САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КАФЕДРА ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР АЗИИ И АФРИКИ

ПЕТУХОВ Василий Андреевич

**Отражение ливано-израильской войны 1982 года в израильском кинематографе**

Направление: 41.04.03 «Востоковедение, африканистика»

Выпускная квалификационная работа

(профиль «Культура народов Азии и Африки»)

Научный руководитель:   
к.ф.н., старший преподаватель Блондин В.Н.

Рецензент:   
к.ф.н., с.н.с. Пумпян Г.З.

Санкт-Петербург

2017

**Содержание**

1. Введение………………………….……………………………………….2
2. Кинематограф как важнейший культурный медиум. Обзор истории и функций израильского кинематографа…………………………………6
3. Отражение Ливанской войны в израильском кинематографе: общий обзор……………………………………………………………………..17
4. «Бофор» в традиции репрезентации войны, армии и солдата в израильском военном кино……………………………………………..23
5. Травматические воспоминания в кинематографе Израиля: «Потраченные»……………………………………………………….….41
6. Архив, память и травма в «Бофоре» Дж. Седара……………………...46
7. Заключение………………………………………………………….……71
8. Список использованной литературы…………………………………...73

*Мы должны упорствовать и оберегать наши жизни от грубой силы и упрощённого мышления, от порчи, что есть в цинизме, от осквернения сердца и от пренебрежения человеком, которые стали поистине наибольшим проклятием всех тех, кто проживает свои жизни в таком бедственном регионе как наш.* [[1]](#footnote-1)

— Давид Гроссман, из надгробной речи по сыну Ури,  
погибшего во Вторую ливанскую войну

**Введение**

Для молодых израильтян, юношей и девушек, настоящее чувство национальной принадлежности почти всегда связывалось со службой в Армии обороны Израиля (ивр. ‏צבא הגנה לישראל‏‎ — Цва хагана́ ле-исраэ́ль, сокращённо ‏צה"ל‎‏‎ — Ца́халь). Символически мы можем рассмотреть призыв на службу в армию как обряд перехода, как границу, отделяющую подчинённого еврея из гетто и местечка, жертву Холокоста от «нового человека», доблестного и воинственного сабры, хозяина Земли обетованной.[[2]](#footnote-2)

Новая национальная идентичность «израильтянин» (как, впрочем, и «палестинец») родилась именно в армии, с концом Арабо-израильской войны 1948 года. В результате войны установилась гегемония победившего еврейского большинства над побежденным оставшимся меньшинством, которое позволило правящей элите реализовать сионистский идеал еврейского демократического государства. Литературе, как сильнейшему культурному медиуму того времени, было предназначено сконструировать новую израильскую культурную идентичность, отличную от идентичностей палестинской и еврея Диаспоры, и продвигать сионистский идеал «нового еврея», говорившего на возрождённом языке в возрождённом государстве.

Однако нескончаемая цепь насилия, которая тянется из настоящего к войне 1948 года и Накба, а оттуда ещё дальше — в Европу к Холокосту, поставила под вопрос обоснованность и перспективу такого мировосприятия. В израильской культуре всё чаще звучат голоса, противоречащие официальному нарративу. Вопрос о связи между идеями Модерна, Холокостом, Накба, бесконечным палестино-израильским конфликтом и коварными устаревшими ролевыми моделями активно изучается сейчас широким спектром гуманитарных наук. Однако нередко всплывающие этические вопросы оказываются неразрешимыми парадоксами. [[3]](#footnote-3)

Цель данной работы — на материале кинематографа последних лет проанализировать изменение отношения израильской культуры к опыту войны и травмы, бытия персональной и коллективной памяти о травматических событиях, рассмотреть эти изменения через призму новых течений гуманитарного знания. Для этого мы считаем необходимым, во-первых, обзорно рассмотреть историю израильского кинематографа. Во-вторых, очертить особенности «классического» военного кино. В-третьих, проанализировать несколько фильмов, посвященных последней большой войне Израиля, Первой ливанской, а именно, дав краткую характеристику первой «ливанской тройке», мы особенно подробно рассмотрим «Бофор» («בופור‎‎», реж. Джосеф Седар, 2007). Для анализа мы привлечём концепции и идеи М.Фуко, Ж.Деррида, П.Нора, К.Карут и других. Наконец, мы сделаем выводы из анализа и попробуем дать актуальную характеристику культурной динамики. Использованные методы исследования — системно-структурный, сравнительный, герменевтический и деконструкция.

Израильское кино особенно интересно, так как было создано в рамках национального культурного контекста, который осознанно производил себя с самого зарождения в конце 19 века и до сих пор формирует изменчивую национальную культурную идентичность. В 21 же веке, веке информации, сложно найти более динамичный и чуткий медиум, чем кино, для того чтобы «заглянуть в душу» народа и найти актуальный ответ на вопрос о причине войны, о смысле насилия. Ввиду взрывоопасной и катастрофической ситуации в регионе, мы считаем нашу работу актуальной, а метод необходимым.

Большинство фильмов, указанных в работе, любительски переведены на русский язык и имеются в доступе в рунете. При написании широко использовались англо- и ивритоязычные работы киноведов, культурологов и философов. На момент написания данной работы публикаций на русском языке по этой и смежной темам нет.

**Кинематограф как важнейший культурный медиум. Обзор истории и функций израильского кинематографа**

Кино волнует нас, потому что оно рассказывает нам о себе и о собратьях; оно может заставить нас соотнестись с общими идеалами, посвятить и даже пожертвовать им нашу жизнь. Оно прорубает окно в другие, любопытные нам культуры и служит зеркалом для культуры, его породившей, отражая её характерные черты и озабоченности.

В нашем глобализированном, постмодернистском, сжатом мире, где популяции находятся в постоянном движении, идентичности становятся ещё более текучими и изменчивыми, оспариваемыми территориями, местами для переговоров и обмена. Именно в этом мобильном мире фильмы путешествуют через политические и культурные границы и становятся межкультурными аренами, где формируются смыслы.

Израильская культура родилась как плод утопического предприятия — сионизма, чьё начало лежит в 1880-ых годах, и который зародился на фоне расцвета национализма в Европе и воспринимался на земле Израиля-Палестины как первопроходческая деятельность, а сейчас рассматривается современными историками и социологами как колонизация. Сионизм, интригующий пример работы «воображаемого сообщества», осмысляет себя как национальное возрождение, вписывая себя в качестве новой главы в древнюю коллективную память и воскрешая священные тексты и язык в качестве новой национальной светской культуры. Мы видим здесь захватывающую возможность изучить как создавалась единая и сплочённая национальная культура на территории, существующей виртуально в виде текста, на языке, использующимся главным образом письменно и устно в священнодействии, а также на основе добровольной и вынужденной иммиграции из разнообразных культурных и географических окружений.

Эволюция израильской культуры может быть помещена на длинном континууме еврейской культурной и литературной традиции. В то же время она является подрывным революционным предприятием в том смысле, что она принудила разные культурные традиции и коллективные биографии еврейских диаспор слиться в «новый еврейский» коллективный национальный сплав, позже названный «израильский». В добавление к этим разнообразным культурно-этническим вызовам недавно воссозданному сообществу, развивающаяся национальная культура пустила корни в мифической древней святой земле-истоке, где другие общественные идентичности жили и продолжали жить, создавая свои истории, коллективную память, пережитый опыт, устные и письменные культуры. Встреча с местными палестинскими, друзскими и другими общинами на Земле Израильской порождает комплексное культурное противостояние за власть над коллективными смыслами.[[4]](#footnote-4)

Еврейское кино приняло активное участие в мобилизации и конструировании новой национальной культуры. Возникновение и распространение сионизма, новой идеологии, которая в конце 1880-ых выдвинула идею о возвращении еврейского народа на его древнюю родину на Земле Израильской, совпала во времени со становлением кинематографа в качестве нового искусства и средства коммуникации, как в Европе, так и в Америке. Первопроходческое национальное сионистское предприятие привлекало киноискусство, чтобы побудить евреев диаспоры присоединиться к национальному строительству и возрождению в Палестине. Более того, как немое, так и звуковое кино, снятое как в самой Палестине, так и совместно произведённое заграницей служило средством для конструирования и артикуляции видоизменяющейся национальной идентичности. Такие фильмы как «Вот земля» («זאת היא הארץ», реж. Б. Агадати, 1934) документировали пейзажи Палестины, а также показывали инсценированные сцены, на которых пионеры заселяли землю, сажали деревья, занимались сельским хозяйством, строили пестрые поселения и создавали новые формы социально-общинной жизни, включая урбанистический Тель-Авив и кооперативные кибуцы.

Возрождение нации изображалось как плодотворные старания застроить и укротить пустошь, превратить её в изобильную и плодородную, полную жизни и творчества землю. На большом экране этот проект национального возрождения воображался как маскулинное телеологическое устремление, мощное движение сквозь территорию с целью покорить её грандиозным телесным усилием, что выражалось похожими на вестерн типовыми нарративами о мифическом столкновении между фронтиром и поселенцами, пустошью и цивилизацией. Всегда именно мужчины с помощью их фаллических продолжений, тела, ружья, мотыги, лошади, упорно приручали пустынную и безлюдную землю. Палестинские обитатели спорных территорий изображалась амбивалентно как благородные дикари, отвергающие любую попытку принести цивилизацию, гармонию и порядок на хаотический и дикий Восток; как представительные образы древних библейских праотцов, пастухов и земледельцев древней святой земли; или как могучих жителей Востока, предстающих как альтернатива женственному, пассивному, немощному, преследуемому еврею диаспоры.[[5]](#footnote-5)

Новая созданная культурная идентичность использовала новое пространство кино, чтобы выразить творческую динамику новой нации. Эстетика советского кино, с его динамическим монтажным стилем, крупными планами под наклонным углом и идеологическим пафосом, использовалась, чтобы создать живое движение, визуальный и звуковой избыток, и указывала на новую жизнь, бьющуюся на древней доисторической земле. В то же время, ранние израильские фильмы черпали нарративы и иконографию в американском вестерне, с его решительными пионерами, которые обуздывают пустоши, а также со стилизованной встречей с местными аборигенами в качестве обстановки для героического национального усилия завладеть и завоевать землю фронтира.

Гибридизация советского и американского жанра и стиля с дополнительной футуристской эстетикой, с прославлением человека и машины, массового производства, труда и индустриализации, представляла новую нацию как динамичную и вестернизированную. Этот догосударственный сионистский кинематограф одновременно выражал и детерминировал основы зачаточной израильской культуры, с её маскулинной ориентацией, центральностью территории и конфликта, акцентом скорее на коллективном, нежели индивидуальном опыте, а также приматом национальной над семейной и публичной над личной сферами. [[6]](#footnote-6)

Последствия Холокоста и войны 1948 года, известной израильтянам как Война за независимость, вызвали волны миграций в недавно основанное государство Израиль, которые состояли из беженцев из лагерей смерти, еврейских беженцев из Европы, а также добровольных иммигрантов с Ближнего Востока. Встреча переживших Холокост с ветеранами ишува — основополагающая глава в израильской истории. Холокост, имевший важнейшие последствия для основания государства евреев в Эрец-Исраэль, продолжает играть главную роль в израильской сознательной и неосознаваемой коллективной памяти и национальной психике.

В течение 1940-ых и 1950-ых киноленты на иврите и английском всё ещё сознательно использовались, чтобы консолидировать и создать израильское сообщество из разнообразных традиций и культурных наследий, которые завезли в страну новые иммигранты. В 1960-ых и 1970-ых эти напряжённые и целенаправленные усилия, которые кинематограф продолжал прикладывать в крайне стилизованной манере, уступили дорогу «нормализированному» местному киноязыку, созданного на основе коллективного опыта повседневного проживания культуры, которая всё меньше старалась сознательно воссоздавать сама себя. В то время как в Соединённых Штатах и части Европы телевидение стало популярным средством для создания и проецирования коллективного опыта в 1950-е, в Израиле оно не было по-настоящему признано в качестве продуктивной коммерческой индустрии и пространства для коллективных мечтаний и волнений до ранних 90-ых. Эта роль сохранялась за индустрией кино, остававшейся важным средством, чтобы формулировать коллективные идентичности, которые часто оспаривались.

В 1960-ых фильмы, принадлежащие к «национально-героическому» жанру, выражали националистский этос выживания и солидарности, главным образом в смешанных нарративах и вымышленных мирах, запечатленных в военных фильмах, мелодрамах и комедиях. Эти фильмы изображали коллективы первопроходцев, воинов и других социально важных групп равных. В этом качестве, они продолжали поддерживать национальную коллективистскую, ориентированную на группу культуру и служить консервативными охранителями границ национальной идентичности. По большей части, в этих фильмах представлялся маскулинный мир, низводящий женщин до стереотипических репрезентаций, игнорировался опыт иммигрантов и разнообразных этнических традиций, отдавалось предпочтение активной внешней деятельности перед повседневной домашней сферой.

В конце концов, однако, консервативный националистский жанр сдал свои позиции, так как аудитория всё больше предпочитала фильмы, которые лучше выражали её реальные переживания и заботы. Израильские фильмы 60-ых и 70-ых — мелодраматические военные киноленты как «Он шёл по полям» («הוא הלך בשדות», реж. Й. Мило, 1967), комедии и «бурекас-фильмы» как «Высота Хальфон не отвечает» («גבעת חלפון אינה עונה», реж. А. Даян, 1976) — повествовали о сплочённом коллективе, который образуется из разнородных и соперничающих групп в мультиэтническом и мультикультурном «плавильном котле».

Самые популярные кинокартины шестидесятых и семидесятых показывают, чем была озабочена местная индустрия кино, служа «зеркалом» для нации, пересказывая шаблонные истории и предлагая образы, которые та хотела видеть. Так называемый «бурекас-фильм» были самым популярным жанром, который представлял собой комедии или мелодрамы, приспособившие популярные ближневосточные кинематографические и восточноевропейские народные традиции и воссоздававшие межклассовые и межэтнические столкновения, которые, как правило, разворачивались в семейной сфере. Обычно столкновения «бурекас» драмы разрешались путём смешанного брака, интеграции в семейных круг. Такие «хэппи-энды» подкрепляли и одобряли утопичное устремление к интеграции израильской идеологии «плавильного котла», вновь и вновь разыгрывая слияние разных идентичностей в единстве общины. Но на фоне меняющихся социополитических реалий мифическая утопическая модель стала в итоге неуместной. [[7]](#footnote-7)

Израильская армия — другой уникальный институт, служащий делу социальной интеграции и кооптации. Война и непрекращающийся вооруженный конфликт на Ближнем Востоке неотступно преследуют израильское сознание, коллективную память и повседневный опыт. Война и милитаризм собирают болезненную и травматическую дань с израильтян, которой кинематограф занимается уже многие годы.

В то время как популярные фильмы в 60-ых и 70-ых продолжали фокусироваться на привычных темах сообщества, межэтнического обмена, армейского товарищества и возникающей мелкой буржуазии, появляется новый контрэлитный жанр, который выступал против эгалитарного и интегративного этоса, носителями которого были более коммерческие и консервативные киноленты. Новые кинофильмы усваивали авангардную художественную эстетику французской Новой волны, итальянского неореализма и американского Нового Голливуда. Эти высоко стилизованные картины предлагали как прогрессивные, так и консервативнее модели израильского бытия, с городским отчужденным экзистенциализмом и антиидеологическим ангстом. Такие ленты обращали привычный маскулинный взгляд на мир и интегративное рвение коллективистского этоса и предлагали альтернативные модели маскулинности, наряду с отчуждёнными партикуляристскими, индивидуалистическими модусами бытия. В этих эстетически замысловатых картинах, предназначенных для киноэлиты и оторванных от широкой израильской публики, реальность нации на войне, обременённая внутренними трениями среди этнических и религиозных меньшинств, приглушалась. Такие «личные» израильские кинофильмы, обозначаемые как «Новая чувственность», боролись с предписывающим коллективизмом и маскулинным милитаризмом прошлого; они обозначили второй переход, если не настоящую революцию, в израильском культурном сознании, запуская новый этап в дискурсе о коллективных идентичностях.[[8]](#footnote-8)

В конце 1970-ых израильское общество и культура претерпела ряд ключевых превращений. Долговременная гегемония социалистической рабочей партии Маарах была оспорена впервые в израильской истории на выборах 1977 года, когда к власти пришла национал-либеральная партия Ликуд под руководством Менахема Бегина. Позднее в этом же году, египетский президент Анвар Садат прибыл в Иерусалим и положил начало мирному процессу, результатом которого стал первый мирный договор Израиля с арабской страной. Израильский кинематограф как отразил, так и принял участие в этих трансформациях израильской культуры в направлении новой повестки дня. Энергичный процесс пересмотра основных идеологий в фильмах 80-ых в символических пространствах, которые раньше определяли единый национальный этос, таких как армия или кибуц. Теперь эти культурные пространства, ранее аллегорически разыгрывавшие и текстуализировашие миф о сабре, использовались, чтобы деконструировать само олицетворение коллективной идентичности. Израильские киноленты поздних 70-ых и 80-х переосмысливают постулат об индивидуальном принесении в жертву жизни или самореализации на алтаре нации в ряде знакомых контекстов: коммуне первопроходцев, кибуце, группе равных и армии («Поход носилок» («מסע אלונקות», реж. Дж. Нееман, 1977). В подобных картинах история о преданном и едином коллективе заменяется контр-мифом о распаде и угнетении; в них уничтожается символический отец и воскресает подавленный женственный еврей диаспоры, жертва Холокоста и исключённый палестинский араб.[[9]](#footnote-9)

В 1990-е эти тенденции ускорились, особенно по мере того, как Израиль открывался для иностранных влияний. Постмодернистская чувственность возымела особенно сильное влияние на израильскую культуру, так как подчёркивала гибридность и неоднозначность, разрушение больших нарративов, подвижность границ между национальным и глобальным, мужским и женским, реальным и виртуальным, фактом и вымыслом. Все эти глобальные тенденции находят своё выражение в израильском кино. Отчуждённый от своей аудитории ввиду своей подрывной, деконструктивистской позиции в 80-ые, израильский кинематограф оказывается под угрозой от быстрорастущего конкурентоспособного коммерческого, кабельного и спутникового телевидения, которое становится самой эффективной площадкой для формирования идентичностей в популярной израильской культуре.

Однако, угроза кинематографическому господству и выразительности стала также преимуществом, так как коммерческое телевидение использует израильские фильмы как ресурс, чтобы закрепить свой дискурс в общей визуальной и повествовательной культурной памяти и в репертуаре. Израильские ленты постоянно крутятся по телевизору, особенно в моменты, имеющие ритуальное значение для коллектива, такие как национальные праздники (например, День независимости) и дни памяти, когда вся специальная телепрограмма посвящена освещению некоего события из прошлого Израиля и еврейства. Более того, индустрия коммерческого телевидения часто нанимает кинематографистов, режиссёров, продюсеров и других профессионалов для своих собственных оригинальных проектов, и обмен традициями, а также авторами питает обе сферы культурного производства.[[10]](#footnote-10)

Среди других изменений, к которым привели силы свободного рынка, нужно отметить важные изменения политики израильского Фонда поддержки кинематографии, публичный финансовый комитет, который доминировал в киноиндустрии в 1980-е. В качестве практически единственного источника финансирования для израильских кинематографистов, Фонд традиционно поддерживал более оригинальные и своеобразные, более политически ангажированные киноленты. Однако, в 1990-е он начал устанавливать свою поддержку так, чтобы больше отвечать новой и более популярной культурной чувственности. Вместе с более коммерческими медиа страны, Фонд стал ресурсом для формирования нового киноязыка, который под лозунгом «фильмы отсюда» борется за достоверную передачу реального и чувственно верного опыта израильской жизни в её средиземноморском и ближневосточном контексте.

Сильная жажда перемен в национальной повестке дня к концу тысячелетия сопровождалась исканием более аутентичной выразительности в культуре в целом и в кинематографе в частности. Наплыв фильмов второго поколения стремился выразить эти изменения, занимаясь темой мультукультурализма, коллективными и групповыми биографиями и историями, и почти навязчивым возвращением к прошлым травмам. Такие фильмы отражают ревизионистский подход к репрезентациям Холокоста, мизрахим, иммиграции, национальной истории, а также кибуца, при этом по-новому концептуализируя гендер, сексуальность, место и культурное пространство. Новые социальные и культурные группы, которые не были представлены в рамках старого гомогенизирующего кинематографического дискурса, или были стереотипно репрезентированы в угоду националистическо-коллективистской идеологии, теперь всё более заметны, а также всё больше представляют сами себя. Новые дискурсы предлагают «пути отхода» от устаревших кинематографических и идеологических парадигм и обрисовывают текущие изменения не только в израильском кино и культуре, но и в более крупных структурах в постсовременном глобальном мире.[[11]](#footnote-11)

Нельзя переоценить важнейшую роль гендерных структур в кинематографическом обсуждении коллективной израильской идентичности и национальной истории. Главным образом, национальные идентичности формировались путём принятия новых маскулинных моделей и последующими деконструкцией и отказом от них. Реакция против виктимизированного и маргинального позиционирования еврея диаспоры принесла избыточно маскулинные обертоны в общий нарратив и эстетику ранних еврейских и израильских кинокартин. Идеологические и культурные перемены в стране ведут за собой новые подходы к обсуждению гендера и сексуальности, которые бросают вызов ныне устаревшим кино-культурным моделям.

Соглашения в Осло 1993 года стали политической манифестацией фундаментальных перемен в израильской культуре, которые выражаются в современном израильском кино нуарными антиутопиями, отражающими чувство потери израильтянами своего места и контроля над ситуацией. Произошёл сдвиг от маскулинной парадигмы, которую поддерживал национал-сионистский дискурс, к более фемининному взгляду на мир, с вниманием к повседневному опыту в частной сфере и с легитимацией личного стремления к счастью и самореализации. Эта перемена культурных приоритетов была поколеблена в начале 2000-ых годов вторым палестинским восстанием и волной террора, известной как Интифада Аль-Аксы. Жестокому бунту палестинцев предшествовал коллапс мирного процесса, и он снова подчеркнул серьёзность внутреннего раскола израильского общества: растущее центробежное давление субкультурных групп, которые больше не подчиняются доминирующему объединяющему еврейскому культурному ядру, непрекращающийся поиск нового лидерства и «нормальности», который положил бы конец гнёту войны, террора, оккупации, виктимизации и другим моральным проблемам, которые продолжают преследовать израильское общество и культуру.[[12]](#footnote-12)

**Отражение Ливанской войны в израильском кинематографе: общий обзор**

Первая ливанская война оставила жгучую отметину в израильской национальной памяти. Самая долгая и самая противоречивая из всех израильских войн, она началась в 1982 г. и планировалась как короткая, на два-три месяца, операция, эвфемистически называвшаяся «Операция мир Галилее», целью которой была защита северных израильских поселений. Война закончилась 3 года спустя в июне 1985 г. Однако, лишь через 18 лет израильское правительство объявило о полном и окончательном выводе сил Армии обороны Израиля из Ливана.[[13]](#footnote-13) Поначалу война получила широкую общественную поддержку, однако та слабела по мере того, как рос размах сражений, и выявлялись их настоящие цели (установить новый политический порядок в Ливане и на Ближнем Востоке) и число убитых и раненых. Она изменила долго принятую в израильском обществе установку, что Израиль не инициирует войны, а затягивается в них. Эта политическая война ослабила израильских правых и привела к отставке Менахема Бегина с поста премьер-министра. Эта война вызвала к жизни широкую оппозицию, и общественность задавалась вопросами, были ли достигнуты поставленные цели, было ли необходимо израильское присутствие в Ливане, и стоило ли за это платить таким количеством жертв. Впервые в израильской истории общественность отнеслась к войне не как к неизбежной, навязанной внешними врагами, а, следовательно, справедливой. По мере того, как ЦАХАЛ запутывалась всё сильнее в проблемах ливанской внутренней политики, усиливалось противостояние со стороны общественности, достигнув апогея после бойни в палестинских лагерях беженцев Сабре и Шатиле. Эта война и её последствия, следовательно, могут рассматриваться как поворотный момент в восприятии израильской публикой правительства и военного командования.

В 1985 году силы ЦАХАЛ отступили с части территорий южного Ливана, продолжая, однако, удерживать полосу вдоль границы — зону безопасности. При таком «полуотступлении» Израиль продолжал проводить двусмысленную политику в отношении Ливана в течении многих лет. С этих пор и до 2000 года среди израильской общественности продолжалась дискуссия на тему необходимости удерживать зону безопасности. То, что мирный договор с Египтом создал мирную границу с арабской страной на юге в обмен на отступление с оккупированных территорий, и то, что солдаты продолжали погибать в южном Ливане, и военное присутствие не обеспечивало полной безопасности, привело к возникновению общественного движения за полный вывод ЦАХАЛ из Ливана. В 2000 году премьер-министр Эхуд Барак выполнил свое предвыборное обещание «вернуть ребят домой» в Израиль. Израиль в одностороннем порядке вывел войска и отступил к признанной международным сообществом границе.[[14]](#footnote-14) [[15]](#footnote-15)

Несмотря на это, через шесть лет разразилась Вторая ливанская война. Она началась после того, как Хезболла захватила в плен двух израильских военнослужащих на израильской стороне ливано-израильской границы. Эта война вернула и подкрепила традиционный израильский нарратив, поставленный под сомнение после Первой ливанской. Провокация Хезболлы послужила доказательством для большей части израильского общества, что арабские соседи не заинтересованы в мире, и что нет ничего, что Израиль мог бы сделать, чтобы избежать эскалации насилия: даже отступив к международно признанным границам, он не смог разрешить конфликт с агрессивными соседями.

Общественная критика тогда сосредоточилась на том, как государство ведёт войну, а не более масштабных, «глубоких» вопросах об израильском видении безопасности. Её основой стал расширяющийся разрыв между убеждённостью государства, что его армия способна достичь впечатляющих результатов в ходе войны, и нежеланием общества платить необходимую цену. Объектом критики становились недостатки организации военных действий, а глобальные причины, которые привели страну к такому состоянию. Её результатом стало укрепление позиций ЦАХАЛ и правительства.

Справедливость израильского нарратива и видение Израиля снова в виде невинной жертвы агрессора не только не ставились под сомнение, но даже ещё сильнее подтвердились в глазах общества. Критика не просто не была направлена против традиционного нарратива и политики безопасности; на самом деле она основывалась на этом нарративе и фрустрации общества из-за неспособности ЦАХАЛ и правительства достичь поставленных целей в то время, когда их поддерживало общественное мнение внутри страны, и отношение международного сообщества к израильской позиции было благоприятным.[[16]](#footnote-16)

В то время как Первая ливанская рассматривалась в ретроспективе широкой общественностью как война, на которую Израиль пошёл по своему выбору, то Вторая ливанская считалась необходимостью. Когда казалось, что Первая ливанская война стала тем моментом, в который общество начало пересматривать установку «мы всегда правы», то Вторая, в глазах Израиля, послужила доказательством, что Израиль как обычно прав: после полного отступления из южного Ливана, без каких-либо провокаций с израильской стороны, враг снова атаковал. Руководители правительства и командиры армии не выполняли свои функции как следует и заслуживали порицания, но в целом национальный нарратив получил новое подтверждение.[[17]](#footnote-17)

Первая ливанская война фигурировала в ряде израильских фильмов: «На выстрел от Сидона» («שתי אצבעות מצידון», реж. Эли Коэн, 1986), «Осколки» («רסיסים», реж. Йосси Зомер, 1989), «Финал кубка» («גמר גביע», реж. Эран Риклис, 1991) и «Сезон вишни» («עונת הדובדבנים», реж. Хаим Бузагло, 1991), мы назовём первой волной. [[18]](#footnote-18) Эти киноленты критично настроены по отношению к сионистским идеалам и к воинственному политическому курсу Израиля и стремятся предложить «левую» версию изображения войны, взявшей огромную плату с обеих сторон палестино-израильского конфликта. Однако, эти картины, находясь в рамках либерально-гуманистического идеологического дискурса, рисуют, главным образом, психологическую рефлексию и угрызения совести израильских солдат. Такой солдат представляется как «просвещённый» оккупант, который «плачет и стреляет», чувствительный к страданиям палестинцев и даже идентифицирующий себя с ними, чувствующий и видящий себя как преследуемого.

«На выстрел от Сидона», например, ставит своей целью продемонстрировать моральное превосходство израильского солдата. С одной стороны, он рисует оптимистичную фантазию об отношениях между израильским солдатом и ливанскими беженцами: Эффи, один из военных, даёт шоколадку шиитке, которая даёт ему вишни взамен. С другой же, политическую ситуацию фильм изображает как тупиковую. В одной из сцен, Джорджи, армейский повар, объясняет трудность ситуации в Ливане Гади, новому офицеру: «Христиане ненавидят друзов и шиитов — как и сунниты с палестинцами. Друзы ненавидят христиан, шиитов и сирийцев… Сунниты ненавидят того, кого их лидеры скажут им ненавидеть, а палестинцы не только ненавидят всех остальных, но ещё и друг друга… И у всех них есть кое-что общее: все они ненавидят — ты даже не представляешь насколько сильно — нас, израильтян». Такое комическое представление ливанской социополитической динамики подталкивает к окончательному, и на вид «правильному» заключению, что Израиль стал невинной жертвой иррациональной арабской ненависти. [[19]](#footnote-19)

В остальных фильмах, именно «Финале кубка» и «Сезоне вишни», прослеживается более суровая критика Ливанской войны. Израильская исследовательница кинематографа Нурит Герц утверждает, что «в то время как «На выстрел от Сидона» отстаивает правоту израильской позиции, «Финал кубка» отвергает её, а «Сезон вишни» говорит об израильской правоте как о совершенно несущественной, а о войне как о совершенно ошибочной.[[20]](#footnote-20) Но тем не менее, вместо того, чтобы рассказывать палестинскую версию, цель этих картин облегчить либеральную совесть не только зрителей, но и самих режиссёров, которые принадлежали партии мира. Израильское кино 80-ых и ранних 90-ых представляет смущение и беспомощность израильских левых, после того как те признали в палестинском другом жертву еврейско-израильского угнетения. Провальная война и травматические события с ней связанные оплакиваются израильским кинематографом того времени.

Ко второй волне относятся «Потраченные» («מבוזבזים», реж. Нурит Кедар, 2007), «Бофор» («בופור‎‎», реж. Джосеф Седар, 2007), «Вальс с Баширом» («ואלס עם באשיר‏‎», реж. Ари Фольман, 2008), и «Ливан» («‏לבנון‏‎», реж. Самуэль Маоз, 2009»). Эти киноленты не столько озабочены историей и обстоятельствами Первой ливанской войны, сколько более личным субъективным опытом и воспоминаниями воевавших там солдат.[[21]](#footnote-21)

«Потраченные» служит примером одного из поразительных феноменов в современном израильском кинематографе: кинофильма, который исследует подавленные травматические события Первой ливанской войны, события, которым было отказано во входе в общее национальное прошлое. Другим таким фильмом является «Бофор» (обладатель Серебряного медведя Берлинского международного кинофестиваля 2007 года и номинант на премию в категории «Лучший фильм на иностранном языке» Американской академии кинематографических искусств и наук), снятый по роману-бестселлеру Рона Лешема «Если есть рай» (2005), который в свою очередь основан на воспоминаниях военнослужащих, служивших в Бофоре в 1999-2000 гг. «Бофор» занимается проблемой травмы, произошедшей при отступлении ЦАХАЛ из Ливана в 2000 г., а также тревогой и страхом солдат, что армия и государство бросили их на изолированной заставе. Другой фильм, в котором исследуются подавленные травматические события, — это «Вальс с Баширом», анимационная лента в документальном жанре, основанная на материале, который отснял режиссёр (он же главный герой фильма) в поисках своих потерянных и забытых воспоминаний о ужасах Первой ливанской войны, в частности о резне в палестинских лагерях беженцев Сабра и Шатила. И наконец, «Ливан», который основан на травматических воспоминаниях режиссёра и сценариста Самуэля Маоза, изображает, как группа солдат пытается спастись, пойманная в ловушку внутри танка посреди ливанской деревни, окружённой сирийским подразделением специального назначения. Лента фиксирует страдания и страх солдат, наблюдающих за ужасами битвы снаружи через смотровую щель танка.[[22]](#footnote-22)

**«Бофор» в традиции репрезентации войны, армии и солдата в израильском военном кино**

В данной главе мы не будем пытаться описать историю репрезентации войны в израильском кинематографе целиком, что представляется нам достойным отдельной монографии. Вместо этого мы выбрали некоторые фильмы, которые, на наш взгляд, наиболее полно схватывают и иллюстрируют важнейшие тенденции в эволюции израильской культуры войны, протекающей от основания государства и до наших дней. Вместе с тем мы считаем выборку обладающей наибольшей художественной ценностью по причине такой полноты репрезентации.

Охватываемый временной промежуток широк. Он начинается с Арабо-израильской войны 1948 года, то есть израильской Войны за независимость и палестинской Накбы, как она представлена в киноленте «Высота 24 не отвечает» («גבעה 24 אינה עונה», реж. Торальд Дикенсон, 1955), и заканчивается фильмом «Бофор», к подробному анализу которого мы приступим в отдельной главе. Культурный сдвиг, произошедший в период между выходами двух фильмов, станет объектом анализа этой главы. Мы понимаем эту перемену как процесс, котором принимает участие вся культура, и который изменяет восприятие войны на почти полностью противоположное, по сравнению с исходной точкой. «Почти» в предыдущем предложении отражает расхождение в мнениях исследователей, до какой степени современная кинокультура оспаривает основные положения сионизма. Два вышеуказанных фильма, стержневые работы национального кинематографа, разделяет чуть более 50-и лет. Оба они повествуют о возвышенности, представляющей войну, и о жертвах, там принесённых в такой манере, что мы рискнём назвать их началом и концом дискуссии о войне и её смысле в израильской культуре и кинематографе.[[23]](#footnote-23)

«Высота 24 не отвечает», в написании сценария которого участвовал ветеран войны и второстепенный писатель Цви Колиц, во многих смыслах первый крупномасштабный проект израильской киноиндустрии и безусловно первая влиятельная кинематографическая репрезентация войны. Структура сюжета слегка запутана: он представляет собой как ретроспекцию историй последних моментов жизни четырёх погибших солдат, держащих израильский флаг, что определяет Высоту 24 как территорию новорождённого государства. Фильм и рассказанная в нём история сильно нуждались в международной поддержке, чтобы доказать справедливость войны и обоснованность её причины. Границу в фильме определяет чиновник ООН и спокойно обсуждают израильские и иорданские офицеры. Также необходимо, чтобы два из четырёх погибших солдат были иностранцами. Один из них полный чужак, ирландский детектив на службе у британцев, влюбившийся в воительницу из сопротивления, за которой он следил по заданию. Другой — американский еврей, пойманный в осаждённом Старом городе и присоединившийся к битве. Такая интернациональная поддержка необходима, чтобы подкрепить точку зрения фильма на войну как справедливую, не беря в рассмотрение катастрофу палестинцев. Даже если исход войны был неизбежен, неспособность видеть неприятеля препятствует любому осмысленному обсуждению вопроса о справедливости. Вместо этого фильм является чистой манифестацией израильско-еврейской точки зрения, принимающей форму поля зрения камеры. [[24]](#footnote-24)

Открывающая сцена немного необычна и определяет дальнейшую парадигму разворачивания фильма. Картина начинается с плана Иудейских гор: посреди местной флоры взрываются три бомбы. Заглавные титры всплывают на фоне ряда меняющихся пейзажей. Этот план особенно интересен: камера двигается вдоль различных барельефов, которые являются частью, как кажется, непреодолимой стены, как выясняется позже, стены Старого города в Иерусалиме. Визуальный ряд как бы говорит, что рассказанная история о войне 1948 года — это история о войне за выживание, в которой сражались «со спинами, прижатыми к стене». Исход, однако, отсылает скорее в направлении войны 1967 года и завоевания Иерусалима как исполнения тысячелетнего желания. После благодарственной надписи ЦАХАЛу и «Эль Аль», голос диктора советской эпохи в дидактической манере на фоне карты раздела Палестины объясняет ситуацию, говоря о семи арабских государствах, оспоривших решение ООН и освободительной войне за выживание еврейского народа и объявляет время и дату: 5:45 18 июля 1948 года, когда ООН было объявлено о перемирии между израильтянами и арабами. Мы возвращаемся к повторяющемуся кадру, смотрящему на холм, где взрываются 3 бомбы, далее перепрыгивает к крупному плану бледного лица погибшего, со взглядом, направленным вдаль, и лицом, незатронутым смертью. Когда голос произносит «Джеймс Финнеган», следует сцена, где Финнеган встаёт со стула, напряжённо улыбаясь и говорит по-английски: «Here» (Здесь). Далее мы переносимся к лежащему ничком телу Аллена Гудмана, который откликается и встаёт в следующем кадре с английским «Yup» (Ага). Эстер Хадасси, девушка очевидно Йеменского происхождения, поднимается с ивритским «כן» (Да). На теле Давида Амирана вы видим золотое пальмаховское ожерелье и кровь, вытекшую изо рта — он встаёт неохотно, полный пальмаховской неформальности, и отвечает «יש» (более «клевый» и «израильский» способ сказать «есть»).

Вступительная часть, особенно речь диктора, кажется напыщенной, почти комичной в ретроспективе, хотя в своё время она была честна и серьёзна. Четыре лица и четыре способа сказать «здесь» как символ национального разнообразия вряд ли можно назвать художественным достижением. Назидательная часть немыслима сегодня; она предполагает, что всё крайне просто: карта, показывающая недостаточность плана разделения вместе с его непризнанием арабами, сама по себе иллюстрирует справедливость. Что характерно, место, где происходит действие фильма зовётся Палестиной, иронично иллюстрируя точку зрения палестинцев, что где бы ни проходили границы Израиля, они вырезаны в теле Палестины. Кроме того, что фильм игнорирует первую часть войны, которая началась в 29 ноября 1947 года, после принятия ООН плана по разделению, наставительная лекция показывает нам, что границы от 18 июля 1948 года представляют собой серьёзное продвижение израильтян вглубь территорий, обозначенных ООН как палестинские. Эта дата знаменует собой окончание боёв, которые последовали за так называемым «Первым перемирием» (**ההפוגה הראשונה**), установленным ООН 10 июня 1948 года. После перемирия израильская сторона задалась целью улучшить своё положение. В последовавших боях, известных как «Битвы десяти дней» (**קרבות עשרת הימים**), израильская армия осуществила крайне успешное наступление почти по всем фронтам, захватив и освободив от жителей в том числе палестинские города Рамла и Лод.[[25]](#footnote-25)

Повсеместность такой трактовки подчеркивается в начальном инструктаже для солдат, из которого мы узнаём, что захват холма — это именно «вовремя» проводимая операция, чтобы занять территорию непосредственно за несколько часов до того, как вступит в действие прекращение огня. Этот предлог имеет мало общего с «войной за выживание», о которой говорилось минутой ранее, и уже не кажется таким героическим. Если битва за выживание имеет в основе неоспоримое оправдание спасением жизней, настаивание на необходимости захвата пустого холма объявляет довольно прямолинейно, что территориальная экспансия заслуживает таких же жертв. Это политическое требование движения за поселения в зачатке и, возможно, реже декларируемая черта сионизма в целом. И совершенно точно, это не является взглядом на сионизм и войну, принятым среди движения за мир после 1967 года и в фильмах, снятых под его влиянием.

Этот эпизод также важен, потому что он обозначает отношение между жизнью, смертью и камерой. Дважды повторённая вступительная сцена имеет решающее значение для утверждения позиции фильма. Камера, взор, предвосхищает сюжет в идеологическом посыле. Изображение статично: камера по-видимому лишена оператора, так как иначе она бы тряслась от взрывов; в сущности, взор — это образ истории, наблюдающей разворачивающейся саму себя и с любовью отдающей должное своим павшим героям. Структура переклички с героями, визуально восстающими из мёртвых, организует эпизод и сам фильм в своего рода поминальную службу. Повествующий голос на фоне лица мертвеца или фотографии погибшего — типичный элемент гражданских панихид. Однако завершенность историй главных героев ярко контрастирует с начинанием другого порядка — началом истории государства Израиль. Настоящее время фильма, повествующего о том, как эти люди пришли к своей судьбе, словно поймано между концом (смертью) и будущим (государством). Путаница с временами — это один из кинематографических знаков, провозглашающих воззрение, в котором мёртвые присутствуют и живут в памяти, истории и архиве народа.

Такой тип воззрения широко обсуждается. Его квинтэссенцией являются образы «живых мертвецов», и это характерная черта культурного производства того времени.[[26]](#footnote-26) Здесь же нам открывается структура этого образа в кинематографе. Хотя мы не можем утверждать нижеследующее обо всех фильмах, изображающих войну, мы хотим подчеркнуть, что речь идёт о самой первой репрезентации войны в израильском обществе. В таком качестве, она предполагает рассмотрение войны взглядом, что находится по другую сторону и над экзистенциальным планом бытия индивида. Фильм не страдает от недосказанности; он тщательно подчёркивает данное воззрение в форме концовки. Начиная с инструктажа в начале, действие фильма развивается двумя линиями: первая представляет настоящее, от инструктажа в кабинете командира до холма, и вторая состоит из ретроспекций, показывающих как каждый из героев, кроме девушки, присоединился к борьбе. Казалось бы, настойчивость ленты исследовать мотивации героев вместо просто изображения их действий выражает гуманистический аспект картины. У всех погибших есть истории, которые интересны и достойны рассказа, именно потому что их принесли в жертву. Такова характерная черта реакции культуры на войну: она настаивает на публикации ребяческих по сути размышлений и писем этих юных героев, которые некоторые критики принимают за выдающиеся работы искусства и мысли. Поразительно, что фильм поступается рассказыванием истории Эстер, мы знаем только, что она «выросла в этих холмах» и помогала ухаживать за американцем, который, очевидно, намерен на ней жениться. Затем фильм пересказывает историю Амирама, в которой выясняется, что помилованный им вражеский солдат на самом деле оказался офицером СС. Офицер умирает, выкрикивая оскорбления в адрес израильского еврея, который визуально преображается в еврея из гетто, обозначая таким образом Холокост как оправдание для всецело нацеленной на выживание войны. В кузове грузовика четверо выпивают за захват Холма 24 как «звена в цепи». [[27]](#footnote-27)

События ночи на холме остаются нерассказанными. От взбирающихся силуэтов камера переходит на мирный пейзаж. Приезжает джип ООН надписью: «Инспекция по перемирию ООН» (UN Truce Supervision). Камера наплывает на флаг ООН, инвестируя много символического капитала в идею интернациональности. Французский и американский офицеры окликают холм по-французски и по-английски, иорданский офицер, с лицом отнюдь не непохожим на молодого короля Хуссейна кричит по-арабски, а израильтянин на иврите, но ответа не следует. Тогда они забираются на холм, только чтобы обнаружить ужасное зрелище трупов из вступительной сцены. Тело Эстер находится в сидячем положении на ступенях. Израильский офицер задевает её, и она скатывается вниз на спину, в позу не без сексуального намёка. Все модусы любви — к человеку, к земле, к народу — визуально выстраиваются вместе, когда француз покрывает её лицо израильским флагом и объявляет, что холм принадлежит Израилю. Начинает играть «Ха-Тиква», возвышенные звуки гимна соединяются с движением камеры вверх по холму и последовательностью израильских пейзажей, снятых с воздуха. Воздушные пейзажи аккуратно ограничиваются типичными видами с сионистских открыток, избирательно рисуя Землю Обетованную. На последнем кадре мы видим Эйлатские горы, захваченные лишь в самом конце войны, 10 марта 1949 года, в ходе операции «Увда». Фильм подходит к концу, когда надпись «The Beginning» (Начало) наплывает на камеру и занимает весь экран, в то время как он постепенно темнеет.

Настойчивый идеологический призыв фильма ясен, однако важно увидеть, как репрезентация войны в израильском кино начинается с кинематографического лицезрения людей в истории и с фоновой музыки, полной неосуществленной надежды и страстной тоски, каковой является национальный гимн. Герои и их истории частично демонстрируют гуманистическое влечение дать павшему имя, но, тем не менее, фильм всё ещё не идёт дальше обращения с героями как с символическими иллюстрациями истории. Во всех аспектах фильма главенствует символическая перспектива, наделяющая холм экспрессивным смыслом. Когда камера взирает на Высоту 24 во вступительном эпизоде, всё, что мы видим, — это просто холм; но к концу фильма мы должны чувствовать, что весь рассказ о войне «свёрнут» в этом холме, рассказ о еврейском народе, борющемся за выживание. Кинематографический взор, символизирующий народ, теперь просвещённый взор, который может видеть историю в земле и героизм в её пропитанной кровью почве.[[28]](#footnote-28) Поэтому становится ясно, почему конец — это только начало: не только потому что, как предполагает фильм, война создала новое начало для еврейского народа, но и потому что взор проник в символический план. Всё, что он видит, нагружено одной и той же историей. Вопиющая ирония заключается в том, что конец фильма также и «начало» бесконечной цепи войн, в которые будет втянуто государство, когда контроль над территорией в качестве доминирующей политической позиции станет непровозглашённой самоценной целью уже в 1956 году, но более отчётливо после экспансии, последовавшей за войной 1967 года.[[29]](#footnote-29)

В репрезентации войны в израильской культуре антивоенный голос зазвучал, когда индивид, который в «Высоте 24» представлялся как благородная и достойная жертва, приносимая высшей цели, стал рассматриваться как жертва черствого общества и недостойных командиров. Иврит позволяет обыгрывать эту двойственность значения слова «жертва», так как в нём, как и в русском, слово «**קורבן**» может относиться как к дару божеству, приносимому ему в ходе ритуала, так и к пострадавшему от насилия или несчастья человеку. Процесс постепенного разворота взгляда культуры вовнутрь, где он обнаруживает непостижимую сложность индивида, и его смерть становится почти невозможно оправдать. Первые признаки таких изменений можно увидеть в важнейших фильмах 60-х, например, в киноленте Ури Зоара «Дыра в луне» («**חור בלבנה**», 1964). Однако глубокие перемены в репрезентации войны в израильском кинематографе происходят после войны 1967 года.

Фильмы, снятые после 1967 года, продолжают заниматься темой непостижимости индивида, но также вносят в дискуссию вопрос о роли политических и военных властях предержащих, когда те преследуют ошибочные политические цели и отдают невыполнимые приказы ценой жизней простых солдат. Первым поднял эту проблему Ури Зоар в своём фильме «Каждый ублюдок — царь» («**כל ממזר מלך**», 1968). Открытие произвола военных чинов и слепоты политиков всё чаще становилось в центр внимания израильского военного кино, как например в фильмах «Аванти Пополо» («**אוונטי פופולו**»реж. Рафи Букай, 1986), Киппур («**כיפור**», реж. Амос Гитай, 2000) и других.[[30]](#footnote-30)

Другим активно развивающимся антивоенным мотивом в кинематографе после 1967 года стал мотив разрушительного воздействия, которое смерть солдата оказывает на выживших товарищей и семью. Упомянем «Осаду» («**מצור**», реж. Джильберто Тофано, 1969), «Повторное погружение» («**צלילה חוזרת**», реж. Шимон Дотан, 1982) и «Плевать хотел» («**לא שם זין**», реж. Шмуэль Имберман, 1987)**.**

Возможно, важнейшую роль в сопротивлении израильского кинематографа войне сыграли комедии, изменяя восприятие и репрезентацию войны. Военные комедии разоблачают произвол военного командования и его продажную натуру. Некоторые из них целиком были направлены на критику большого самомнения военных верхов и оказали большое влияние на то, как израильская культура видит войну. Военная комедия «Высота Хальфон не отвечает» («**גבעת חלפון אינה עונה**», реж. Асси Даян, 1976), первый фильм высмеивающий военную машину саму по себе и одна из первых кинематографических реакций на войну 1973 года, и являющийся интерпретацией ленты «Высота 24 не отвечает», останавливается самым подробным образом на разложении израильской армии. Как «Высота 24», картина начинается планом возвышенности, но здесь это маленький, незначительный холм. Кадр недвижим и разделен пополам между песком и небом, в то время как шест пронзает его: сперва он кажется антенной, но вскоре оказывается, что это растрёпанный солдат несёт удочку и пару рыб с моря. Сюжет напоминает фарс, но по-своему серьёзен, и повествует о захвате в египетский плен и спасении некого Виктора Хассона (буквально «крепкий победитель»). Главные роли играет популярное комедийное трио «Бледный следопыт» («**הגשש החיוור**»), а пленённого Виктора спасают его друзья, притворяющиеся миротворцами ООН, появившись ex machina в роли шведов, ищущих способов весело провести время. Международный приказ оказывается недейственным для спасения товарища, в то время как граница между другом и врагом размывается. В наглядном эпизоде выясняется, что проводящий допрос египетский офицер и пленный израильский повар Виктор оба родом из Александрии. В итоге они предались воспоминаниям о старых добрых времена, очевидно о временах, когда Израиль не существовал. Если в «Высоте 24» с высоты нет ответа по причине смерти, то здесь ответа не следует, потому что солдаты слишком увлечены валянием дурака. Серьёзный вопрос, который они задают — это «А я говорю, кто спрашивает?» Стоит ли вообще откликаться на этот зов? Потому что откликнувшись, можно расстаться с жизнью, когда будет приказано до прекращения огня взять штурмом ещё один холм. [[31]](#footnote-31)

Эволюция кинематографической репрезентации войны в таком ключе нуждается в более подробном анализе с привлечением большего количества киноматериала, так как при подобной лаконичности мы неизбежно упускаем отклоняющиеся детали. Тем не менее вышеприведённый анализ помогает нам понять общую тенденцию развития военного кино и обсудить «Бофор» Дж.Седара как фильм, стоящий на диаметрально противоположном конце этой траектории относительно «Высоты 24» и как фильм, в котором все способы сопротивления культуре войны объединяются в некий свод израильской антивоенной кинематографической культуры. Если рассматривать «Бофор» прямо противоположным по своему посылу «Высоте 24» с «Возвышенностью Хальфон» посередине, то можно сказать, что «Бофор» в полной мере использовал потенциал израильского сионистского антивоенного дискурса.

«Бофор», мало отличаясь в этом от «Высоты 24» и «Возвышенности Хальфон», — это фильм о горе. В репрезентации 50-хх годов войны 1948 года, холм был безымянным, один из многих с арабскими строениями на вершине, но без имени, а лишь с номером. В сегодняшнем Израиле это мифологический холм. Бофор — это имя, которое господствовало в израильских новостных сводках, после того, как в 1976 году ООП (Организация освобождения Палестины) взяла под контроль цитадель крестоносцев и оттуда обстреливала Израиль. Руины, а затем и израильский укреплённый пункт на вершине, мифологизировались ещё больше в первый день Первой ливанской войны. После взятия высоты ценой излишних потерь, премьер-министр Менахем Бегин прилетел, чтобы осмотреть трофей. В момент, символизировавший весь ход войны Бегину соврали, что потерь при штурме не было. Он также поинтересовался «были ли у террористов автоматы» и сколько их сдалось (хотя никто не сдался). Так открылось, насколько мало он знал о войне, которую объявил, и как слабо контролировал её ход. Все подробности исторического контекста важны, так как фильм основывается на их символических следствиях. [[32]](#footnote-32)

Фильм «Бофор» основан на книге «Есть рай» Рона Лешема и повествует о последних днях израильского присутствия на горе перед отступлением из Ливана 24 мая 2000 года. Книга написана в форме дневника последнего командира высоты, Лираза Либрати, и известна пророчеством о неизбежности Второй ливанской войны как прямого результата одностороннего отступления. Сюжет в кино-адаптации остаётся почти нетронутым, однако в визуальном плане фильм не принимает точку зрения командира, а вместо этого напрямую оппонирует традиции израильского военного кино, утверждая точку зрения, прямо противоположную перспективе «Высоты 24».

Вступительный эпизод «Бофора» открыто демонстрирует это. Картина начинается одной строчкой вступительных титров, за которой следует десять секунд тёмного беззвучного экрана, на котором вдруг появляется столб света: это вид изнутри бункера вовне, где всё залито светом. Вдруг оттуда материализуется Лираз, уставший и покрытый пылью. Зайдя внутрь, он опирается на стену и вздыхает. Весь кадр сжимается и оказывается буквой ו из появившегося названия фильма בופור. Странно, что первый кадр фильма смотрит изнутри холма. Похоже, будто сама гора безучастно взирает на человеческое безрассудство. Такая точка зрения противоположна той, которая была установлена в начале «Высоты 24», где всеведущая камера парит над холмом и смотрит на него преданным идее и исторически информированным взором. Подобно горе, и мы безучастно взираем на то, как молодые люди, посланные захватить возвышенность, идут на напрасную смерть. Взгляд с перспективы истории или нации, считающий захват высоты заслуживающим жертв-жертвоприношений, оборачивается теперь на 180 градусов. Он включает в себя различные мотивы антивоенного дискурса, и приходит к видению солдат как жертв-пострадавших от политической недальновидности, военных ошибок планирования, безразличия к человеческим жизням и публики, способной к протесту, но не к осмысленной политической дискуссии. Лираз продолжает брести в кадре, и как в «Высоте 24» появляется пояснительный текст:

*Бофор, крепость крестоносцев 12-ого века, переходит уже сотни лет из рук в руки, от армии к армии. Кровопролитные бои превратили его в мифологический символ героизма.*

*В 1982 году в первый день Ливанской войны над горой был водружён флаг Израиля после тяжёлого и спорного сражения.*

*По прошествии 18-ти лет вследствие публичного протеста израильское правительство приняло решение уйти из Ливана.*

Являясь отсылкой к «Высоте 24», пояснительный текст также выражает потребность объяснить израильскую позицию и ввести зрителя в контекст. Такой «объясняющий» текст становится частью формы национального кино, ведь потребность «объяснить» позицию Израиля и делает кино «национальным». Термин «национальное кино» сложно формально определить, и для наших нужд мы считаем достаточным указать на его характерную черту: точка зрения фильма — хотя бы отчасти аллегория нации, а заснятое действие — часть этой аллегории.[[33]](#footnote-33) Замечательно, что при этом, главный посыл «Бофора» диаметрально противоположен посылу «Высоты 24». Оба фильма начинаются с некоего крайнего срока, хотя в «Бофоре» речь идёт о дате отступления, а не о времени вступления в силу прекращения огня и «последней» возможности для завоеваний. В таком случае последующие смерти не служат никакой реальной цели. Павшие солдаты — просто бесполезные жертвы, жертвы произвола огромной организации и провалов руководства ЦАХАЛ. Их жертва бессмысленна и тщетна: гору, которую они удерживают, в конце концов взорвут.

С первого кадра становится ясно, что фильм делает сознательные усилия в визуальном плане, чтобы обратиться ко всем аспектам антивоенной израильской культуры. Присущую такой позиции трудность можно ощутить уже в пояснительном тексте, который пытается оставаться нейтральным. Фильм, который критически настроен по отношению к войне в максимальной мере, описывает крепость как «переходящую уже сотни лет из рук в руки», чем подрывает свой критический настрой и поддерживает видение войны как обычного положения дел на Ближнем Востоке.

Следующий кадр тоже интересен и живописен. Он снят с подножия горы и направлен вверх. Массивная гора вдалеке заснята в облачный день при мягком освещении. План длится десять секунд, и до самого конца ленты мы больше не видим гору с такого ракурса. Дальнейший эпизод показывает мифологический израильский флаг, поставленный на вершине солдатами в 1982 году. Он снят с караульного поста, а мешки с песком образуют обрамление кадра. Далее мы видим двор укрепленного пункта. Постепенно камера, направленная изнутри наружу, начинает продвигаться внутрь бункера, следуя за ползущим по укромному тоннелю солдатом. Здесь мы знакомимся с командиром Лиразом и другим, убитым позже, солдатом, пока они ждут вертолёт с сапёром на борту. Сцена с вертолётом, прилетающим под вражеским огнём, напоминает «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now», реж. Ф.Ф.Коппола, 1979), и конечно, в обоих фильмах наличествует одинаковое отношение к военному командованию. Отсылка подталкивает к мысли о замечательной способности «Бофора» рассуждать не только о локальных проблемах, но и о репрезентации войны в широком смысле. Сапёра привезли, чтобы он обследовал самодельное взрывное устройство, заложенное около дороги, ведущей на базу. Когда вертолёт приземляется, начинается бомбёжка, и трое, запыхавшись, вбегают в бункер. Прибытие сапёра и его последующая смерть в ходе бесполезной операции очень важны: его судьба выступает доказательством безразличия и бездумности военного командования, а также указывает на особенный характер отношений между командирами и подчинёнными на вершине, который мы проанализируем в дальнейшем.

Первый кадр этого эпизода почти такой же, как и в «Высоте 24». Гора стоит, готовая, чтобы её захватили. Однако движение камеры снаружи вовнутрь, предполагает перспективу одновременно интимную и безразличную, давая гораздо более сложное и трагическое видение войны. Такой вступительный эпизод также заявляет, что сейчас мы увидим изнутри то, что всегда видели снаружи. Удивительна установка не давать другой наружный план горы, хотя и понятна символически: увидеть гору можно только после того, как она была разрушена ужасом войны, испытанной и увиденной изнутри. Фильм обращается не только к динамике отношений индивид-общество и солдат-командир, но и к самой горе как объекту желания. Вопреки тому самому убеждению, которое приводит в движение «Высоту 24», что территория стоит человеческих жертв, «Бофор» постоянно напоминает нам, что смерти, которые мы наблюдаем, бессмысленны.

Картина повествует о последних днях на горе. Герои проводят дни, преследуемые невидимым неприятелем, воспоминаниями, парализующим страхом, словно человеческие мишени. Самый интересный и противоречивый персонаж, Лираз, молодой командир аванпоста, выполняет порученную миссию в такой двойственной манере, что сложно сказать, где заканчивается честолюбие и где начинается долг. Состав отряда солдат также показывает, что мы имеем дело с национальным кинофильмом, и он также символичен, хотя и не чересчур, как в «Высоте 24». Он указывает на смену основного типажа солдата: место взрослого, «соль земли»-ашкенази занимает молодой выходец из простонародья-мизрахи или религиозный еврей. Таковы реалии военной службы, и фильм более осведомлен о них, чем книга. Эта осведомлённость также тонко намекает на наличие в фильме классового сознания. Общее для двух фильмов присутствие символичности в актёрском составе ещё раз доказывает, что несмотря на оборачивание основного посыла, оба они принадлежат к одной традиции.

Более пристальный взгляд на детали картины подтверждает тезисы, выведенные нами из первых эпизодов: задействованы все модусы сопротивления культуре войны. Воздействие смерти солдата на окружающих проиллюстрировано, когда скорбящий отец погибшего сапёра Зива появляется на телеэкране в управляющей рубке бункера. Отец выступает с пронзительной речью, обвиняя себя в том, что воспитал сына, ставшего жертвой государственной машины, и не научил, что его жизнь драгоценна и незаменима. Встреча Лираза со своим командиром наглядно показывает невозможность вверять высшему командованию жизни простых солдат и бесконечный разрыв между интересами государства и индивида. Демонстрируя очевидный конфликт между обществом и индивидом и низкий уровень публичного дискурса, в финальных эпизодах фильм ясно показывает, что старый способ репрезентации и оправдания войны полностью деконструирован.

Развязка фильма начинается подготовкой к эвакуации с горы и подрыву бункера. В символически нагруженном эпизоде Лираз и Корис пытаются снять мемориальную табличку с именами солдат, павших при штурме горы в 1982 году. После нескольких попыток Лираз говорит, что, по всей видимости, солдаты хотят остаться на горе, и они переходят к эвакуации. Перед детонацией всем приказано занять укрытие — только Лираз высовывает голову, когда гора взрывается, неспособный отвести взгляд, подобно лотовой жене. Вспыхнув вдалеке, взрыв озаряет ночь. Затем камера возвращается на вершину, чтобы показать табличку, опалённую пламенем и слетевшую с цепи. Это суть само государство, и то, как оно использует власть и людей, что приводит к кризису веры. Когда табличку охватывает огонь, всё, что можно почувствовать, — это бесполезность жертвы. Лираз — настоящий идеалист. Его действия обнаруживают, что он видит Бофор лишь как Высоту 24, место, за которое стоит стоять насмерть. Причина этого в том, что ответственные люди, которым он доверял, сказали ему, что это так. Если его послали защищать это место, значит это имеет смысл в широком масштабе. И тогда путешествие Лираза в фильме является именно объяснение старого способа видения возвышенности. Если бы фильм закончился взрывом, это, несомненно, было бы посылом фильма. Однако у ленты другой заключительный эпизод.

Когда бронемашины отъезжают в Израиль и растворяются в кромешной тьме, в неподвижном пятисекундном плане мы словно глядим глазами горы. Решение не заканчивать картину этими кадрами значит, что «точка зрения» горы подчинена ещё одному взору. В следующем кадре с ракурсом изнутри Израиля ранним утром мы видим, как бронемашины пересекают границу. Солдаты спрыгивают, обнимаются и звонят домой. Их очевидное облегчение акцентируется израильскими флагами во многих кадрах. Как и Лираз, который командует «ехать домой», все солдаты называют израильскую сторону северной границы «домом». Оказывается, что фильм не о войне и о горах в принципе, а скорее об конкретно этой, или, самое большее, обо всех горах за пределами Израиля. Это даёт правым достаточно пространства, чтобы насладиться и принять фильм, так как речь идёт только о горах вне «консенсуса».[[34]](#footnote-34)

Финальный кадр начинается, когда Лираз отходит в сторону, сбрасывает разгрузочный жилет, падает на колени и начинает тяжело дышать и всхлипывать. Затем поднимает голову и успокаивается: снятый на фоне заката в поле, он смотрит перед собой уверенным, решительным взглядом, возможно видя гору, возможно павших товарищей. Эта позиция несомненно отсылает к культовому образу из «Взвода» Оливера Стоуна («Platoon», 1986), только без поднятых вверх, вопрошающих «почему?!» рук. Вместо вопроса перед нами принятие, катарсис: всё вернулось на круги своя. Как минимум, Лираз выглядит готовым к новой войне, которая уже не за горами.

Подводя итоги сравнению, мы считаем возможным сказать, что «Высота 24 не отвечает» и «Бофор» — два сильно связанных фильма, которые стоят на двух полюсах репрезентации войны в израильском кинематографе в промежутке от войны 1948 года до конца израильской оккупации южного Ливана. В сущности, два фильма выдвигают две почти противоположные точки зрения, что можно увидеть в самой форме их киноязыка. В главе мы сознательно не касались множества достойных внимания фильмов и произведений других видов искусств, проложивших дорогу до «Бофора», ввиду неисчерпаемости темы, но считаем, что сказано достаточно, чтобы в общем понять положение «Бофора» на линии развития израильского военного кинематографа. Прямо как «Высота 24» резюмирует дискурс войны 1948 года в первые годы существования Израиля, «Бофор» умело соединяет в одно целое различные дискурсы, деконструирующие нереалистическое видение войны, видение, игнорирующее страдание индивида. «Бофор» зашёл в антивоенной критике настолько далеко, насколько это возможно для национального фильма: камера всё ещё в некоторой степени аллегория нации. «Бофор» деконструирует героическое видение войны глубоко и тщательно, возможно и не создавая принципиально нового в репрезентации войны, но создавая культурное пространство для совершенно нового пути репрезентировать войну в израильском кинематографе, какой мы видим в «Вальсе с Баширом». Мы надеемся, что это предвестники таких же новых модусов политических дискуссий о войне.

**Травматические воспоминания в кинематографе Израиля: «Потраченные»**

Израильский документальный фильм «Потраченные» начинается архивными кадрами того, как премьер-министр Израиля Менахем Бегин и министр обороны Ариэль Шарон посещают крепость Бофор 6 июня 1982 г., после того, как она была захвачена Армией обороны Израиля (ЦАХАЛ) во время Первой ливанской войны. Бофор, горная крепость в Южном Ливане, была основана в 1150 г., во времена Крестовых походов. В контексте Первой ливанской войны, крепость служила палестинским военным укреплением, откуда были обстреляны поселения на севере Израиля. Её захватили после одного из самых известных сражений всей войны, и она стала репрезентовать израильский контроль над Ливаном. Средства массовой информации сопровождали Бегина и Шарона в крепости, где те поспешили сообщить, что битва за Бофор прошла без жертв, хотя уже пошли слухи, что офицер десантник и пять других солдат погибли в ходе боевых действий. Израильские СМИ говорили о «высшем героизме» и «абсолютной приверженности» бойцов, не упоминая тяжелые потери, которые понесла ЦАХАЛ.

Название фильма, «Потраченные», напоминает о войне во Вьетнаме, где «потратить» кого-то стало означать «убить». Таким образом, фильм, как отмечает Джадд Нееман, создает связь между авантюрой и поражением Соединенных Штатов во Вьетнаме и провалом Израиля, когда он застрял в так называемом «ливанском болоте».[[35]](#footnote-35) В отличие от израильских про-государственных СМИ, которые подчеркивали героизм при захвате Бофора, фильм раскрывает и обыгрывает подавленные личные травматические воспоминания через свидетельства одиннадцати солдат, отслуживших там шесть месяцев до того, как ЦАХАЛ вышла из Ливана в мае 2000 года. Солдат преследовали призраки войны: они помнят образы, звуки и запахи на поле боя; они помнят войну, в которой они никогда не видели врага. Один из солдат спрашивает: «Кого мы охраняем? Что мы охраняем? Там только темнота. Мы стали ощущать, что мы охраняли только себя. Зачем я здесь?». Их воспоминания полны ужаса, парализующего страха и смерти.

В центре фильма находится травма разрушенного тела убитого или раненого солдата мужского пола. Израильские военные фильмы 1950-х и 1960-е гг. отрицали такое травматическое видение. В этих фильмах воин, который положил свою жизнь на алтарь нации был представлен через миф о «живом мертвеце», солдате, чье физическое тело больше не существует, мертвом, но который тем не менее существует и живёт в воображаемом национального сознания. Через мифическую метафору «живого-мертвого» солдата, чьё тело отсутствует, национальная культура войны подтверждала свою готовность приносить жертвы. Бытие индивида было поглощено коллективом, и смерть воина поощрялась и оправдывалась тем, что ей придавался больший и более общий национальный, и, таким образом, трансцендентный смысл. Национализм, как и религия, утверждает Бенедикт Андерсон, «озабочен связями между мёртвыми и еще не рождёнными, тайной перерождения. ... Превращение случая в судьбу — это магия национализма»[[36]](#footnote-36). Элла Шохат считает, что в израильских военных фильмах «гибель главных героев ... аллегорически компенсирована возрождением страны — конечной героини фильма»[[37]](#footnote-37). Или, выражаясь в терминах телесности, реальная смерть человека, и материальность мужского тела, его кожа, плоть, кровь, кости — отрицаются и включаются в процесс возрождения национального тела. В ленте «Он шел по полям», например, смерть солдата, Ури, не изображается на экране. Зрелище его мертвого тела заменяется на стоп-кадр с удивленным лицом Ури за секунды до смерти. Стоп-кадр из фильма становится метонимическим означающим для порога между жизнью и смертью, конструирует национальный миф о «живых мертвецах». Замершее изображение лица Ури растворяется в изображении моря, откуда новые иммигранты прибывают в Израиль. Индивидуальная смерть подавляется её инкорпорацией в рамки национальной преемственности. То, что Ури пожертвовал своей жизнью, в то время как взрывал мост, обеспечило безопасную дорогу для прибывающих еврейских иммигрантов и проложило путь к созданию воображаемого национального сообщества Израиля. По словам Андерсона, образование воображаемого национального сообщества основывается на одновременном и коллективном существовании людей, которые не знают друг друга лично и не встречались лицом к лицу. Поэтому, чем расплывчатее индивидуальная идентичность объекта памяти, тем больше власть национальной и коллективной идентичности и идентификации. Индивидуальная смерть отсоединяется от тела солдата и, таким образом, может служить источником идентификации для всех.[[38]](#footnote-38)

«Потраченные» пытается репрезентировать травму расчлененного солдатского тела, однако, как таковая, она является нерепрезентируемым опытом. [[39]](#footnote-39) Травма — это реакция, иногда отложенная, на травмирующее событие и серию событий, которая принимает форму повторяющихся назойливый галлюцинаций, снов, мыслей и поведенческих паттернов, связанных с событием. Одна из главных характерных черт травмы — её запоздалость по времени: жертва травмы не может осознать или представить травмирующее событие в момент его свершения, и таким образом травматический опыт продолжает снова и снова преследовать жертву. Другими словами, травмирующее событие повторяется, и, таким образом, может быть осознано, узнано и репрезентировано только после самого события. Поэтому травма является кризисом знания и репрезентации. понятие травмы, которое включало в себя удалённый во времени элемент, «временно задержанное последствие», которое похоже на историческую причинно-следственную связь между прошлым и будущим. Фрейд характеризовал травму не только как внезапное и разрушительное потрясение, нанесённое организму, но и как то, что осталось в душе индивидов, некоторый лишённый смысла локус психики, пока под давлением события, чем-то похожего на оригинальный травмирующий опыт, этот локус активизируется, чтобы представить смысл, детерминированный настолько, чтобы снова повредить организм. При этом организм повреждается дважды: сначала воспоминанием об изначальном потрясении и неожиданным раскрытием его смысла; а затем повторением приёма, которым этот смысл был изгнан из сознания, теперь сопровождаемым чувством вины, за то, что этот смысл не был распознан с самого начала.[[40]](#footnote-40)

В соответствии с таким пониманием травмы, «Потраченные» фокусируется не на самом травмирующем событии, а скорее на шокирующих эмоциях и переживаниях как их вспоминают солдаты, и на том, как интервьюируемые выражают себя. Один из них, например, рассказывает: «Иногда, когда я поджигаю сигарету много времени спустя, этот запах снова появляется у меня в носу … запах, который тяжело забыть … едкий запах, запах горелого … Видение, которое я не хотел помнить и не мог забыть». Пугающие запахи и видения сожжённой плоти возвращаются непроизвольно в сознание солдата и становятся травматическими только в отношении с другим временем и местом. Запах сигареты заново «проигрывает» воспоминания о войне, которые сейчас, запоздало, приобретают травмирующий смысл. Солдат хотел забыть, не знать, не помнить суровое испытание осквернённого, лишённого целостности тела «в реальном времени». Таким образом, угрожающее событие продолжает преследовать его, и постоянно появляется как в снах, так и в повседневной жизни. Он говорит: «В это невозможно поверить, что ты там, и что это то, что ты видишь. Иногда я вижу себя поднимающимся на позицию. Я не помню всего, что там произошло, но хочу помнить». Другой солдат говорит, что «это как стать частью фильма, правда, фильма» и «в основном, то, что ты там видишь, это как будто кадры из фильмов … военных фильмов». Ещё один свидетельствует: «Я спасаюсь бегством и не могу бежать». Для солдат война вспоминается словно ночной кошмар или как военный фильм. Подобно зрителю в кинозале, солдат видит себя пойманным в ловушку ужасающих видений, которые разворачиваются у него перед глазами. [[41]](#footnote-41)

Травматические воспоминания ветеранов не обязательно состоят из линейных отношений между причиной (травмирующим событием) и следствием (его репрезентацией в памяти), между означаемым (референтом) в реальности и означающим (знаком). Скорее, воображение и бессознательное играют ведущую роль в формировании катастрофических воспоминаний солдат об историческом прошлом. Жанет Волкер описывает связь между действительностью и воображением в кинематографических репрезентациях травматических воспоминаний как «распоминание»: «Процесс, описываемый в психологической литературе, в котором мысленно воспроизводятся изображения и звуки, связанные с прошлыми событиями, но изменённые в некоторых аспектах, следует назвать «распоминание». … Это вспоминание с отличиями. … Оно может принимать крайние формы, если события были социально неприемлемы, или необъяснимы для человека. … «Распоминание» — это совершенная стратегия выживания»[[42]](#footnote-42). В психологической традиции наиболее близкое состояние описывается термином «конфабуляция», под которым понимается добавление деталей или заполнение пробелов памяти. Так как человеческий мозг реконструирует воспоминания каждый раз заново, пользуясь при этом и информацией, полученной позднее, согласно такому определению, конфабуляция может наступать в том числе и у психически здоровых людей, и быть как сознательным, так и бессознательным действием, когда фальсификация служит защитным механизмом.

Травматические воспоминания солдат — именно такие «распомненные» воспоминания, или конфабуляции; прерванные реминисценции, сконструированные путём забывания и изменения при помощи воображения. Конфабуляция даёт солдатам возможность говорить и репрезентировать событие, чересчур угрожающее, чтобы воспринимать его как есть напрямую. Воспоминания такого рода свидетельствуют не о чём ином, как о принципиальной невозможности репрезентации события, которое солдат пытается вспомнить. Это не совпадение, что режиссёр Нурит Кедар решила интервьюировать ветеранов в искусственных декорациях художественного фильма «Бофор», фиктивно воссоздавших знаменитый укреплённый пункт. Кедар указывает на главную роль киноискусства — репрезентация нерепрезентируемого и раскрытие подавленных травматических воспоминаний.

**Архив, память и травма в «Бофоре» Дж. Седара**

Пересматривая травматические и не проговорённые воспоминания о Ливанской войне, фильмы «Потраченные», «Бофор», «Вальс с Баширом» и «Ливан» не столько озабочены историей войны, сколько личным и субъективным опытом и памятью солдат, там воевавших.[[43]](#footnote-43) Они описывают бойцов, для которых время остановилось, которых преследуют ужасающие образы поля битвы, иногда даже после того, как война закончилась. Их акцент на субъективном измерении памяти и опыта войны отделяет эти фильмы от исторического контекста войны, который представлен лишь частично и иногда туманно, и помещает их во вневременное пространство, маркируемое символами и индивидуальными фантомами. Вытащенные из линейности национальной истории, эти фильмы входят в неопределённый мир личных намёков, таинственный мир, характеризующийся смещениями и повторениями, что присуще снами и грёзам, а также изменённым воспоминаниям-конфабуляциям. Эти картины указывают сразу и на огромную нужду помнить и репрезентировать одну из самых травматических войн в истории государства Израиль, и на сложность сделать это.

В некоторой степени, специфические формы, которые принимает память в этих фильмах, — дистанция между воспоминанием и историей, субъективная и персональная природа воспоминаний, сложность репрезентировать и «схватить» прошлое, — были проанализированы, хотя в другом контексте, французским историком Пьером Нора. В своей вступительной статье к многотомному сборнику «Франция-память», очерчивая различия между «памятью» и «историей», он предаётся меланхолическим размышлениям об утере традиции национальной исторической памяти. «О памяти столько говорят только потому, что ее больше нет», — утверждает Нора. Анализируя, почему память больше не существует, Нора описывает несколько этапов потери. Он начинает с «примитивных», или «архаических» обществ, чья память реальна, и через которую одно поколение передаёт другому ценности. В таких сообществах память связывала людей с предками и с «неразличимым временем героев, началом мира и мифа».[[44]](#footnote-44) С исчезновением традиционного общества (крестьянства) и последующих «ускорением истории», люди отрываются от памяти и невольно вошли в мир истории. Происходит обрыв «древней связи идентичности». Процитируем отрывок, где Нора сопоставляет историю и память:

*Память — это жизнь, носителями которой всегда выступают живые социальные группы… История — это всегда проблематичная и неполная реконструкция того, чего больше нет. Память — это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим. История же — это репрезентация прошлого… История как интеллектуальная и светская операция взывает к анализу и критическому дискурсу. Память помещает воспоминание в священное, история его оттуда изгоняет, делая его прозаическим. Память порождается той социальной группой, которую она сплачивает … история принадлежит всем и никому, что делает универсальность ее призванием. Память укоренена в конкретном, в пространстве, жесте, образе и объекте. История не прикреплена ни к чему, кроме временных протяженностей, эволюции и отношений вещей. Память — это абсолют, а история знает только относительное.[[45]](#footnote-45)*

Несмотря на основополагающие различия, Нора также утверждает, что традиционная идея нации делает возможным сближение истории и памяти. Он полагает, что национальная историческая память — «история-память», или трансформированная память в его терминологии — даёт чувства единства и неразрывности, измерение священного, наличием которого характеризовалась настоящая память традиционных сообществ. Такие аспекты нации, как «политическое и военное, биографическое и дипломатическое являются столпами преемственности».[[46]](#footnote-46) Однако, по мере постепенного распада идеи нации как священной сущности, основанной на общих ценностях и традициях, и появления светского многокультурного общества в пост-просвещенческую эпоху, историческая память теряет своё национальное значение. В результате заката идеи коллективной национальной идентичности, история теряет свою миссию, воспитательное назначение и священность. История больше не является неотъемлемой связью между прошлым, настоящим и будущим, она прекратила наполняться «коллективным сознанием» и больше не служит нации: «Нация — это больше не борьба, а данность, история превратилась в одну из социальных наук, а память — это феномен исключительно индивидуальный».[[47]](#footnote-47)

Таким образом, утверждает Нора, индивидуальные воспоминания встают на место коллективной национальной памяти. Эти личные воспоминания выражают опыт и обеспечивают преемственность скорее различных социальных групп, нежели нации. Эти группы, объединённые общим историческим опытом или религиозной или этнической принадлежностью, зависят от личных воспоминаний, чтобы поддерживать свою общинную идентичность и сплочённость. Когда память уходит из области нации, то она из «социальной, коллективной и всеобъемлющей» превращается в «психологическую, индивидуальную и субъективную». Следствием метаморфозы исторической памяти является также трансформация индивидуальной психологии: «интегральная психологизация современной памяти ввела совершенно новую экономию идентичности моего Я, механизмов памяти и отношений с прошлым».[[48]](#footnote-48) В то время как историческая память нации обеспечивала непосредственное соединение с прошлым, сегодня люди зависят от личных воспоминаний, чтобы осознать и осмыслить свою идентичность. По этой причине, они воспринимают память как свой долг. Долг помнить заставляет людей создавать архивы, «места памяти» (фр. «lieux de mémoire»), чья задача— сохранить каждый отдельный след или фрагмент прошлого. Парадоксальным образом, но эти места — от музеев и памятников до символических церемоний и празднеств — на самом деле удаляют нас от прошлого. Места памяти останавливают время, таким образом создавая разрыв в преемственности, отделяя нас от того, что было до. Нора пишет: «… места памяти не имеют референции в реальности. Или, скорее, они сами являются своей собственной референцией, знаками, которые не отсылают ни к чему, кроме самих себя, знаками в чистом виде. Это не значит, что у них нет содержания, физического существования и истории, совсем напротив. Но местами памяти их делает как раз то, благодаря чему они ускользают от истории».[[49]](#footnote-49)

Взгляд Нора на современную память в большой степени согласовывается со структурой памяти в «Бофоре», кинокартине, которая раскрывает и выделяет разрыв, потерю преемственности, между историей (или национальной исторической памятью) и памятью. Однако в то же самое время, фильм ностальгирует и тоскует по утерянной и отныне невозможной коллективной национальной памяти. В нём война представлена как личное воспоминание отдельной социальной группы — боевой единицы служившей гарнизоном в знаменитом укреплённом пункте в последние месяцы незадолго до вывода ЦАХАЛ из Ливана, — а не как коллективная память, традиция, которой живёт, и которую практикует и которой обуславливается нынешнее израильское общество. Промежуток времени накануне отступления представлен как травматический для солдат, которые чувствуют, что армия и государство бросили их, потеряли национальную цель и идентичность, и были исключены из исторической памяти нации. Отрыв от национальной коллективной памяти создаёт в картине особенный мир, который характеризуется постоянным затуманиванием исторического контекста наплывом индивидуальных субъективных ощущений, впечатлений, припоминаний; вневременной мир снов, видений и мифов. Однако, солдаты, особенно офицер, а в самом деле и весь фильм, травмированы переживанием заброшенности, которая производит и указывает на дистанцированность от общего национального прошлого, что вызывает в них тревогу и беспокойство от потери маскулинной национальной власти и господства. Столкнувшись с отсутствием национального надзора и коллективной исторической памяти, командир подразделения Лираз Либрати (Ошри Коэн) чувствует себя лично обязанным помнить национальное прошлое. Он конструирует из Бофора «место памяти», нечто вроде национального архива, чтобы наделить смыслом свою идентичность. Однако, желание главного героя «архивировать» национальную память, его ностальгия по утерянной коллективной памяти, оказываются бесплодными из-за травматического разрыва между национальной историей и памятью. «Бофор», таким образом, оплакивает потерю коллективной памяти и свидетельствует о коллапсе национальной исторической памяти в Израиле. [[50]](#footnote-50)

Отступление из Ливана повредило репутации ЦАХАЛ как внутри, так и за пределами Израиля. Большинство израильской общественности, уставшее от того, что оно рассматривало как бессмысленную военную авантюру в Ливане, и отказавшееся продолжать жертвовать жизнями своих сыновей ради контроля над территориями по ту сторону израильской границы, поддержало полный и односторонний вывод сил ЦАХАЛ из «зоны безопасности» в северном Ливане. Армейское руководство, в свою очередь, выступало против вывода войск, так как отступление огромной армии с избытком ресурсов перед лицом относительно слабого врага, такого как Хезболла, могло повредить имиджу ЦАХАЛ как в глазах военных и гражданских Израиля, так и в глазах врага. В марте 2000 г. Премьер-министр Эхуд Барак отдал приказ о незамедлительном выводе войск. ЦАХАЛ осталась довольна, тем как прошёл отход, особенно с оперативной и бюрократической сторон — после демонтажа большого количества оборудования уход занял 48 часов и обошёлся без жертв. Однако, ни армия, ни правительство не смогли предотвратить то, что палестинская общественность и арабское общество в целом (или даже некоторые израильтяне) рассмотрели отступление как позорное для Израиля. ЦАХАЛ стал восприниматься как униженная и побеждённая армия, потерявшая ауру доблести и героизма, присущую ей так много лет. Образ ЦАХАЛ как армии-неудачницы тем более усилился, когда в сентябре 2000 разразилась Вторая интифада; тогда командующий Центральным военным округом Моше «Буги» Яалон заявил: «Мы обновили наши силы сдерживания. Мы компенсировали результат выхода из Ливана».[[51]](#footnote-51) Замечание Яалона подчёркивает идею, что жестокое подавление палестинского восстания задумывалось с тем, чтобы опровергнуть сложившийся образ неудачливости ЦАХАЛ, убрать образ военного поражения из официального национального нарратива, восстановить чувство национального единства израильского общества и воскресить его веру в силу армии.

«Бофор» выражает страх того, что израильская армия теряет власть и господство в свете приближающегося отхода из Ливана. Лента не занимается реальным историческим событием, а скорее фокусируется на субъективном опыте солдат, их чувстве тревоги, выражает индивидуальный травматический опыт и воспоминания о войне, которой было отказано во входе в национальный исторический нарратив. Отход из Ливана описан в фильме как травматический для солдат, которые чувствуют, будто и армия с правительством, и израильская публика их бросили и позабыли. Эти бойцы, взращённые на героических мифах жертвы и смерти, чувствуют, что их национальная миссия утратила ориентиры и цель, что их забыли на чужбине. Они чувствуют себя жертвами национального и политического конфликта, которым нечего делать, кроме как ждать, пока политики не решат их судьбу, в то время как враг убивает их почти каждый день. В начале фильма солдаты буквально пойманы в ловушку на горе, потому что подъездная дорога заминирована; единственный путь туда и оттуда — на вертолёте. Зив Фаран (Охад Ноллер), офицер-сапёр, прибывает на заставу, чтобы очистить дорогу. Для солдат его прибытие несёт в себе перспективу свежих поставок на гору, некоторого контакта с внешним миром. Командир подразделения, Лираз, и его заместитель Ошри (Эли Альтонио) приветствуют его: «Ты приехал спасти нас?», — спрашивают они, полушутливо, полуотчаянно. Напуганный постоянной бомбардировкой заставы, Зив озабоченно спрашивает: «Тут всегда так?». На что Лираз и Ошри отвечают с сарказмом: «Нет, пока ты не приехал, всё было хорошо. Добро пожаловать на Бофор!»

Пространственная планировка укреплённого пункта Бофор отражает чувства беспомощности, загнанности и изоляции солдат. Ввиду дистанции, положенной между фильмом и официальным израильским националистическим дискурсом, «Бофор» стремится представить знаменитый аванпост не только как историческое место, но также, если не скорее, как место, отделённое от определённого времени и места, как сумеречную зону между действительностью и мифом, прошлым и настоящим, жизнью и смертью.[[52]](#footnote-52) Застава представляет собой замысловатую сеть узких ветвящихся подземных коридоров. Передвигаясь по этим туннелям, солдаты похожи на лабораторных мышей, бегущих через запутанный, вызывающий клаустрофобию лабиринт. Солдаты спят в гамаках, подвешенных к потолку длинного металлического контейнера, который они называют «подлодка», словом, которое подчёркивает оторванность от внешнего мира. Совсем как в подлодке, солдаты зависят от специального оборудования, чтобы поддерживать контакт с внешним миром. На поверхности застава сделана из множества слоёв бетона, которые добавлялись из года в года, будто пытаясь похоронить людей заживо. Бетонные блоки стены загораживают кадр, когда камера берёт крупный план солдат, ограничивая передвижение в пространстве. Большую часть времени застава покрыта густым туманом, который мешает им видеть и ориентироваться в пространстве. Также он придаёт ощущение нереальности месту, которое одновременно конструируется фильмом и как реальное, и как воображаемое, которое одновременно существует и не существует.

Пространство Бофора может быть описано как гетеротопия в терминах Мишеля Фуко. В противоположность утопии, месту заведомо нереальному, даже если ясны условия его существования, и связанному с «реальным пространством общества обобщёнными отношениями прямой или обратной аналогии», гетеротопия, что буквально можно перевести как «другое место», это место действительно наличное, существующее во времени и пространстве, однако обладающее общим с утопией свойством — «она соотносится со всеми остальными местоположениями, но таким образом, что приостанавливает, нейтрализует или переворачивает всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются». В качестве одного из примеров гетеротопий Фуко приводит корабль (в случае этой картины — «подлодка), который сам по себе является закрытым пространством, однако одновременно плывущим по бесконечному морю. Согласно Фуко, гетеротопии — это «подлинные места, … служащие своего рода «контрместоположениями», своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения … сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются»[[53]](#footnote-53).

Будучи завоёванным пространством, застава Бофор укрепляет израильский национальный и идеологический порядок. Хотя в то же время, её воздействия искажены и дезорганизованы, и у неё нет ясной цели. Согласно записке, висящей на заставе, назначение этого места — «защищать северную границу государства Израиль». Однако, так как солдаты не могут увидеть неприятеля, они не понимают, что они защищают и от кого. Аванпост Бофор представляет собой военный закон и порядок и должен держать под контролем местность вокруг, но на самом деле здесь царят хаос и клаустрофобия, его функционирование совершенно беспорядочно и запутано, и это место постоянно находится в обороне. Застава — это анклав на вражеской территории, который подчиняется законам государства Израиль, и в то же время оторван от него, или даже, возможно, им брошен. Фуко утверждает, что гетеротопии одновременно «мифичны и действительны». В одной из сцен, Томер Зитлауи (Итон Турджеман) иронически описывает их цель на Бофоре: «Мы охраняем гору, чтобы она не убежала». Так гора Бофор маркируется одновременно как реальная и мифическая. Присутствие солдат делает её реальной так, как будто бы её не существовало, если бы их там не было. Также Фуко рассуждает о кладбищах, как гетеротопических пространствах, которые существуют и не существуют: в них содержатся останки мёртвых, а также подтверждение их смерти и небытия. В одном из эпизодов фильма, Зив бродит по сюрреалистическому пространству Бофора. Испуганный и запутавшийся, он теряется в извилистом лабиринте коридоров, пока наконец не оказывается снаружи наверху, где застава тонет в густом тумане. Вдобавок к живым солдатам, на посты на заставе также поставлены манекены, одетые в армейскую форму. Это «живые мёртвые» заменители солдат, предназначенные, чтобы вводить в заблуждение неприятеля и притягивать огонь на себя. Этот манекен ощущается «жутким» в фрейдистском смысле, то есть пугающий и имеющий начало в давно привычном, «живой мертвец», одновременно как знакомый и дружелюбный, так чужой и угрожающий. Этот концепт довольно выразительно описывает атмосферу Бофора. Фрейд пишет: «Тогда наш вывод гласит: жуткое переживание имеет место, когда вытесненный инфантильный комплекс опять оживляется неким впечатлением, или если опять кажутся подтвержденными преодоленные примитивные убеждения»[[54]](#footnote-54). Под инфантильными комплексами он понимает, например, мечты о материнском теле, то есть желание вернуться в спокойную материнскую утробу из неясного непредсказуемого мира, утробу, которая на поверку оказывается железным гробом подземного бункера; страх кастрации, или боязнь не ответить ожиданиям Отца, из-за которого Лираз, пытаясь проявить и навязать подчинённым доблесть, подобающую «настоящему» защитнику Земли Израильской, посылает сапёра Зива на верную смерть, несмотря на разумные доводы об опасности и неосуществимости его плана. В такой модели понимания, примитивным убеждением оказывается вера в бессмертие и вечную жизнь в теле нации погибшего на войне солдата, оказывающимся здесь, в гетеротопии Бофора, лишь бездушным телом, придатком к укреплению и военной технике, или даже зловещим мертвецом, заманивающим живых в своё царство, как дядя Зива, сложивший голову при штурме горы и после смерти приведший сюда же умереть и своего племянника. Среди укреплений и мешков с песком Зив встречает Зитлауи, окрикивающего его со сторожевого поста: «Ты потерялся? ... Ты дошёл докуда можно дойти. Сюда приходят только по ошибке». Зитлауи заканчивает разговор, воя как волк, подыгрывая жуткой кладбищенской атмосфере сцены.

На протяжении всего фильма солдаты изображаются как дети, брошенные родителями. Когда Зив прибывает на Бофор, он спрашивает остальных: «Родители знают, что вы здесь?». Даже Лираз, который несколько раз за фильм называет сослуживцев «дети мои», представлен как брошенный ребёнок: «Моя мать не знает, где я с тех пор, как мне исполнилось девять». Такими мотивами брошенности в фильме артикулируется кризис в отношениях между отцами и сыновьями, а также между солдатами и их командирами, которые воспринимаются как потерпевшие поражение в том смысле, что они поддались общественному и политическому давлению и избегают активных боевых действий против врага, и которые, таким образом, пренебрегают своими солдатами. Неспособность патриархальной армейской власти позаботиться о своих «детях» заставляет солдат волноваться о потере мощи и упадке маскулинного господства. «Мы стали армией баб. Они имеют нас, убивают наших бойцов, а ваш ответ — оборона?! Ещё слой бетона?» — резко критикует Лираз своего командира Кимхи (Алон Абутбул), который отказывает развязать бой так незадолго до отступления. Лираз просит разрешения выйти «с детьми» и дать бой врагу: «Нет? Нет? У ЦАХАЛ нет ответа? Если уходим, тогда уходим. Дай приказ, мы прыгнем в машины и смоемся отсюда к чёрту. Но пока мы здесь, а я не вижу, чтобы мы уходили, развяжите мне руки. … Если боец увидит, что мы отвечаем, стреляем, убиваем тех, кто убивает нас, тогда он в деле, он в бою! А так? Стой как дурак и получай ракету. Банкротство. «Четыре старухи» нас победили, и они правы». С точки зрения Лираза, то, что солдатам не дают сражаться, ставит их в пассивную «женскую» позицию, которая видится как негероичная, унизительная и кастрирующая, позиция, представленная как угрожающая мужскому господству и автономии. Мужественности солдат угрожают не только враги, но и женщины: «Четыре матери», или как назвал его Лираз «четыре старухи, — антивоенное протестное движение, основанное в 1997 году четырьмя жительницами северной части Израиля, чьи сыновья служили в Ливане, и ставящее своей целью заставить ЦАХАЛ уйти из Ливана. В другой сцене Зитлауи описывает движение «Четырёх матерей» как «четырёх старых шлюх, которые ни черта не знают про армию и врут всей стране». По мнению солдат, протест женщин против войны феминизирует армию, что в свою очередь подрывает военно-маскулинную ценность бойцов и разобщает их с отцовской властью командиров.

Травма оставления, которая создаёт и обозначает разрыв между личным опытом солдат и национальной историей, представлена, таким образом, как кризис патриархальной гетеросексуальной маскулинности.[[55]](#footnote-55) Этот кризис, приключившийся с израильской маскулинностью незадолго до выхода из Ливана, принуждает Лираза занять место неудачливого отца и попробовать воссоздать мужскую военную национальную память. Лираз представлен как хладнокровный и решительный офицер, стойко верный армии и её национальной миссии. Даже несмотря на то (или, возможно, именно потому), что он осознаёт, что они с товарищами выступают в роли простых мишеней для неприятеля, он не ставит под сомнение важность их присутствия на горе. Идан Корис (Итай Тиран) замечает, что «Лираз — именно тот, кто нужен армии здесь. Тот, кто будет благодарен ей за возможность командовать на этой горе». Он отказывается принять известие о предстоящем отступлении с аванпоста и отвергает свою роль в качестве последнего командира Бофора. Он говорит: «Я не заслуживаю того, чтобы быть тем, кто сбежал с Бофора», — и фанатично поддерживает миф о героизме солдат, захвативших гору и хранит память о павших в этой битве. В одной из сцен Зив, чей отец сражался за Бофор, а дядя погиб в битве за его захват, рассказывает Лиразу и остальным, что в действительности был отдан приказ не штурмовать гору, но потом оказалось, что он не дошёл до бойцов: «Они могли бы подняться сюда без сражения и без жертв». На что Лираз отвечает, защищая честь и храбрость солдат: «Так можно сказать про любую битву. Но факт в том, что войска бились здесь как подобает мужчинам». Лираз видит себя и своих подопечных как продолжателей династии ветеранов боевых действий. Он даже называет чучел в форме «подкреплениями», которые «делают своё дело». Для него они — призраки павших, чья смерть беспрерывно прокладывает дорогу в будущее нации; то же можно сказать про погибших, чьи имена вырезаны на огромной мемориальной доске, висящей у входа в бункер. Своими смертями эти «живые мертвецы» направляют жизни Лираза и юношей его поколения, которые берегут национальное наследие мужчин-воинов. Лираз чествует и помнит этих героев, придаёт их жизням и смертям национальное значение, формирует себя по их образцу и, в конечном счёте, видит себя как одного из них.

Более того, Лираз хочет сохранить это наследие, передав следующему поколению воителей. На вопрос подопечных о предстоящей эвакуации он отвечает: «Погоди, успокойся. Так быстро мы не уйдём. Думаю, твои дети тоже здесь побывают». Лираз надеется исправить кризис в отношениях между отцами и их воюющими сыновьями, создав и подчеркнув связь между поколениями. Он создаёт нарратив маскулинной исторической памяти, которым второе поколение беспрерывно связывается с прошлым поколением, таким образом придавая смысл их национальной мужской идентичности.[[56]](#footnote-56) Следовательно, Лираз рассматривает себя не только как ответственного за заботу о солдатах, но и как хранителя патриархальной национальной памяти, которая сохранялась и накапливалась здесь на Бофоре. Ближе к концу фильма, за несколько часов до того, как силы ЦАХАЛ покинут Бофор, один из солдат говорит ему: «Попробуй представить гору без крепости… просто природа, никакой памяти ни о чём». Лираз неспособен вообразить такое. Для него Бофор не просто один из армейских аванпостов, но скорее «место памяти», вид национального архива. Он желает найти забытое героическое прошлое в этом архиве, след потерянного патриархального начала, который смог бы помочь ему определить и придать смысл своей собственной идентичности.

Однако же архив — это не такое место, которое невинно и нейтрально сохраняет и содержит прошлое. Скорее оно ненадёжное, неполное и избирательное, и основано на исключении и подавлении травматического содержания, которое угрожает оттуда вырваться. В случае Бофора травма является травмой брошенного родителями ребёнка, что указывает на прерванность связи между прошлым и настоящим, между историей и памятью; именно с этим и пытается бороться Лираз. В «Архивной лихорадке» Ж. Деррида[[57]](#footnote-57) пишет, что «нет ничего менее надежного, ничего менее ясного сегодня, чем слово «архив»… Нет ничего более беспокойного и беспокоящего». Его исследование архива начинается рассмотрения греческого слова αρχή, которое «означает сразу и начало (происхождение), и принцип (закон, правило, заповедь)». Оно указывает одновременно и на «закон, сообразный природе или истории, на то, откуда вещи происходят — физический, исторический или онтологический законы, — но также и на закон как право, на то, где люди и боги заповедуют, где осуществляются власть и социальный порядок — номологический (законополагающий) принцип». Архив жаждет вернуться к истоку, открыть первобытную память, сохранить прошлое, найти и владеть моментами начала, которые кажутся нам своего рода истиной. Однако сохранение памяти всегда насильственно. Архив, решающий, что достойно быть запомненным, тем самым определяет, что будет забыто. Другими словами, желание архива спасти и задокументировать прошлое, завладеть человеческой памятью раз и навсегда, не может быть удовлетворено без вечной угрозы молчания, без возможности забыть.

Согласно Деррида, избыточная, бесконечная, неутомимая страсть архива возвращаться к мгновениям начала принципиально связана с фрейдовым влечением к смерти. Влечение к смерти — это разрушительная, агрессивная, жестокая сила, которая способствует забывчивости, амнезии и отрицанию памяти, оно «не(ан)-архивно»[[58]](#footnote-58). Амбивалентность желания памяти заключается в том, что кроме, собственно, самого желания запоминать, то есть возвращаться к моменту в прошлом, чтобы лучше знать и понимать, есть стремление выйти за рамки простого понимания памяти, что связано с желанием сознания смягчить удар и приготовиться к травме, вернувшись в момент ей предшествующий. Корни травматического повторения лежат в таком желании «задним числом» узнать о травматическом моменте и подготовиться к нему. Фрейд описывает травму как потрясение, которое произошло слишком рано и внезапно, чтобы быть готовым к нему. А в случае влечения к смерти такое повторение выбирает стирание и забвение травматического события. Деррида в «Архивной лихорадке» пишет: «… архив… никогда не будет воспоминанием или анамнезисом как спонтанным, живым внутренним опытом. Наоборот, архив занимает место … структурного пробоя этой памяти. Не бывает архива без места для сдачи на хранение [consignation], без техники повторения и без определённой внеположенности. … если не бывает архива без сдачи на хранение во внешнее место, что обеспечивает возможность запоминания, повторения, воспроизводства, повторного впечатления, то мы должны также помнить, что само повторение, логика повторения, более того мания повторения, остаётся, согласно Фрейду, нераздельной с влечением к смерти».[[59]](#footnote-59) По мнению Фрейда, мания повторения осуществляется без памятования, повторение без воспоминания. Следуя за Фрейдом, Деррида утверждает, что архив основывается на мании к повторению, что связано с влечением к смерти. Снова и снова мы возвращаемся в архив, к памяти прошлого, чтобы закрепить и сохранить её. Тем не менее, нет повторения без влечения к смерти, без насилия, без вероятности забыть травматическое содержание, что саботирует желание архива вернуться к самому началу, вернуться к исходному прошлому событию. Исследователь травмы Э. Сантнер описывает механизм забывания через повторение, в случае которого «незабываемое забытое» подменяется картиной триумфа или радикального горя вместе с соответствующими моделями реагирования, названный им «нарративным фетишизмом»: «Нарративный фетишизм — «конструирование нарратива, с помощью которого неспособность скорбеть или отказ от скорби сюжетно оформляют травматические события; это способ фантазматического развенчания потребности в скорби путем симуляции состояния целостности, которое обычно достигается посредством подмены места и причины утраты, …освобождает человека от необходимости переосмыслить свою идентичность в «посттравматических» условиях».[[60]](#footnote-60) Таким образом, влечение к смерти оказывается неистовой силой, одновременно создающей и разрушающей архив. Архив внутренне противоречив, так как обязательно включает в себя забывание, и потому что производится манией повторения, памятования и забывания. Мы обречены возвращаться к «роковому повторению», и, следовательно, не можем управлять архивом; не можем выйти за пределы архива, заявить о наличии истинного и правильного смысла события, или констатировать, что событие произошло именно так и никак иначе.

Несмотря на вышесказанное, национальный архив не признаёт, что его структурирует насильственное повторение, и вытесняет осознание того, что архив никогда не может быть полным и окончательным. Дж. Капуто подводит итог: «Архив стал также означать строение, где хранятся записи (αρχείο) и за которым следят хранители архива (άρχων), «патри-архивные» власти предержащие, которые надзирают и управляют архивом. Вот поэтому всегда существует опасность «архивной политики», … лихорадочного контроля, осуществляемого институциональной властью, прежде всего государством, над архивными материалами, политики «официальной истории». Политической власти нужен контроль над архивом, мониторинг памяти».[[61]](#footnote-61) Власть стремится объединить все элементы архива в одну согласованную конфигурацию, где отсутствовали бы всякое противоречие, разнородность ,секрет или разделение. Деррида утверждает, что такое стремление лежит в фундаменте национализма — желание убить и сжечь память другого, заставить умолкнуть и стереть все следы травматических событий внутри архива.

В «Бофоре» Лираз выступает в роли, подобной такому хранителя бофорского архива, надзирая и контролируя память, в нём хранящуюся. Он хочет сделать его версию памяти о битве версией авторитетной, нормативной и номологической. Он хочет, чтобы она стала первоосновой и законом для остальных и использует данную ему власть, чтобы контролировать архив другого и подавлять, таким образом, альтернативные интерпретации событий прошлого. В качестве «патри-архивной» власти он настаивает на патриархальной трактовке прошлой битвы, и по той причине, что версия Зива о события при захвате Бофора ставит под вопросом миф о национальной памяти, героизме и жертве, сходу отвергает её. В одном из эпизодов, командир Лираза рассказывает ему о своём собственном травматическом опыте времён захвата Бофора: «Я был ранен даже до того, как началось сражение. Я лежал в бронетранспортёре и слышал по радио, как убивают моих друзей». «Да, но вы захватили его как герои», — отвечает Лираз, — «По крайней мере вы сражались. У вас был враг, была цель. Вы заняли самую важную гору в Ливане». Он пытается исключить из памяти угрожающих архиву призраков, о которых не сложилось должного способа повествования или которых не оплакали как подобает, пытается навязать национальный смысл как живым, так и мёртвым. Он хочет контролировать архив, защищать и сохранять национальное прошлое, помнить его, чтобы сконструировать связную последовательную мужскую национальную идентичность для поколений бойцов, что сражались до него, для себя и для тех, кто придёт на его место после того, как он уйдёт.

Корис — единственный солдат, кто открыто оспаривает власть офицера над памятью и его попытку подавить травматические события — ненужную смерть Зива и оставление командованием: «Человек только что погиб без причины. Я всё ещё так и не понял, ради чего он погиб. И почему нам не позволено говорить об эвакуации? Мы что, глупые дети? … Я хочу, чтобы он (Лираз) как мужчина признал и сказал нам в лицо, что через 2 недели здесь будет сидеть Хезболла, и всё что ЦАХАЛ делает сейчас — полное дерьмо». В этих словах Лираз предстаёт как «мальчишка», мальчик, который ещё не стал мужчино, но который отчаянно стремится принять на себя роль несостоятельного отца, стать фигурой, облачённой отцовским авторитетом для своих подопечных, залечить разрыв между национальной исторической памятью и памятью личной. Однако его желание разыскать потерянное патриархальное первоначало, возвращаться вновь и вновь в воспоминания о героизме, которые им рассматриваются как единственный в своём роде источник правды-истины, всегда насильственно и разрушительно по отношению к памяти о травматических событиях, включает в себя побуждение забыть эти события, если они расстраивают официальный национальный нарратив, хранящийся в архиве. Другими словами, Лираз желает вернуться к национальному архиву и с над-архивной перспективы, снаружи архива, указывать и надзирать за надлежащим извлечением «правильного» смысла из него, при этом не признавая, что мания повторения всегда должна прибегать к насилию и иметь в основе забывание и подавление. Усилия Лираза вернуться в национальный миф и поддерживать его, идентифицироваться с отцовской позицией, обязательно включают в себя повторение подавленной травмы оставления отцом, сохранённой в архиве. Следовательно, у него нет конструктивного контроля над архивом; он включён в него и пойман в ловушку принудительного повторения памятования и забывания. Он не осознаёт это неотвратимое повторение, и обречён слепо воспроизводить прошлое и отыгрывать травматическое событие оставления отцом без памяти о нём.[[62]](#footnote-62)

Идею повторяющегося переживания травмы оставления отцом без памяти о ней иллюстрирует реакция Лираза на ранение и смерть четырёх солдат. Когда Зив прилетает на заставу, он отказывается вручную обезвреживать мину, блокирующую дорогу на Бофор, говоря, что это риск слишком велик. Лираз упрекает его и приказывает выполнить задание. Он кричит Зиву: «Я знаю, что это опасно! … Кто тебя вообще спрашивает!» Приказ, в конце концов, отдан, и Зив отбывает на задание. Позже Лираз извиняется за гневный порыв и пытается занять позицию авторитетного родителя, когда вызывается добровольцем прикрывать Зива, пока тот обезвреживает мину, а также называя его «юнцом». Зив, однако, противится постановке себя в инфантильную позицию, называя Лираза в ответ «мальчиком», указывая, таким образом, на его неисполнимое стремление занять место отца. Зив, в итоге, очищает путь, однако платит за это своей жизнью, когда мина взрывает и убивает его. Лираз, парализованный и шокированный, не может отвести взгляд от ужасного зрелища изуродованного тела Зива. Он не сумел отыграть взятую на себя роль отца; он бросил своего «сына» и отправил его на смерть. Травматический момент оставления отцом слишком ошеломляющий и не записывается в его сознание. Лираз подавляет осознание катастрофы оставления Зива только чтобы вернуться к нему ещё раз, когда Зиталуи убивает ракета, попавшая в место, где он нёс дозор. Лираз бросается на разбомбленный дозорный пост, но прибегает слишком поздно, чтобы спасти Зитлауи. Картина отмечает этот момент некоторым признаком фантазии: мы видим Лираза засыпающим, а затем просыпающимся в панике и бегущим к своему другу, которого уже поразила ракета. Так, в мире снов и грёз, Лираз заново переживает предшествующий травматический опыт оставления отцом, который был слишком ошеломляющ, чтобы быть осознанным в качестве травмы. В своём воображении, Лираз отыгрывает травму оставления, которую он не хотел помнить. Он снова пытается взять на себя роль отца, и снова терпит неудачу в попытке спасти «сына», который в итоге умирает.

Далее в фильме есть две сцены, изображающие ранения и смерти других солдат, которые воспроизводят структуру, проявившуюся в двух предыдущих сценах, что подкрепляет идею того, что Лираз навязчиво заново переживает и отыгрывает травму оставления, не помня о ней. Извлекая тело Зитлауи, Ошри, заместитель Лираза, получает ранение, когда ракета взрывается прямо снаружи заставы. Лёжа на земле и истекая кровью, Ошри зовёт Лираза, прося о помощи. Однако Лираз снова стоит парализованный перед брошенным товарищем, смотрит на него с заставы и не может прийти на помощь. Лираз не способен справиться с травмой, суть которой в том, что он бросил своего «сына»: он даже отказывается покинуть Бофор, чтобы навестить раненого Ошри в госпитале; вместо этого он обречён снова и снова переживать травматическое событие, когда ракета ещё раз попадает в то же самое место, где нёс свой дозор и погиб Зитлауи и убивает другого солдата, Йонатана Шпитцера (Артур Перзев). Никто не хотел стоять на злополучном посту, и только Шпитцер вызвался добровольцем после настойчивых уговоров Лираза. Перед смертью Шпитцера, Лираз попытался, вопреки своему обычаю держаться холодно и отстранённо, сблизиться с ним, подбодрить и по-отцовски поддержать своего испуганного «сына». Сцена гибели Шпитцера также маркируется как некоторый сон: Лираз засыпает на несколько минут, а проснувшись в ужасе видит дымящуюся заставу и труп «сына». Теперь пославший «сына» на смерть на проклятый пост Лираз без памяти бежит к нему и в отчаянии кричит его имя. Однако снова оказывается слишком поздно. Травматический опыт оставления отцом продолжает воспроизводиться в виде фантазма и преследует Лираза, пытающегося забыть то, что нужно помнить.

Таким образом, фильм указывает на межпоколенческую травму, которая возвращается из архива и преследует протагониста: сын, идентифицирующий себя с ролью родителя, воспроизводит травму, нанесенную ему бросившим его отцом, и терпит неудачу в попытке занять его место.[[63]](#footnote-63) Идея межпоколенческой травмы находит также выражение в песне, которую Шпитцер поёт перед смертью — она называется «Отцы и сыновья», и хор повторяет строчку: «Отцы оплакивают сыновей, сыновья — отцов». В следующей за смертью Шпитцера сцене Лираз смотрит по телевизору интервью со скорбящим отцом Зива. В один из моментов он поворачивается и смотрит прямо в камеру, то есть на Лираза, и говорит: «Можно обвинять армию, генералов. Но эти генералы, на самом деле, не ответственны за моего сына, они его совсем не знают. Я в ответе за него, за моего сына, я его воспитал. И видимо я не воспитал его хорошо…. Скорее всего, я не дал им (сыновьям) понять, насколько важна их жизнь. Что если с ними что-то случается, весь мир рушится, разбивается. Такова роль родителя. Я чувствую, что бросил моего сына на произвол судьбы». В противоположность скорбящему отцу, Лираз не берёт на себя ответственность за брошенных солдат и пытается вымарать и подавить травматические фантомы, возвращающиеся из архива.

Лираз настаивает на необходимости помнить и чтить национальное прошлое и продолжает отрицать наличие травмы оставления до самого последнего момента киноленты. Когда выходит приказ эвакуировать Бофор, крепость минируют так, что вся она превращается в огромную пороховую бочку. После окончания всех подготовительных взрывотехнических работ Лиразу сообщают, что выезд откладывается на 24 часа. Корис предупреждает об опасности для солдат оставаться на ночь на заминированном укреплённом пункте и свирепо критикует своего командира, которого он считает недостаточно храбрым, чтобы их эвакуировать: «Это сумасшествие. Тут будет бойня. … Они (командование) ни черта не знают, что делают». Лираз не признаёт, что их бросили в смертельной опасности без особой причины: «Если понадобится, они пришлют всю армию, чтобы вытащить нас. … Они не бросят нас так!». Корис зло возражает ему: «Ты думаешь кому-то есть до нас дело?» — на что Лираз с болью признаёт: «Я не могу оставить эту гору. Что-то физически останавливает меня. Я не заслужил быть тем, кто сбежал с Бофора». Лираз страдает от архивной лихорадки, болезненного желания недостижимого начала. Деррида описывает это так:

*Это значит гореть со страстью. Это значит никогда не отдыхать и бесконечного искать архив прямо там, где он ускользает сквозь пальцы. …Это значит иметь непреодолимое, повторяющееся, ностальгическое желание архива, неукротимое желание вернуться к истоку, тоска по родине, ностальгия по возвращению в самое древнее место абсолютного начала. Ни желания, ни страсти, ни влечения, ни мании, ни тем более мании повторения, ни лихорадки по чему-либо не возникает у человека, который уже так или иначе не болен архивной лихорадкой.[[64]](#footnote-64)*

Архивное желание Лираза — это бесконечная страсть, чей предмет — абсолютный закон, неугасимое стремление вернуться к самому началу, очевидно, к исходному событию героического захвата горы, неукротимая и больная тоска по героической памяти, по прошлому израильского национального маскулинного. Неудивительно, что в последнюю незапланированную ночь на Бофоре Лираз поднимает израильский флаг на флагштоке, откуда до этого его сняли они вдвоём с Корисом. Повторение — необходимый элемент уникального и избранного архива Лираза: так архив продолжает жить. Однако, мания повторения на поверку выливается во влечение к смерти, приводит к насильственному забыванию травмы, которая возвращается из архива и не даёт осуществиться стремлению Лираза вернуться в самое древнее место «абсолютного начала». Другими словами, влечение к смерти — это жестокая сила забывания, которая производит архив, и в то же время в тишине и под прикрытием работает над тем, чтобы архив уничтожить. Она обладает «возможностью придать смерти ту вещь, как бы она не называлась, которая несёт в себе закон и его традиции».[[65]](#footnote-65) Так как травматические призраки, хранящиеся в архиве, подрывают усилия Лираза всё уладить, его желание утерянного начала, таким образом, — желание, которое никогда не будет удовлетворено. Бофорский архив — это гетеротопическое пространство, которое сопротивляется любым попыткам гомогенизации прошлого. Оно подрывает попытки главного героя произвести единый и связный нарратив и миф национальной памяти, и подчёркивает разрыв между коллективной и текущей памятью. Влечение к смерти, работающее в архиве, действует против намерений его создателя.

В конце фильма архив Бофора взрывается и уничтожается, устраняя малейшую возможность для выведения обобщенного и конечного смысла прошедших событий. Лираз издали смотрит на пылающий аванпост, который постепенно поглощается огнём и превращается в пепел. Пылающее архивное желание Лираза уничтожается той же агрессивной силой, которая его породила. Другими словами, закон содержит в себе свою смерть, то есть архив, в своей упорядоченности и установленности, является апорией. Всё, что остаётся от архива, —призраки солдат-манекенов и мемориальная табличка с именами павших на Бофоре. Но и они сгорают без следа, остатки и следы заглушенной травмы, преследующей Бофор и главного героя.[[66]](#footnote-66)

В финальной сцене картины солдаты покидают Бофор и Ливан. Они радостно обнимаются, звонят родителям и с восторгом сообщают, что они дома. Один Лираз не разделяет их торжества. Он бредёт в одиночестве по дороге, снимает тяжёлый разгрузочный жилет, опускается на колени, опирается на руки, тяжело дышит и плачет, будто ему тошнит, или он болен — болен архивной лихорадкой.

В «Бофоре» находит своё выражение ностальгия, меланхолическая тоска по потерянному миру мифа, через архивную болезнь главного героя и его лихорадочное желание памяти о национальном единстве патриархального сообщества, лишённого внутренних разделений. Однако травматическая потеря коллективной национальной памяти нарушает преемственность между прошлым и настоящим, указывая на упадок израильской национальной памяти.

**Заключение**

Кинематограф, как и другие культурные медиумы, имеет огромное значение в формировании восприятия и убеждений общества. Он помогает обществу понять себя, создаёт и постоянно изменяет коллективный нарратив и национальную идентичность. Роль современного израильского кинематографа в общественной дискуссии о войне и о постоянно тлеющем арабо-израильском конфликте нельзя переоценить. В нашей работе мы предприняли попытку проанализировать, какую именно функцию выполняет в наши дни военное кино в израильской культуре. Для этого мы сосредоточились на анализе репрезентации последней большой войны Израиля — Первой ливанской. Объектом анализа нами был выбран кинофильм «Бофор», так как мы считаем, что в нём сошлись воедино и наиболее ярко проявились тенденции развития кинокультуры в целом и жанра военного кино в частности.

Сперва мы охарактеризовали историю израильского кино в целом, с особым упором акцентируя внимание на связь социополитической динамики и соответствующей кинематографической реакции. Мы выяснили, что военное кино со времён основания государства формировало новорожденную культурную идентичность и играло первостепенную роль в создании израильской культуры, ввиду того, что война и милитаризм неотступно присутствуют в коллективной памяти и повседневном опыте израильтян. Также мы отметили постепенное смещение фокуса внимания кинематографа: вначале государства он служил целям формирования новой нации и ему характерен сильный коллективный этос, однако постепенно всё более проявляется интерес к индивиду и его проблемам.

Далее мы попытались расположить «Бофор» Дж. Седара на континууме эволюции военного кино, для чего сравнили его с кинокартиной 1955 года «Высота 24 не отвечает» Т. Дикенсона, первой значимой репрезентацией войны в израильском кинематографе. Мы обнаружили преемственность как на визуальном, так и на повествовательном уровне — оба фильма можно назвать национальными, они дают обществу в войне то, в чём оно отчаянно нуждается: чувство единства, правоты и силу продолжать действовать, несмотря на сомнения. Но одновременно мы фиксируем и глубокие различия в отношении к личности солдата — смерть становится сложно оправдать, к конфликту — наличествует чудовищная усталость, к правительству и командованию — к ним предъявляется требование делать своё дело лучше и предпочитать спасение жизней любым политическим амбициям.

В последней главе мы пытаемся осмыслить «Бофор» и ряд его художественных особенностей через призму таких концепций как коллективная травма, гетеротопия Мишеля Фуко, место памяти Пьера Нора и архивная лихорадка Жака Деррида. Мы обнаруживаем, что неудачная война оставила травматический след в душе главного героя, в результате чего он страдает от искажений памяти, от бессильной ностальгии по смыслу, от неутолимой жажды чувства принадлежности к чему-то большему.

Израильская культура продолжает искать решение этического парадокса арабо-израильского конфликта. Мы считаем, что с фильмом «Бофор» был сделан ещё один шаг вперёд. Также в данном исследовании мы заложили основу для дальнейшей работы, ведь несмотря на неисчерпаемость и плодотворность темы, она не исследована в нашей стране. Смеем надеяться, что углубление рефлексии на такие важные темы поможет приблизиться к миру как на Ближнем Востоке, так и в других конфликтных регионах.

**Список использованной литературы**

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма — Москва. — Кучково поле, 2016. — 416 с.
2. Звягельская М. История государства Израиль. — Москва. — Аспект Пресс, 2012. — 359 с.
3. Фуко М. Интеллектуалы и власть. — Москва. — Праксис, 2006. — 312 с.
4. Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование (сборник работ). — Москва. — Республика. — 1995 стр. 265-281
5. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с. 17-50.
6. Ушакин С. «Нам этой болью дышать?»: О травме, памяти, сообществах // Травма: пункты. — М. — Новое литературное обозрение. — 2009. —936 с.
7. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History — Baltimore. — Johns Hopkins University Press, 1996. — 169 p.
8. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression — Chicago&London. — The university of Chicago Press, 1995. — 112 p.
9. Falk A. Fratricide in the Holy Land: A Psychoanalytic View of the Arab-Israeli Conﬂict— Wisconsin, USA. — The University of Wisconsin Press, 2004. — 271 p.
10. Harris R.S. Narratives of Dissent: War in Contemporary Israeli Arts and Culture — Detroit, USA. — Wayne State University Press, 2013. — 384 p.
11. Loshitzky Y. Identity Politics on Israeli Screen — Austin. — The University of Texas Press, 2001— 226 p.
12. Raz Y. Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema— New Brunswick, New Jersey, London. — Rutgers University Press, 2004. — 203 p.
13. Shapira A. Hirbet Hizah: Between Remembrance and Forgetting // Jewish Social Studies — 2000. — Vol. 19, No. 1. — pp. 1-62
14. Shefrin E. Re-Meditating the Israeli-Palestinian Conflict^ The Use of Films to Facilitate Dialogue — Atlanta — The university of Georgia Press, 2007. — 352 p.
15. Shohat E. Israeli cinema: East/West and Politics of Representation — New York. — The University of Texas Press, 2010. — 387 p.
16. Stein R.L., Swedenburg T. Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture— Durham&London. — Duke University Press, 2005 — 413 p.
17. Walker J. Trauma Cinema: Documentig Incest and the Holocaust — Berkley. — University of California Press, 2005. — 251 p.
18. Zanger A. Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema —London. — Vallentine Mitchell, 2012. — 260 p.
19. Benziman Y. “Mom, I'm Home”: Israeli Lebanon-War Films as Inadvertent Preservers of the National Narrative // Israel Studies— 2013. — Vol. 18, No. 3. — pp. 112-132
20. Cohen U. From Hill to Hill // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
21. Gertz N. The Medium That Mistook Itself for War: "Cherry Season" in Comparison with "Ricochets" and "Cup Final" // Israel Studies — 1999. — Vol. 4, No. 1. — pp. 153-174
22. Kaplan E. From Hero to Victim: The Changing Image of Soldier on the Israeli Screen // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
23. Naaman D. Elusive Frontiers: Borders in Israeli and Palestinian Cinemas // Third Text — 2006. — Vol. 20, No. 3-4. — pp. 511-521
24. Pappe I. Post-Zionist Critique on Israel and the Palestinians Part III: Popular Culture// Journal of Palestine Studies — 1997. — Vol. 26, No. 4. — pp. 60-69
25. Peleg Y. Ecce Homo: The Transfiguration of Israeli Manhood in Israeli Screen // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
26. Munk Y. The Privatization of War Memory in Recent Israeli Cinema // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
27. Talmon M. Introduction // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
28. Talmon M. The End of a World, the Beginning of a New World: The New Discourse of Authenticity and New Visions of Collective Memory in Israeli Cinema // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
29. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83
30. Weiss M. War Bodies, Hedonist Bodies: Dialectics of the Collective and the Individual in Israeli Society// American Ethnologist — 1997. — Vol. 24, No. 4. — pp. 813-832
31. Zanger A. Beaufourt and My Father, My Lord: traces of the Binding Myth and the Mother’s Voice // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p.
32. אורי יקירי, "אורי, היית לי מישהו לרוץ איתו" [Электронный ресурс] // ידיעות אחרונות — 15.08.2006 URL: http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3291770,00.html (дата обращения: 29.02.2017).
33. יעל מונק, נורית גרץ, מבט לאחור, קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי— ישראל. — הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2015. — 202 עמודים
34. אילן אבישר, אמנות הסרט - הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי — ישראל. — הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1995. — 160 עמודים
35. אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה — ישראל. — ברירות, 2005. — 303 עמודים

1. אורי יקירי, "אורי, היית לי מישהו לרוץ איתו" [Электронный ресурс] // ידיעות אחרונות — 15.08.2006 URL: http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3291770,00.html (дата обращения: 29.02.2017). [↑](#footnote-ref-1)
2. Raz Y. Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema— New Brunswick, New Jersey, London. — Rutgers University Press, 2004. — 203 p. [↑](#footnote-ref-2)
3. Shapira A. Hirbet Hizah: Between Remembrance and Forgetting // Jewish Social Studies — 2000. — Vol. 19, No. 1. — pp. 1-62 [↑](#footnote-ref-3)
4. Naaman D. Elusive Frontiers: Borders in Israeli and Palestinian Cinemas // Third Text — 2006. — Vol. 20, No. 3-4. — pp. 511-521 [↑](#footnote-ref-4)
5. 29. אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה — ישראל. — ברירות, 2005. — 303 עמודים [↑](#footnote-ref-5)
6. 8. Shapira A. Hirbet Hizah: Between Remembrance and Forgetting // Jewish Social Studies — 2000. — Vol. 19, No. 1. — pp. 1-62 [↑](#footnote-ref-6)
7. Talmon M. Introduction // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-7)
8. Peleg Y. Ecce Homo: The Transfiguration of Israeli Manhood in Israeli Screen // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-8)
9. Shohat E. Israeli cinema: East/West and Politics of Representation — New York. — The University of Texas Press, 2010. — 387 p. [↑](#footnote-ref-9)
10. Shefrin E. Re-Meditating the Israeli-Palestinian Conflict: The Use of Films to Facilitate Dialogue — Atlanta — The university of Georgia Press, 2007. — 352 p. [↑](#footnote-ref-10)
11. Shefrin E. Re-Meditating the Israeli-Palestinian Conflict: The Use of Films to Facilitate Dialogue — Atlanta — The university of Georgia Press, 2007. — 352 p. [↑](#footnote-ref-11)
12. Talmon M. Introduction // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-12)
13. Звягельская М. История государства Израиль. — Москва. — Аспект Пресс, 2012. — 359 с. [↑](#footnote-ref-13)
14. Звягельская М. История государства Израиль. — Москва. — Аспект Пресс, 2012. — 359 с. [↑](#footnote-ref-14)
15. Peleg Y. Ecce Homo: The Transfiguration of Israeli Manhood in Israeli Screen // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-15)
16. Benziman Y. “Mom, I'm Home”: Israeli Lebanon-War Films as Inadvertent Preservers of the National Narrative // Israel Studies— 2013. — Vol. 18, No. 3. — pp. 112-132 [↑](#footnote-ref-16)
17. Benziman Y. “Mom, I'm Home”: Israeli Lebanon-War Films as Inadvertent Preservers of the National Narrative // Israel Studies— 2013. — Vol. 18, No. 3. — pp. 112-132 [↑](#footnote-ref-17)
18. יעל מונק, נורית גרץ, מבט לאחור, קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי— ישראל. — הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2015. — 202 עמודים [↑](#footnote-ref-18)
19. Naaman D. Elusive Frontiers: Borders in Israeli and Palestinian Cinemas // Third Text — 2006. — Vol. 20, No. 3-4. — pp. 511-521 [↑](#footnote-ref-19)
20. Benziman Y. “Mom, I'm Home”: Israeli Lebanon-War Films as Inadvertent Preservers of the National Narrative // Israel Studies— 2013. — Vol. 18, No. 3. — pp. 112-132 [↑](#footnote-ref-20)
21. יעל מונק, נורית גרץ, מבט לאחור, קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי— ישראל. — הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2015. — 202 עמודים [↑](#footnote-ref-21)
22. יעל מונק, נורית גרץ, מבט לאחור, קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי— ישראל. — הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2015. — 56 עמוד [↑](#footnote-ref-22)
23. Cohen U. From Hill to Hill // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-23)
24. Cohen U. From Hill to Hill // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-24)
25. Звягельская М. История государства Израиль. — Москва. — Аспект Пресс, 2012. — 359 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. Shohat E. Israeli cinema: East/West and Politics of Representation — New York. — The University of Texas Press, 2010. — 165 p. [↑](#footnote-ref-26)
27. Cohen U. From Hill to Hill // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-27)
28. Munk Y. The Privatization of War Memory in Recent Israeli Cinema // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p [↑](#footnote-ref-28)
29. Benziman Y. “Mom, I'm Home”: Israeli Lebanon-War Films as Inadvertent Preservers of the National Narrative // Israel Studies— 2013. — Vol. 18, No. 3. — pp. 112-132 [↑](#footnote-ref-29)
30. יעל מונק, נורית גרץ, מבט לאחור, קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי— ישראל. — הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2015. — 92 עמוד [↑](#footnote-ref-30)
31. Cohen U. From Hill to Hill // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p. [↑](#footnote-ref-31)
32. Stein R.L., Swedenburg T. Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture— Durham&London. — Duke University Press, 2005 —203 p. [↑](#footnote-ref-32)
33. Benziman Y. “Mom, I'm Home”: Israeli Lebanon-War Films as Inadvertent Preservers of the National Narrative // Israel Studies— 2013. — Vol. 18, No. 3. — pp. 112-132 [↑](#footnote-ref-33)
34. Zanger A. Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema —London. — Vallentine Mitchell, 2012. — 260 p. [↑](#footnote-ref-34)
35. Harris R.S. Narratives of Dissent: War in Contemporary Israeli Arts and Culture — Detroit, USA. — Wayne State University Press, 2013. — 384 p. [↑](#footnote-ref-35)
36. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма — Москва. — Кучково поле, 2016. — 26 с. [↑](#footnote-ref-36)
37. Shohat E. Israeli cinema: East/West and Politics of Representation — New York. — The University of Texas Press, 2010. —p. 186 [↑](#footnote-ref-37)
38. Loshitzky Y. Identity Politics on Israeli Screen — Austin. — The University of Texas Press, 2001—p. 86 [↑](#footnote-ref-38)
39. Raz Y. Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema— New Brunswick, New Jersey, London. — Rutgers University Press, 2004. —p. 158 [↑](#footnote-ref-39)
40. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History — Baltimore. — Johns Hopkins University Press, 1996. —p. 21 [↑](#footnote-ref-40)
41. Raz Y. Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema— New Brunswick, New Jersey, London. — Rutgers University Press, 2004. — 203 p. [↑](#footnote-ref-41)
42. Walker J. Trauma Cinema: Documentig Incest and the Holocaust — Berkley. — University of California Press, 2005. —p. 69 [↑](#footnote-ref-42)
43. Kaplan E. From Hero to Victim: The Changing Image of Soldier on the Israeli Screen // Israeli Cinema: Identities in Motion — Austin. — The University of Texas Press, 2011. — 392 p [↑](#footnote-ref-43)
44. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с. 21 [↑](#footnote-ref-44)
45. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с. 23. [↑](#footnote-ref-45)
46. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с. 24 [↑](#footnote-ref-46)
47. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с. 26 [↑](#footnote-ref-47)
48. 3. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с. 34. [↑](#footnote-ref-48)
49. 3. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. — Изд-во С.-Петерб. ун-та. — 1999. — с.49 [↑](#footnote-ref-49)
50. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83 [↑](#footnote-ref-50)
51. Едиот ахаронот май 30 2003 8 [↑](#footnote-ref-51)
52. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83 [↑](#footnote-ref-52)
53. Фуко М. Интеллектуалы и власть. — Москва. — Праксис, 2006. —с. 196 [↑](#footnote-ref-53)
54. Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование (сборник работ). — Москва. — Республика. — 1995 стр. 265-281 [↑](#footnote-ref-54)
55. Raz Y. Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema— New Brunswick, New Jersey, London. — Rutgers University Press, 2004. —p. 87 [↑](#footnote-ref-55)
56. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83 [↑](#footnote-ref-56)
57. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression — Chicago&London. — The university of Chicago Press, 1995. — 29 p. [↑](#footnote-ref-57)
58. Zanger A. Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema —London. — Vallentine Mitchell, 2012. — 152 p. [↑](#footnote-ref-58)
59. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression — Chicago&London. — The university of Chicago Press, 1995. —p. 45 [↑](#footnote-ref-59)
60. Ушакин С. «Нам этой болью дышать?»: О травме, памяти, сообществах // Травма: пункты. — М. — Новое литературное обозрение. — 2009. 17 с. [↑](#footnote-ref-60)
61. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression — Chicago&London. — The university of Chicago Press, 1995. —p. 37 [↑](#footnote-ref-61)
62. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83 [↑](#footnote-ref-62)
63. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83 [↑](#footnote-ref-63)
64. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression — Chicago&London. — The university of Chicago Press, 1995. —p. 91 [↑](#footnote-ref-64)
65. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression — Chicago&London. — The university of Chicago Press, 1995. —p. 93 [↑](#footnote-ref-65)
66. Raz Y. Traces of War: Memory, Trauma, and the Archive in Joseph Cedar's "Beaufort"// Cinema Journal — 2011. — Vol. 50, No. 2. — pp. 61-83 [↑](#footnote-ref-66)