подогревали недоверие, создавая предпосылки для будущих конфликтов.

Власть, стремясь удержать баланс, активно использовала культуру как инструмент государственной идеологии и национального единства. Одним из важнейших средств в этом процессе был кинематограф [6, с. 71]. В первые годы существования Югославии, особенно на фоне укрепляющихся связей с Советским Союзом, югославское киноискусство начало развиваться в духе социалистического реализма, черпая методологию у советской школы. Однако, несмотря на конфликт между Тито и Сталиным, культурное влияние СССР, особенно в области кинопроизводства, сыграло важную роль: оно стало своеобразным трамплином, позволившим югославским фильмам встать на ноги и развиваться уже на собственной основе.

Культурный кризис наступил после начала распада Социалистической Югославии в 1990-е гг. Разрушение общей инфраструктуры, экономическая нестабильность, международная изоляция отдельных республик — все это повлияло на киноиндустрию. Однако, помимо внешних факторов, важнейшую роль сыграла трансформация общественных приоритетов. Образ героического партизана, некогда объединяющего разные народы, утратил прежнюю симво-

лическую силу. На первый план в искусстве вышли иные темы: фрустрация от потери общего государства, поиск новой коллективной идентичности, переосмысление истории через личные переживания.

В рамках данной работы предполагается проанализировать репрезентацию насилия на войне в фильмах Сербии 90-х гг. в контексте переосмысления событий войны и отношения к социалистическому прошлому, чтобы выявить новые нарративы, возникшие в постсоциалистической культуре в условиях конструирования новой национальной идентичности. Задача исследования определяется тем, что насилие и его осмысление в координатах легитимности/нелегитимности, роли в формировании человека, способного не только выживать в конфликтном мире, но и переустраивать его, составляли существенную и важную часть проекта человека в контексте социалистического периода существования балканских государств. Насилие осмысляется в рамках концепта постконфликтной культуры, так как ведущий нарратив югославского периода определялся послевоенной ситуацией, в котором важное место занимал военный дискурс. Материалом для исследования выступает кинематограф Союзной Республики Югославия — государства, общество которого прошло через период глубокого социального и идеологического кризиса, сопровождавшегося социальной атомизацией и гражданской нестабильностью.

В этой работе указания «Сербский кинематограф 90-х гг.» и «кинематограф постсоциалистической Югославии» равнозначны. В 90-е гг. формально распавшаяся СФРЮ была реформирована в Союзную Республику Югославия, состоящую из Сербии и Черногории. Учитывая, что практически все фильмы 90-х гг. сняты в СРЮ, связаны именно с Сербией (актерский, режиссерский и продюсерский состав, география и финансирование), такое допущение не видится автору серьезной ошибкой.

Важно отметить, что кинематограф стран бывшей социалистической Югославии гораздо чаще (чем кино СФРЮ) становился объектом исследования различных ученых. Так, Милия Радович в своей диссертации «Cinematic Representations of Nationalist-Religious Ideology in Serbian Films during the 1990s» [12] смогла глубоко изучить не только сами сербские фильмы, но и дать пояснение обширному социально-политическому контексту, на фоне которого создавались изучаемые в работе картины. Ей удалось проследить влияние национализма и религии на запросы сербского общества. Ивана Кронья исследовала элемент мужественности в сербском кинематографе через призму насилия в кино [10]. Отдельно можно отметить и российских ученых с работой Егора Исаева и Марии Комогоровой, посвященной исследованию феномена культурной травмы в постюгославском кинематографе [5].

Особенности кинематографа СФРЮ

Несмотря на относительную бедность страны, кинематограф развивался очень бурно. Начиная с небольших фильмов, снятых при сильном влиянии

СССР (например, «В горах Югославии» (1946) был снят на Мосфильме лишь при участии югославских актеров), национальная киноиндустрия со временем приобрела свои уникальные черты, испытывая влияние как советской киношколы, так и актуальных западных веяний из Голливуда и западной Европы [4, с. 222–223; 12, с. 104]. Учитывая, что большинство государственных чиновников (как и самих сценаристов и режиссеров) было участниками движения сопротивления во время Второй мировой войны, одним из основных жанров, оформившихся в югославской киноиндустрии, стало партизанское кино. Фильмы про партизан стали «визитной карточкой» югославского кинематографа и главным транслятором государственной идеологии, и у этого было несколько причин. Во-первых, образ подпольной борьбы народа против более могущественного врага имеет сильную консолидирующую силу. Во-вторых, история сражений и партизанского противостояния имеет неисчерпаемый потенциал захватывающих историй, которые относительно легко облечь в динамичные и захватывающие сюжеты, увлекающие широкую аудиторию. В-третьих, вышеописанные причины становятся актуальными благодаря основополагающему элементу любого партизанского и в целом военного кино — насилию.

Насилие в кино играет важную концептуальную роль. Оно не только усиливает драматизм, но и становится инструментом символической артикуляции коллективного самосознания. Кроме того, насилие имеет значение для антропологического анализа, так как нас интересует не столько проблема легитимного насилия со стороны государственных институтов, сколько насилие, осуществляемое мотивами и целесообразностью насилия на войне, так как оно осуществляется отдельным человеком в межличностном взаимодействии. Для всех стран, проходящих через поствоенные ситуации, стояла проблема рефлексии над границами. Насилие, как показывает изучение постконфликтных и особенно поствоенных человеческих состояний, порождает травмы, влияющие на дальнейшую жизнь людей самым фундаментальным образом. Поэтому мы, прояснив проблему насилия в самом общем виде как общественную практику, в дальнейшем сфокусируем оптику анализа на человеке.

По мнению Г. Тульчинского, насилие представляет собой один из наиболее эффективных механизмов конструирования национальной идентичности. Он выделяет несколько ключевых аспектов этого процесса:

1) сплочение общества происходит быстрее перед лицом угрозы и страха, а не на основе позитивной информации;

2) особенно важные для построения национального мифа образы жертв и героев;

3) «правильная» интерпретация насилия позволяет ретроспективно его оправдать [9, с. 93–94].

Существенным моментом здесь является бинарное противопоставление двух типов насилия — «враждебного» и «нашего». Первое воспринимается как жестокое, бесчеловечное, кровавое и изуверское, в то время как второе — наси-

лие, совершаемое над врагом, — наделяется чертами справедливости, героизма и нравственного торжества [7, с. 143].

Данная дихотомия наглядно проявляется в югославском военном кинематографе, в частности, в известных партизанских фильмах с участием Велимира Живоиновича: «Вальтер защищает Сараево», «Пятое наступление», «Партизанская эскадрилья». Эти киноленты насыщены образами «героического насилия», направленного против врага: главные герои уничтожают численно превосходящего противника, при этом у зрителя не возникает когнитивного или этического диссонанса в связи с их действиями. Напротив, сцены насилия, направленного на самих персонажей, представлены либо в резко отталкивающем, шокирующем ключе, либо — в возвышенно-патетической эстетике, усиливающей эмпатию и укрепляющей героический нарратив [7, с. 143–144].

В течение всего периода существования СФРЮ партизанский жанр сохранял устойчивую популярность как среди представителей кинематографического сообщества, так и в среде политической элиты. Центральный персонаж типичных лент данного жанра — таких как «Козара», «Вальтер защищает Сараево», «Пятое наступление», «Партизанская эскадрилья» — формировал эстетически убедительный образ человека, способного к выживанию благодаря солидарности с единомышленниками вне зависимости от этнической или профессиональной принадлежности, использующего легитимированное насилие в качестве допустимого инструмента разрешения социально-политических конфликтов [7, с. 146].

Теоретической базой исследования стала идея о трансформации традиционного художественного нарратива в кинематографе о войне в 1990-е гг. Предложена к исследованию гипотеза о влиянии на киноповествование новой трактовки военных конфликтов через анализ уровней организации нарратива: когнитивного, этического, эстетического и телесного. Эти уровни определены в силу того, что они наиболее адекватным образом заточены на решение антропологических проблем постконфликтных ситуаций, а именно — проекта человека. В кинематографе 1990-х гг. нас интересует в первую очередь образ человека в его проективных координатах. Насилие выступает продуктивным маркером трансформации человеческих качеств.

Кинематограф Югославии в 1990-х гг.

Начало 1990-х гг. ознаменовалось практически полным сворачиванием социалистического нарратива. С одной стороны, как уже было сказано выше, распад государства резко сократил централизованное финансирование, но с другой стороны, что более важно, пропал запрос от власти на формирование и поддержание образа воина-партизана.

Переходя к анализу фильмов, стоит начать с картины «Бочка пороха» (1998). Фильм имеет неклассическую структуру повествования, строящегося вокруг нескольких героев, пути которых лишь изредка пересекаются. Такая

структура позволяет при помощи частично пересекающихся историй показать, как разные люди переживают обострение внутренних конфликтов на фоне разворачивающейся гражданской войны. Посредством череды сцен раскрываются трансформации человеческих отношений под давлением разрушительных политических и культурных изменений. Акты жестокости, вспышки ненависти к тем, кто еще недавно воспринимался как друг или родственник, отражают дезинтеграцию общества и свидетельствуют о зарождении новой коллективной травмы.

Показателен один из эпизодов картины, происходящий в спортзале, где двое мужчин, представленных как давние друзья, на первый взгляд, безобидно беседуют о прошлом. Один из них неожиданно признается, что двадцать лет назад вступил в интимную связь с женой своего собеседника. Изначальная реакция на это признание кажется сдержанной, лишенной видимого эффекта. Однако дальнейший диалог постепенно обнажает накопленные за годы скрытые обиды, невысказанные претензии и напряженные воспоминания, что приводит к эскалации конфликта и, в конечном итоге, к трагической развязке — жестокому убийству.

Данный эпизод приобретает особую значимость в контексте критического осмысления югославской социалистической мифологии, в которой подчеркивалось единство народов, а на национальной идентичности героев редко делался акцент. В рассматриваемой сцене имена персонажей и их этническая принадлежность остаются неназванными, однако, в отличие от идеологического дискурса позднесоциалистического кинематографа, такой прием здесь служит иной цели — демонстрации универсальности и всепроникающей природы общественной травмы. Отказ от конкретизации идентичности позволяет перенести акцент с индивидуальных характеристик на символическое содержание сцены: она становится демонстрацией внутренней разобщенности и скрытых травм, обостряющихся в условиях социальной нестабильности. Взрыв насилия может стать следствием не только личных обид, но и культурных и социальных травм, нанесенных войной. Процесс, приведший к убийству, отражает ситуацию, где невозможность примирения, отсутствие открытых и честных разговоров становятся причиной насилия. Жестокость и ненависть, с которыми сталкиваются герои фильма, являются символами разрушения не только человеческой жизни, но и культуры.

На примере частной драмы «Бочка пороха» — уже название эмблематично — оно репрезентирует более широкий социокультурный контекст: бывшие друзья, символизирующие некогда единое общество, оказываются способными на крайнее насилие друг над другом. Это насилие выступает не как внезапный импульс, а как результат длительного накопления обид, замалчиваемых конфликтов и отсутствия общественного механизма их разрешения. В сцене, отражающей с предельной метафорической точностью процесс распада Югославии, индивидуальные судьбы превращаются в маркеры масштабной культурной и социальной катастрофы.

Еще одним фильмом, повествующим о распаде Югославии, является фильм «Раны» (1998). Сюжет картины рассказывает о молодежи, живущей в стране, разрываемой братоубийственным конфликтом. Главной темой фильма становится идея о «потерянном поколении» людей, молодость которых проходит на фоне разрушения страны и ожесточения общества. Элемент насилия в фильме также поддерживает тему. Здесь насилие предстает как неотъемлемая часть новой социальной реальности балканских войн. Главные герои — Пинки и Шваба — на протяжении всего повествования становятся свидетелями и участниками насилия, которое проникает в их повседневную жизнь и формирует их мировоззрение и идентичность.

При этом насилие в фильме не ограничивается физическими актами, такими как драки или убийства, но работает на моральном уровне, выступая символом разрушения старых идеалов и моральных норм, которые существовали в социалистической Югославии. Имея негативно-нейтральный образ, насилие лишено героизации: образы раненых и убитых не нацелены на пробуждение сочувствия (например, к каковым можно отнести сцену расстрела женщин и стариков немецким офицером в югославском фильме «Козара» (1962)) или восхищения (сцена самопожертвования партизана Митко в той же «Козаре»), а воспринимаются как неотъемлемая часть новой реальности. Для главных героев убийства и жестокость не связаны с ясной моральной оценкой, а являются допустимыми ответом на внешние раздражители. Последняя сцена фильма ярко демонстрирует нравственную оценку насилия главными героями. После того, как Шваба в порыве ревности ранит Пинки, чтобы разрешить конфликт, последний должен «вернуть» своему другу нанесенные раны, выстрелив в те же места, в какие был ранен сам. В итоге насилие встраивается в новый ценностный порядок. Не получая отчетливую моральную оценку, насилие становится инструментом восстановления справедливости в искаженной картине мира молодых людей. Здесь очевидным образом можно констатировать скатывание от универсального морального принципа «золотого правила нравственности» к правилу Талиона — доморальному регулированию справедливости через равное воздание, то есть регрессию морали.

Отдельно стоит отметить крайне показательный эпизод фильма, имеющий ярко выраженный моральный аспект. Один из персонажей, Куре, — преступник, являющийся примером для подражания молодых героев. В одном из моментов он направляется в зону боевых действий и возвращается нагруженный дорогими вещами и техникой, очевидно, захваченными путем мародерства. Разгружая добычу рядом с домом, он с гордостью отвечает своему соседу, поинтересовавшемуся, как прошел его бой: «Все за мать Сербию!». Несмотря на то, что в этом эпизоде прямо не показан элемент насилия, здесь репрезентируется формат отношения к войне не как к эпическому событию, борьбе добра со злом, а как к бессмысленному хаосу, не имеющему оправдания, кроме конкретной бытовой пользы частного существования. Высокопарные слова прикрывают истинное отношение к сущности конфликта.

Такая объективация насилия отражается в выборе художественных средств повествования. Фильм пронизан эстетикой абсурда, где действия персонажей не приводят к желаемому результату, а усугубляют разрушение личных отношений. Картина погружает зрителя в мир, где насилие, криминал и моральный разлад становятся естественным фоном. Эстетически насилие подается как нечто банальное, не возвышенное и не трагическое, не отторгающее и не вовлекающее. Так, получивший ранения от Швабы Пинки, лежит на полу и насмехается над ситуацией, а рядом бродящие куры клюют окровавленные руки героя, словно зерно. Абсурдный контраст между жестокостью и обыденностью окончательно лишает сцену драматической силы, подчеркивая отчуждение персонажей от реальности и эмоциональной значимости происходящего.

Поступки героев — как вовлеченность в криминальную деятельность, так и конфликты, которые заканчиваются кровопролитием, — являются следствием утраты моральных ориентиров, что отражается на когнитивном уровне поведения героев произведения. Ярким примером такой утраты является контрастное различие отношения к войне у главных героев и старшего поколения. Несмотря на то, что восприятие молодежи непосредственно связано со взглядами их старших родственников, Пинки и Шваба не осмысливают эти взгляды, которые существуют для них скорее как объективная часть мира, недоступная для рефлексии и изменения. Чаще всего герои поступают эмоционально и импульсивно, не осмысливая поступки. В итоге на когнитивном уровне создается образ поколения, выросшего на обломках старого порядка, поколения, для которого насилие, грубость и криминализация стали не только нормой, но и средством самовыражения, самоощущения и признания. Это заключение подтверждается суждениями современников:

«Можно даже говорить о культуре, в которой бессмысленные убийства и насилие теперь стали частью самоощущения сербов: как израненного народа, который продолжает ранить себя и даже своих лучших друзей и соседей» [11, с. 101].

Для большинства балканских фильмов девяностых характерна сардоничность повествования. Если большая часть фильмов социалистической Югославии были относительно реалистичны и рассказывали, может, немного приукрашенную и хрестоматийную, но все-таки жизненную историю, то фильмы 90-х гг. уходят в сторону фантазмагии. Как пишет Ивана Кронья:

«[Эти] фильмы <...> разделяют своего рода (негативное) увлечение войной, оружием, убийством и преступностью. Они предлагают апокалиптическое видение насилия и разрушений в войне, которое артикулирует идею “Балканского безумия”» [10].

Самым показательным фильмом в этом плане является «Андерграунд» Кустирицы, однако и другие фильмы рассматриваемого периода не лишены

ощущения сюрреалистичности окружающего мира. При этом большая часть картин не переступает черту между правдоподобием и откровенной фантазией — если «Андерграунд» нередко уводит в сторону фарсовости, то остальные фильмы имеют относительно связное повествование. Главная цель этой дереализации — показать рушащийся вместе с государством социальный уклад: старые идеалы низвергнуты, мораль деконструирована, а вчерашняя стабильность превратилась в военный хаос. Часто сюрреалистичность комична, так как юмор позволяет легче принять апокалиптические настроения.

Балканский кинематограф 90-х гг. отличает жанровая общность — большинство фильмов относятся к комедии или драме. С одной стороны, такой перекокс имеет достаточно простое объяснение — государственный кризис и, как следствие, резкое сокращение финансирования лишало возможности режиссеров создать эпическую картину по типу «Козары» (1962), сохраняя уровень качества. Однако такой выбор остается также и симптоматичным по отношению к культуре и обществу, живущему в конфликтный период разрушения социальных норм и мифологем. Жанровая природа эпоса предполагает понятие «народа», общности судьбы и незначимости в этих рамках жизни отдельного индивида. Жанры драмы, комедии, трагикомедии и черной комедии слабо справляются с целью позитивного мифотворчества, однако успешно выполняют функцию социальной критики.

Поскольку художественная критика довольно много внимания уделила киноновациям балканских стран, особенно элементам абсурдизма, сюрреалистичности, черного юмора, в рамках настоящей работы стоит остановиться на анализе другого вектора репрезентации военных конфликтов, в котором сохраняется отсылка к партизанскому кино прошлого и присутствуют приметы ностальгии по утраченному порядку.

На абсурдистском фоне фильм «Вуковар» выглядит более документально и жестоко, так как отсутствие комедийного элемента не позволяет занять позицию спасительного отстранения от происходящего. Сюжет фильма рассказывает про сербо-хорватскую семью, разделенную из-за войны. Муж-серб Томо вынужден покинуть свою молодую беременную жену-хорватку Анну и отправиться на войну. В ходе повествования он возвращается в Вуковар, где сражается со вчерашними друзьями, а дом, в котором живет Анна, на его глазах расстреливают из пушек. Заканчивается фильм драматичной сценой, где на фоне разрушенной вуковарской водонапорной башни Анна и Томо видят друг друга из окон двух автобусов, один из которых едет в Загреб, а второй — в Белград.

Художественное устройство фильмов выражает свидетельство о системном разладе устоявшейся картины мира и образа человека, адаптированного к нему. Этот разлад обнаруживается прежде всего на повествовательном (нарративном) уровне, так как традиционный нарратив опирается на картину мира, в которой все структурно связано и темпорально последовательно. Как правило, в традиционном нарративе присутствует когнитивная ясность

и рациональность, на этическом уровне — разделение добра и зла, основанное на четких критериях, на эстетическом уровне — позитивная ценность красоты и негативная — безобразного. Само по себе событие войны не разрушает традиционный нарратив, о чем свидетельствует кинематограф о войне в странах социалистического блока. Новая трактовка войны в 90-е гг. вносит деструкцию в целостную и связную картину мира.

Традиционное повествование роднит «Вуковар» с партизанским кино, имеющим четкое разделение между добром и злом. С одной стороны, этот фильм не имеет полноценных героев-антагонистов, однако явным злом здесь является война как сила, уничтожающая мирный уклад, ожесточающая людей, что подчеркнуто контрастом между умиротворенной атмосферой в начале картины, где показана мирная жизнь, и драматичностью сцен боевых действий. Контраст работает и на эстетическом уровне. Фильм начинается с красивой панорамы Дуная и парков, показанных на фоне Вуковарской водонапорной башни. В конце фильма демонстрируются та же башня, но со следами от осколков и пулевыми отверстиями, а рядом с ней лежат городские руины.

Но уже на когнитивном уровне фиксируется разрыв восприятия войны у главных героев. Еще недавно Томо был близок со своими хорватскими друзьями, однако сейчас вынужден стрелять в них, опасаясь быть убитым ими же. Телесный уровень проектирования также ярко обозначен в картине, поскольку тело в условиях войны становится главным объектом насилия. Томо переживает физическую боль и ранения, оно страдательно, но в то же время — активно: тело становится инструментом — винтовка превращает его в орудие убийства. Анна переживает насилие в прямом смысле этого слова: она изнасилована и становится жертвой мародеров. Этот эпизод «физически» закрепляет разрушение мирных представлений девушки о неприкосновенности личности.

Фильм имеет ясный посыл и предсказуемый сюжет, демонстрируя идею, которая в других фильмах 90-х гг. за призмой фарса и комедийной деконструкции порой теряется: о потерянной стабильности, о дружбе и созидании, которые уничтожила война. Картина представляет идеалистическую картину утраченного прошлого. Такая позиция характерна для людей, переживающих развал прежнего государства, и это один из заметных трендов в кинематографе 90-х гг.

Заключение

В заключение следует отметить следующее. На протяжении существования СФРЮ происходил процесс проектирования образа человека, отвечающего на запросы как государства, так и общества, пережившего войну. Этот образ давал ответы на важные вопросы: «Каким должен быть югослав?», «Что для него добро, а что зло?», «Какие поступки он может и должен совершать, а какие для него неприемлемы?», «Как он относится к войне?», «Как он должен относиться к насилию и какое насилие для него является приемлемым?». Однако после распада Югославии ответы на эти вопросы перестали удовлетворять общество.

В новой исторической реальности современники столкнулись с кризисом идентичности. Насилие как фундирующий элемент повествования выступает репрезентативным средством постконфликтной рефлексии в югославском кинематографе 1990-х гг. В то время как партизанский кинематограф социалистического периода использовал образы насилия в целях конструирования югославской коллективной идентичности и героизации фигуры партизана, постсоциалистическое кино сосредотачивается преимущественно на осмыслении и переживании травматического опыта, вызванного социальными и политическими трансформациями. В связи с этим насилие вышло в центр нарратива, породив тем самым разнообразие способов его репрезентации, а значит, применительно к образу человека, новых способов его легитимации или выстраивания дистанции по отношению к его деструктивным последствиям. В абсурдистском векторе трактовка насилия носила амбивалентные черты: оно повсюду, дано как объективно существующая и превышающая возможности человека сила, противостоять ей возможно только через черный смех и абсурдизацию. Другой вектор репрезентировал стремление сохранить классическую гуманистическую систему координат благодаря опоре на традиционный нарратив. Для реализации этой цели кинематографисты обращались к диалогу с традицией партизанского кино.

Изменение функций репрезентации насилия отражает сдвиг в общественном сознании — от консолидирующего нарратива к нарративу критической рефлексии. Проект «югослава» был завершён с распадом СФРЮ, но его следы и спор с ним продолжился в ряде кинофильмов 90-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анатомия конфликтов: Центральная и Юго-Восточная Европа: документы и материалы последней трети XX века* / отв. ред. [и др.]. СПб.: Алетейя, 2012. Т. I: начало 1970-х — первая половина 1980-х годов. 623 с.
2. *Гизатова Г. К., Иванова О. Г.* Кинематограф как способ формирования социокультурной идентичности // *Казанский социально-гуманитарный вестник*. 2010. № 2. С. 83–85.
3. *Городецкая Н. Б.* «Сербы» или «югославы»: к вопросу о национальном самоопределении в социалистической Югославии // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2017. № 2 (22). С. 63–76.
4. *Дуда И.* Stvaranje socijalističkog čovjeka: hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskog socijalizma / под ред. И. Дуда. Загреб: Srednja Europa, 2017. 284 с.
5. *Исаев Е. М., Комогорова М. К.* Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе // *Международный журнал исследований культуры*. 2018. № 1 (30). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-voyny-kulturnaya-travma-v-postyugoslavskom-kinematografe> (дата обращения: 10.04.2025).
6. *Копанева Д. Д.* Образ средневекового героя в сербском кинематографе: от истоков до наших дней // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2023. № 50. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-srednevekovogo-geroya-v-serbskom-kinematografe-ot-istokov-do-nashih-dney> (дата обращения: 10.04.2025).

7. Круглова Т. А., Пигин Д. В. Проектирование гражданской идентичности в поствоенной культуре: югославский партизанский кинематограф 1970-х годов // Вестник Гуманитарного университета. 2024. С. 139–147.
8. Матонин Е. В. Иосип Броз Тито / под ред. Е. В. Смирнова. М.: Молодая гвардия, 2012. 464 с.
9. Тульчинский Г. Л. Кинонарратив насилия в формировании гражданской идентичности // Наука телевидения. 2014. С. 93–94.
10. Kronja I. The aesthetics of violence in recent Serbian cinema: masculinity in crisis // Film Criticism. 2006. Vol. 30. No. 3. P. 17–37.
11. Krtsic I. Serbia's wound culture, teenage killers in Milosevic's Serbia: Srdjan Dragojevic's Rane // The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade / ed. by Horton, A. J. 1998.
12. Radovic M. Cinematic representations of nationalist-religious ideology in Serbian films during the 1990s [Doctoral dissertation]. The University of Edinburgh, 2009.

REFERENCES

1. *Anatomiya konfliktov: Central'naya i YUgo-Vostochnaya Evropa: dokumenty i materialy poslednej treti XX veka* [Anatomy of Conflicts: Central and Southeastern Europe: Documents and Materials of the Last Third of the 20th Century]. Saint Petersburg, Aleteya, 2012. Vol. I. 623 p. (in Russian).
2. Gizatova, G. K., Ivanova, O. G. Kinematograf kak sposob formirovaniya sociokul'turnoj identichnosti [Cinema as a means of shaping socio-cultural identity]. In: *Kazanskiy social'no-gumanitarnyj vestnik*, 2010, no. 2, pp. 83–85 (in Russian).
3. Gorodetskaya, N. B. "Serby" ili "yugoslavy": k voprosu o nacional'nom samoopredelenii v socialisticheskoy Yugoslavii ["Serbs" or "Yugoslavs": On the Issue of National Self-Determination in Socialist Yugoslavia]. In: *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2017, no. 2(22), pp. 63–76 (in Russian).
4. Duda, I. *Stvaranje socijalističkog čovjeka: hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskog socijalizma / I. Duda, ed.* Zagreb: Srednja Europa, 2017. 284 p. (in Croatian).
5. Isaev, E. M., Komogorova, M. K. Otrazhenie vojny: kul'turnaya travma v postyugoslavskom kinematografe [The reflection of war: cultural trauma in post-Yugoslav cinema]. In: *International Journal of Cultural Studies*, 2018, no. 1(30). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-voyny-kulturnaya-travma-v-postyugoslavskom-kinematografe> (in Russian).
6. Kopaneva, D. D. Obraz srednevekovogo geroya v serbskom kinematografe: ot istokov do nashih dnei [The image of the medieval hero in Serbian cinema: from the origins to the present day]. In: *Vestnik of Tomsk State University. Cultural Studies and Art History*, 2023, pp. 50. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-srednevekovogo-geroya-v-serbskom-kinematografe-ot-istokov-do-nashih-dnei> (in Russian).
7. Kруглова, Т. А., Пигин Д. В. Проектирование гражданской идентичности в поствоенной культуре: югославский партизанский кинематограф 1970-х годов [Designing civic identity in postwar culture: Yugoslav partisan cinema of the 1970s]. In: *Bulletin of the Humanities University*, 2024, pp. 139–147 (in Russian).
8. Matonin, E. V. (2012) *Josip Broz Tito* [Josip Broz Tito / E. V. Matonin; ed. E. V. Smirnova]. Moscow, Molodaya Gvardiya, 2012. 464 p. (Lives of Remarkable People). ISBN 978-5-235-03531-7. (in Russian).
9. Tulchinsky, G. L. Kinonarrativ nasiliya v formirovanii grazhdanskoj identichnosti [Cinematic narrative of violence in the formation of civic identity]. In: *Science of Television*, 2014, pp. 93–94 (in Russian).

10. Kronja, I. The aesthetics of violence in recent Serbian cinema: masculinity in crisis. In: *Film Criticism*, 2006, vol. 30, no. 3, pp. 17–37. Allegheny College (in English).
11. Krtsic, Igor. Serbia's wound culture, teenage killers in Milosevic's Serbia: Srdjan Dragojevic's *Rane* / ed. Horton Andrew James. In: *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*. 1998. (in English).
12. Radovic, M. *Cinematic representations of nationalist-religious ideology in Serbian films during the 1990s* [Doctoral dissertation]. The University of Edinburgh, 2009. (in English).