

УДК 172.4:791.43(497.1)''197''
doi:10.35853/vestnik.gu.2024.12-3.11
5.7.8.

Проектирование гражданской идентичности в поствоенной культуре: югославский партизанский кинематограф 1970-х годов

Татьяна Анатольевна Круглова¹, Данил Викторович Пигин²

^{1,2}Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

¹tkruglowa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4014-2877>

²Pigin_danil@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-0417-3143>

Аннотация. В статье исследуется проблема связи между специфическим опытом участия стран во Второй мировой войне и формированием гражданской идентичности в новых государственных образованиях на примере Югославии. Для проведения анализа учитываются доминирующий партизанский характер войны у балканских народов, политический курс на относительную самостоятельность в рамках социалистического блока в период правления И. Броз Тито, разнородность этнического, религиозного и культурного состава человеческих ресурсов нового государства, специфика формирования киноиндустрии в Югославии. Задачей власти стала установка на единство нового государства. Исходя из этой задачи поддерживались культурные проекты, направленные на конструирование гражданской идентичности, в том числе на уровне человеческих отношений. Рассмотрены этапы развития югославского военного кинематографа, проанализированы моральные, когнитивные, эстетические уровни проектирования человека и гражданской идентичности в 1970-х годах в жанре партизанского кино. Выявлено влияние партизанского кинематографа – образ воина, образ врага, репрезентация насилия – на формирование гражданина поствоенной Югославии.

Ключевые слова: гражданская идентичность, югославский кинематограф, жанр «партизанского кино», режим И. Броз Тито, поствоенный период

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00851, <https://rscf.ru/project/23-18-00851/>

Для цитирования: Круглова Т. А., Пигин Д. В. Проектирование гражданской идентичности в поствоенной культуре: югославский партизанский кинематограф 1970-х годов // Вестник Гуманитарного университета. 2024. Т. 12, № 3. С. 139–147. DOI 10.35853/vestnik.gu.2024.12-3.11.

Designing Civil Identity in Post-War Culture: Yugoslav Partisan Films of the 1970s

Tatyana A. Kruglova¹, Danil V. Pigin²

^{1,2}Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia

¹tkruglowa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4014-2877>

²Pigin_danil@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-0417-3143>

Abstract. This article explores the connection between the specific experience of countries' participation in World War II and the formation of civil identity in new states, focusing on the case of Yugoslavia. Key factors in this process include the dominant role of the Partisan movement in

the Balkans, the Tito government's pursuit of relative autonomy within the socialist bloc, the new state's ethnic, religious, and cultural diversity, and the specifics of the development of the film industry in Yugoslavia. The authorities aimed to establish unity in the new state through cultural projects aimed at constructing civil identity, including human relations. The study examines the stages of development in Yugoslav war cinema, emphasizing the moral, cognitive, and aesthetic aspects of civil identity construction in Partisan films of the 1970s. It analyzes the influence of these films, particularly their representations of warriors, enemies, and violence, on the formation of civil identity in post-war Yugoslavia.

Keywords: civil identity, Yugoslav cinema, genre of "Partisan cinema", Tito regime, post-war period

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

For citation: Kruglova TA, Pigin DV. Designing Civil Identity in Post-War Culture: Yugoslav Partisan Films of the 1970s. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2024;12(3):139-147. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2024.12-3.11.

Введение

Война, как никакое другое социальное событие, является мощным источником перестройки национальной идентичности. Теории нацистского строительства доказали, что концепт «гражданской нации», находясь в сложных отношениях с этническими теориями генезиса национальных государств, обнаруживает свое перспективное преимущество в войнах новейшего времени. Консолидация общества против внешней агрессии демонстрирует более конструктивные векторы развития тогда, когда этническое разнообразие и привязанность каждого этноса к своему прошлому становятся, – возможно, только на время, – нерелевантными и не гарантирующими успех. В данной статье речь пойдет о Второй мировой войне, по окончании которой карта Европы уже второй раз за короткое время (после Первой мировой войны) перекроилась, возникли контуры новых государственных образований, в каждом из которых население, часто не выбиравшее себе место проживания (родину) в силу внешних политических обстоятельств, было вынуждено конструировать общую идентичность. Опыт выстраивания связей между разноэтничными группами и их взаимодействиями во время Второй мировой войны стал важным ресурсом формирования гражданских наций в поствоенный период. Военное кино, базируясь на традициях и ценностях конкретного народа (см.: [Савельева 2014]), интерпретирует исторические события в рамках политики государства, направленной на формирование образов героев и врагов, а также реагируя на запрос общества, нуждающегося в осмыслении послевоенной травмы (см.: [Гизатова, Иванова 2010]).

Кратко остановимся на трактовке концепта идентичности. Общим местом у исследователей стало неприятие эссенциалистского взгляда на идентичность как на статичное, примордиальное явление, неизменяемое внутреннее ядро личности и группы. Сознавая проблематичность некоторых сторон этой категории, авторы данной работы придерживаются мнения о необходимости существования такой категории, как задающей определенные рамки понимания культурно-антропологических процессов, принимая во внимание тезисы самых известных критиков концепта идентичности – Р. Брубейкера и Ф. Купера – о многозначности и расплывчатости категории «идентичность» (см.: [Брубейкер, Купер 2002]). Для нас выбор категории идентичности как рамочной для осмысления проективных усилий культуры в сложной послевоенной ситуации обусловлен тем, что проблема идентичности – это проблема разрыва со своим прошлым и каждый раз его переопределение. Именно этот разрыв, как нам представляется, стал в центр послевоенной повестки в странах Восточной Европы. И наличие этого сильного разрыва, на наш взгляд, должно было использоваться не в негативном плане (ностальгия и прочие проекты «возрождения» утраченного, оплакивание потерь), а как точка начала проектирования новой социальной идентичности. В силу неустойчивости

структур послевоенного социального бытия люди вынуждены постоянно пересматривать множество аспектов своей идентичности – групповой, этнической, духовной, религиозной.

Особенностью социальной идентификации, согласно символическому интеракционизму, является упрощение, схематизация правил социального взаимодействия. Стремясь к социальной идентичности, человек надеется таким образом уйти от слишком сложных проблем, найти ясные и определенные ответы и способы решения. Кроме того, поиски социальной идентичности активизируются и мотивируются стремлением к позитивной самооценке. Иначе говоря, человек ищет такой социум, включаясь в который он наиболее эффективным и рациональным образом обретет положительную идентичность. Таким образом, обретение социальной (в данном случае – гражданской) идентичности необходимо для установления персональной идентичности, хотя, безусловно, ею не исчерпывается. Только на первый взгляд кажется, что проектирование человека как автономного субъекта своего бытия возможно в отрыве от коллективной/социальной идентификации. Два идентификационных процесса сложно и противоречиво связаны друг с другом.

При этом функции у персональной и социальной идентичности разные. Основная функция социальной идентичности – групповая сплоченность для достижения единых целей. В применении к процессам идентификации в поствоенной ситуации это означает следующее: мы предполагаем, что в отличие от этнической, конфессиональной или персональной идентичности гражданская идентичность более мобильна, вариативна, допускает большую свободу выбора в плане конструирования, поддается рациональному воздействию и прагматическому поведению. Точкой начала процесса проектирования является общее прошлое, которое должно быть выбрано и его границы обозначены. В случае с Югославией этим общим прошлым становится Вторая мировая война, а более далекое прошлое минимизируется в своем значении.

Актуальность настоящей работы подтверждается небольшим количеством исследований. Так, работа Е. Исаева и М. Колмогоровой, посвященная исследованию культурной травмы в постюгославском кинематографе, выявляет особенности образов, базирующихся, в том числе, на мифологии Второй мировой войны [Исаев, Колмогорова 2018]. Отдельно можно выделить статью А. Шляховского о творческом пути Душана Макавеева [Шляховский 2021]. Из исследований, более точно затрагивающих тему формирования образа воина в титовской Югославии, назовем статьи Д. Копаневой, изучившей образ средневекового героя в сербском кинематографе [Копанева 2019; Копанева 2023]. В них прослежены изменения фундаментального национального мифа сквозь призму исторических событий второй половины XX века. А. Тимофеев описал уникальные элементы памяти о Первой мировой войне в сербском обществе. В связи с особенностями режима Тито и националистического характера вооруженной борьбы Сербии в Первой мировой войне, память о Великой войне в социалистической Югославии подвергалась забвению и перестройке с целью придания ей революционных нарративов [Тимофеев 2020].

Потерпев сокрушительное поражение от стран Оси в начале Второй мировой войны, балканские народы прошли через долгое партизанское противостояние [Городецкая 2017]. Во время войны в стране имелось обширное и разношерстное партизанское движение, которое под конец войны фактически контролировало большую часть территории бывшего Королевства Югославия. Несмотря на то что в конце Второй мировой войны советские войска приняли участие в освобождении части югославских земель от немцев (например, штурм Белграда), это не помешало народам Югославии во время правления Тито вести достаточно независимую политическую и культурную деятельность и не чувствовать себя обязанными СССР. Это подтверждается знаменитой речью Йосипа Броз Тито 28 октября 1944 года, когда, проводя смотр войск Первого Пролетарского корпуса, маршал произнес: «Мы предупреждаем всех тех, кто занимается различными спекуляциями либо в нашей стране, либо за ее пределами, что они

жестоко ошибаются, если думают, что те плоды, за которые мы пролили столько крови, будут для нас потеряны... Мы больше не будем детским мячиком или разменной монетой! Мы в этой борьбе заслужили право равноправно, вместе с союзниками, участвовать и в этой войне, и в строительстве новой Европы, а не только Югославии» (цит. по: [Матонин 2012, с. 134]). Благодаря вышеозначенному партизанскому движению, географии, а также личности Иосипа Броз Тито и политической конъюнктуре социалистическая Югославия стала уникальным и независимым государством не только в «красном» блоке, но и во всей Европе. Этой стране удавалось совмещать социалистическую идеологию и элементы рыночной экономики; однопартийную систему и свободу передвижения.

Задачи нашего исследования. Во-первых, в качестве репрезентативного примера влияния характера военного опыта на формирование гражданской идентичности мы предлагаем рассмотреть Югославию, так как она после Второй мировой войны сложилась как государство в результате соединения весьма пестрого и противоречивого с политической, этнической, религиозной и культурной точек зрения состава населения. Во-вторых, в Югославии сложился собственный опыт проживания войны в коллективном сознании, не похожий на опыт других стран-участниц. В-третьих, югославское кино среди других послевоенных европейских кинематографий заметно выделялось своим пристрастием к теме войны, что выражалось и в количественных, и в жанрово-стилистических параметрах («партизанское кино»). Это дает возможность изучить проблему конструктивного ресурса военного опыта в послевоенном мире на большой количественной базе. В связи с этими обстоятельствами анализ проективной роли югославского «партизанского кино» 1960–1970-х годов позволяет в перспективе осмыслить векторы складывания югославской нации, контуры культурных героев и образы нового гражданина.

Особенности кинематографа и киноиндустрии в послевоенной Югославии

Логично предположить, что у послевоенного общества существовал запрос как на рефлексию только что прошедших событий, так и на развлекательное кино, необходимое для вымотанного четырехлетней оккупацией и войной народа. На этом фоне возникала установка социалистического государства на создание нарратива, направленного на укрепление межнационального единства, и, как следствие, формирование новой единой гражданской идентичности. Так, сам Тито неоднократно объявлял о равноправии всех наций и превалировании классовых, гражданских интересов над интересами отдельных национальностей: «Тем самым ликвидируется и выдвинутая националистами ложная дилемма о приоритете национального интереса над классовым и о разделении этих двух интересов. При социалистических отношениях самоуправления интересы рабочего класса, который завоевал себе положение правящего класса в нации, становятся интересами всей нации, тогда как интересы нации становятся интересами класса. <...> Именно такие отношения обязательно предполагают развитие и укрепление солидарности между народами и народностями, взаимную поддержку и взаимопомощь. <...> Закаленные в ходе народно-освободительной войны братство и единство никогда не были сиюминутным политическим требованием. Они представляли и продолжают представлять собой жизненный непреходящий интерес наших народов и народностей, условие обеспечения их самобытности и гарантию их свободного и всестороннего развития в югославском социалистическом содружестве» [Анатомия конфликтов ... 2020, с. 126–127].

Учитывая характер превалирующего вида военных действий на территории Югославии, одним из популярнейших жанров в возрождающейся балканской киноиндустрии стало «партизанское кино». Этот жанр оставался одним из самых популярных на протяжении всего существования социалистической Югославии как у широкой аудито-

рии, так и у режиссеров, которые сами часто были опытными партизанами (Хайрудин Кравац).

Осмысляя кинематограф Югославии 1970-х годов, нельзя не поднять тему «черной волны». «Черная волна» стала ответом на многие процессы в стране. Одновременно с экономическими реформами происходила относительная либерализация общественной жизни, которая позволяла творцам искусства высказываться об актуальных общественных проблемах (см.: [Шляховский 2021, с. 123]). «Черная волна» началась в 1965 году (фильм «Папоротник и огонь») и закончилась к 1972-му (начало политического преследования авторов «черной волны»). Она связана с именами Душана Макавеева, Александра Петровича, Живоина Павловича, которые снимали самые известные картины в этот промежуток времени. «Черная волна» деконструирует «героические» боевики, добавляя трагизм и неоднозначность в интерпретацию войны, критику пафоса и идеологизированность в мотивации персонажей. При этом нужно отметить, что в самой «черной волне» практически нет собственно военных фильмов.

Относительная географическая и культурная близость (по меркам социалистических государств) Югославии к странам Западной Европы позволила западной культуре и экономике влиять на национальный кинематограф. Так, в 1960-х годах американские и итальянские кинематографисты активно отправляли заказы балканским студиям. Этому способствовали как относительная либерализация и открытость Югославии капиталистическим странам, так и финансовый вопрос: создание фильмов в Голливуде дорожало, а обилие рабочей силы (как и общая сравнительная бедность страны) (см.: [Матонин 2012, с. 359]) делала привлекательным делегирование хотя бы части функций югославским производителям кино. Получивший таким образом деньги и опыт кинематограф не мог не впитать в себя особенности голливудского повествования. Такие фильмы, как «Герои Келли», «Корабли викингов», оставили свой след в кино Югославии.

Можно утверждать, что югославское кино, впитав в себя голливудскую эстетику, выполняло амбивалентную задачу и было типичным случаем двойного кодирования: активно перенимая размах и общую «боевиковость» повествования, партизанское кино защищалось от представителей «черной волны» и их неявной критики соцреализма, тем самым реабилитируя в глазах власти героическое начало, а в восприятии публики – развлекательное. Предоставляя массовому зрителю захватывающие, динамичные сюжеты и сцены с бесстрашными героями в главных ролях, актуальный идеологический нарратив становился не столько целью создателей, сколько средством легализации творческих идей, которые были не так однозначны, как хотелось бы партийному руководству.

Отметим еще один фактор популярности партизанского кино у широкой аудитории и режиссеров. Неизбежно одним из основных элементов военных фильмов является насилие. Выполняя функциональную роль повышения динамики повествования, насилие работает и на смысловом уровне, влияя на формирование нарратива гражданской идентичности. Насилие, как считает Г. Тульчинский, является одним из наиболее действенных способов формирования национального самосознания, так как:

- 1) сплочение общества происходит быстрее перед лицом угрозы и страха, а не на основе позитивной информации;
- 2) для построения национального мифа значимы роли жертв и героев;
- 3) «правильная» интерпретация насилия позволяет ретроспективно его оправдать (см.: [Тульчинский 2014, с. 93–94]).

Важно отметить, что «правильная» и «неправильная» интерпретации насилия делят его на две категории: вражеское насилие как кровавое, беспощадное и изуверское; насилие над врагом торжествующее, справедливое (см.: [Тульчинский 2014, с. 94]).

Знаменитые партизанские фильмы с Велимиром Живоиновичем «Вальтер защищает Сараево», «Пятое наступление», «Партизанская эскадрилья» наполнены «героическим насилием» над врагом. Главные герои убивают множество противников, и у

зрителя ни разу не возникает проблем с оправданием этого насилия. Насилие же над самими героями или ужасно-отторгающее, или пафосно-мученическое.

Однако вышеописанные элементы в широком смысле характерны для любых военных фильмов, участвующих в формировании гражданской и национальной идентичности. Рассмотрим ряд кинофильмов, чтобы выявить специфику именно югославского кино.

Сравним типичный военный фильм периода 1950–1960-х годов с партизанским кино 1970-х годов. Таким фильмом можно назвать «Козару» (1962). Сюжет фильма рассказывает о битве на Козаре – одном из самых известных и трагичных сражений народно-освободительной войны. В картине доминируют образность и эпичность, характерные для соцреализма. Герои часто поют, ведут театрализованные диалоги и монологи, редко конфликтуют. Персонажи скроены как представители народа, а не конкретные личности. Насилие в фильме величественное, часто сопровождаемое симфонической музыкой.

Насилие работает на моральном и когнитивном уровнях проектирования человека. Показана наглядная разница между вражеским, аморальным насилием (убийство невооруженных гражданских женщин и стариков немецким офицером) и героически-справедливым (Митко защищает невооруженных женщин и стариков с последующим самопожертвованием). Когнитивный уровень формирует концептуализацию конфликта, создавая наглядную угрозу мирному населению и, как следствие, необходимость активной защиты. Фильм, рассказывающий о трагических исторических событиях (несмотря на серьезное сопротивление, партизаны потерпели тяжелое поражение, по итогам которого были убиты и отправлены в лагеря тысячи партизан и мирных жителей, в том числе женщины и дети), заканчивается воодушевляющей песней горстки уцелевших бойцов партизанского отряда. Эстетический уровень организует возвышенно-ценностное отношение к цели, которая требует максимального самоотвержения в пользу превосходящей отдельного человека силы. Телесный уровень конструируется эпической моделью существования человека: это полное растворение в общности, коллективное тело. Общая хоровая песня в конце завершает структуру модели проектирования человека, закрепляя в форме эстетизированного ритуала уверенность в победе, твердость, единение и готовность к борьбе.

В сравнении с «Козарой» рассмотрим фильм следующей эпохи – «Вальтер защищает Сараево» (1972). Это один из самых популярных и известных фильмов партизанского жанра. В «Козаре» сцены пестрят высокопарными речами, оркестровая музыка создает ощущение величественности, а в «Вальтере» герои часто молчат или говорят кратко и по делу, музыка тихая, фоновая, погружающая в настроение горя и потери. В отличие от «Козары» главный герой индивидуализирован. Личность Вальтера до конца фильма формально держится в секрете, но с самых первых кадров повествование строится таким образом, чтобы зритель мог догадаться, что именно герой Велимира Живоновича является тем самым таинственным и хитрым защитником. «Бата» (псевдоним) показан уверенным, умелым, спокойным и храбрым. Вальтер спасает беззащитных (разоблачая ложного «Вальтера»), не терпит предательства даже от самых близких и слабых (девушки-радистки Мирны). Он способен перехитрить любого сильного врага, обладающего большим количеством ресурсов. При этом насилие остается в той же парадигме: делится на вражеское насилие – отторгающее, беспощадное и героическое, справедливо торжествующее над врагом (см.: [Тульчинский 2014, с. 94]). На моральном и когнитивном уровнях проектирования человека можно зафиксировать полную преемственность периодов послевоенного десятилетия и семидесятых годов. Картина продолжает нести в себе нарратив формирования гражданской идентичности единого югославского народа. На эстетическом и телесном уровнях проектирования возникают довольно резкие контрасты, так как повествование в большей степени строится по драматическому, а не эпическому сценарию. Лишившись канонической патетической обобщенности соцреализма (по сравнению с «Козарой»), кинематограф 1970-х

повышает роль отдельного человека, его личностных качеств. Дополнительным доказательством этого вывода служит недвусмысленная концовка фильма, где полковник фон Дитрих, указывая на город, говорит: «Это и есть Вальтер!» Таинственный партизан-защитник есть одновременно конкретный герой, город и народ в их единстве.

Еще одно кинопроизведение, интересное для анализа процесса проектирования человека, – «Оккупация в 26 эпизодах» (1978). Фильм знаменателен тем, что ярче других югославских военных картин концентрируется на проблеме «братоубийственной» войны на территории Югославии. В центре сюжета находятся три друга: Нико, Мико и Тони. Повествование рассказывает о трагической реальности оккупации: пока одни встраиваются в новую структуру власти, другие уходят в подполье ради борьбы, и часто по разные стороны фронта оказываются близкие друг другу люди. Этот мотив был очень болезненным, особенно если мы сравним советское киноискусство о войне того же периода. В советских фильмах даже в контексте либерализации невозможно представить персонажа-коллаборациониста как близкого или родственного человека: это были абсолютно чужие люди. Трактовка Великой Отечественной войны в дискурсе гражданской войны не могла появиться даже намек. В целом тема жизни в оккупации была очень уязвимой с точки зрения проходимости через идеологический контроль. Допустимы были фильмы только о подполье или партизанах и только в героическом ключе. Поэтому югославский фильм об оккупации в рамках социалистического лагеря выглядел прорывом.

Фильм вносил свои существенные коррективы и в трактовку роли партийно-политического руководства во время военных действий. Эта тема была тоже очень сложной для авторов искусства на военную тему. Особенно на ведущей роли партии в борьбе с нацизмом настаивали в период позднего сталинизма, ни одно произведение не могло выйти к публике без освещения этого момента. Борьба ни в коем случае не могла быть стихийной инициативой, а победа – заслугой инициативных и смелых людей, а только результатом организации власти и идеологии, то есть успехом всей социалистической системы. В югославском фильме есть сцена с агитацией рабочих на заводе, но выглядит она как формальная отсылка, в плане развития сюжета она выполняет функцию экспозиции, эмоционально не вовлекает, что требуется для агитационного эффекта.

Нарушает канон и неоднозначная трактовка врагов. И итальянские военные, и немецкие оккупанты, и коллаборанты-усташи показаны отчасти не только карикатурными, но и зверино-жестокими. Это сложное в эстетическом плане сочетание, гораздо чаще и вполне ожидаемо образ врага оформлялся в более цельной стилистике, что позволяло эмоционально определиться по отношению к нему: он мог быть смешон в своей слабости, и это усиливало степень превосходства, или он был жесток настолько, что это выводило его за пределы гуманистического отношения. Два этих эмоциональных регистра не сочетались, особенно в рамках социалистической идеологии и эстетики.

С точки зрения психологического измерения в фильме также есть новации, идущие вразрез с соцреалистическим каноном военного фильма. Один из героев фильма, Тони, становится фашистом, и авторы не допускают никаких оправдывающих этот поступок интерпретаций. Но при этом его смерть от рук Нико, с которым связывает дружба, не может не восприниматься драматически, а это уже предполагает подключение чувств из разряда понимания или сочувствия. Тони – не враг, в отношении которого можно занять позицию ненависти, презрения или превосходства, но и определиться до конца с моральной позицией сложно. Этот сюжет, несомненно, напрямую затрагивает травму общества и создает, возможно, впервые в социалистической системе, образ воина, стоящего перед сложными моральными дилеммами, но готового к необходимым на войне поступкам. Проблематизация границы «свой-чужие», актуальной на любой войне, для Югославии становилась особенно острой.

Новации можно найти и в проработке национального вопроса. В советском военном кино, практически до самого конца СССР, в этой теме все было более или менее ясно. Устойчиво проводилась мысль об интернационализме воина-победителя. В югос-

лавском фильме все трое героев принадлежат к разным национальностям, что выполняет важные повествовательные функции. Михо – еврей, и через дискриминацию этого персонажа обостряется конфликт с симпатизирующим фашистам Тони. Нико – хорват, и его герой обязан донести мысль о том, что не все хорваты – усташи и даже среди них были те, кто сражался за свободную Югославию. Сам же Тони – итальянец. Наделение героя-предателя иностранной, не югославской национальностью становится способом создать оправданный конфликт между близкими друзьями (свои и чужие одновременно) и при этом не демонизировать какой-то конкретный югославский народ, провоцируя межнациональную вражду.

Выводы

Партизанское кино было важнейшим инструментом для формирования югославской идентичности. Партизанское движение, в которое была вовлечена критическая масса населения, и огромный авторитет его участников стали ресурсом для формирования сети практик, образующих специфику поведения людей в социалистической Югославии и основных векторов культурного проектирования. Партизанский жанр кинематографа внедрял эстетически убедительный образ человека, умеющего выживать путем солидаризации со «своими» поверх этнических и конфессиональных различий, прибегающего к оправданному насилию как способу решения любых проблем, наделённого высокой степенью независимости от официальной и слишком иерархизированной власти, стремящегося опираться на непосредственные и тесные человеческие связи.

Список источников

- Анатомия конфликтов. Центральная и Юго-Восточная Европа: документы и материалы последней трети XX века : в 2 т. Т. 1 : Начало 1970-х – первая половина 1980-х годов / редкол.: Ю. С. Новопашин (отв. ред.), Е. Л. Валева, Э. Г. Задорожнюк, К. В. Никифоров. СПб. : Алетей, 2012. 735 с.
- Брубейкер Р., Купер Ф. За пределами идентичности / пер. Д. Кучеровой под ред. А. Семёнова, М. Могильнер // *Ab Imperio*. Казань, 2002. № 3. С. 61–115. DOI 10.1353/imp.2002.0025.
- Гизатова Г. К., Иванова О. Г. Кинематограф как способ формирования социокультурной идентичности // *Казанский социально-гуманитарный вестник*. 2010. № 2 (2). С. 83–85.
- 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. DOI 10.21638/11701/spbu19.2017.205.
- Исаев Е. М., Колмогорова М. К. Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе // *Международный журнал исследований культуры*. 2018. № 1 (30). С. 220–230.
- Копанева Д. Д. Образ средневекового героя в сербском кинематографе: от истоков до наших дней // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2023. № 50. С. 66–80. DOI 10.17223/22220836/50/6.
- Копанева Д. Д. Сербский средневековый герой в документальной драме: к вопросу об особенностях отображения // *Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого*. 2019. № 6 (24). Ст. № 15. DOI 10.34680/2411-7951.2019.6(24).15.
- Матонин Е. Иосип Броз Тито. М. : Молодая гвардия, 2012. 464 с. (Жизнь замечательных людей).
- Савельева Е. Н. Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности // *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 386. С. 94–98.
- Тимофеев А. Ю. Формирование памяти о Первой мировой войне в сербском обществе до 2014 г. // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2020. № 4. С. 61–72.

Тульчинский Г. Л. Кинонарратив насилия в формировании гражданской идентичности // Наука телевидения. 2014. № 11. С. 91–98.

Шляховский А. И. Взлет и падение Душана Макавеева – одного из творцов югославской «черной волны» // Современная научная мысль. 2021. № 6. С. 122–126. DOI 10.24412/2308-264X-2021-6-122-126.

Информация об авторах

Татьяна Анатольевна Круглова, д-р филос. наук, доцент, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Департамента философии Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Данил Викторович Пигин, магистрант 2-го курса, «Современная философия», Департамент философии Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Information about the authors

Tatyana A. Kruglova, Dr. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof., Professor at History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture Department, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

Danil V. Pigin, 2nd year Master's degree student, Philosophy Department of Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | Submitted 04.06.2024.

Одобрена после рецензирования | Revised 10.06.2024.

Принята к публикации | Accepted 10.06.2024.