

DOI 10.18522/2415-8852-2022-2-150-161

УДК 791.229

ПОЭТИКА ФРАГМЕНТАРНОСТИ В ФИЛЬМЕ И. БУРКОВСКИ-ЯКОБСЕН “MANS MĪĻĀKAIS KARŠ”

Наталья Сергеевна Шуринова

кандидат филологических наук, старший преподаватель, Южный федеральный университет, (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: interjectio@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6704-2868

Аннотация. В статье исследуется автобиографический фильм латвийского режиссера И. Бурковски-Якобсен “Mans mīļākais karš” с точки зрения поэтики фрагментарности. Мы обращаем внимание на концептуальное совмещение в фильме Бурковски анимации и архивных кадров и приходим к выводу о возможности его интерпретации как автофикции: при помощи анимированного автопортрета подчеркивается несовпадение автобиографических субъектов, ненадежность памяти автобиографа, а также драматизируется детское восприятие мира. Кроме того, режиссер соединяет фрагменты личной истории с историями других людей и размышлениями об истории Латвии, что позволяет представить собственное детство как отражение коллективной травмы и указать пути излечения.

Ключевые слова: документальный фильм, автофикция, документальная анимация, фрагментарность, автобиография, травма, Бурковска-Якобсен

В фокусе нашего внимания – автобиографический фильм И. Бурковски-Якобсен «Моя любимая война» (“Mans mīļākais karš”, 2020), победивший на международном анимационном фестивале в Палм-Спрингс и снискавший премию Анси. Фильм представляет собой рефлексия режиссера о собственном детстве в Советском Союзе 1970–1980 гг. и опыте отчуждения в тоталитарном государстве.

В статье мы обратимся к поэтике фрагментарности в фильме Бурковски. Примечательно, что критики относят его к жанру так называемой «документальной анимации»: в нем концептуально сочленяются двумерная мультипликация и документальные вставки. И. Визе, рассуждая о специфике документальности у Бурковски, замечает, что в целом анимацию в документальных фильмах можно толковать как своеобразную маску, позволяющую скрыть действительность: «Часто анимированные персонажи или черты, трансформированные анимацией, подменяют и искажают определенных людей» [Viese].

На наш взгляд, совмещение мультипликационного и документального в фильме Бурковски соотносимо с поэтикой автофикциональной литературы: таким способом выписывается постмодернистское представление о невозможности рассказа о подлинном «Я» в автобиографическом нарративе. Выставляемые режиссером отчетливые границы между воспоминанием и документом свидетельствуют

о зыбкости воспроизводимых памятью картин.

Кроме того, очевидно, что Бурковска в «Моей любимой войне» склеивает между собой не только анимационные и документальные фрагменты, она также монтирует свои воспоминания с визуализированными историями других людей, экскурсами в историю Латвии, что дает возможность достичь обобщенного взгляда на происходящее. Автобиографический проект Бурковски становится повествованием о травме советского народа и возможности обретения свободы, как личной, так и всеобщей, а собственная судьба проецируется на исторический выбор Латвии.

С первых кадров мы видим, как взрослая женщина, сама Илзе Бурковска, едет в автобусе по направлению к Балтийскому морю, мимо мелькают деревья. Звучат ее первые слова, открывающие автобиографическую рефлексия: «Говорят, счастлив тот, кто не должен делать выбор. В детстве я пыталась понять, действительно ли это так. Ведь я росла в стране, которая объявила себя раем» [Бурковска-Якобсен, 0:00:21–0:00:35]. И мы видим, как пробегающие за окном деревья, схваченные объективом кинокамеры, постепенно утрачивают фотографическое жизнеподобие, становясь все более и более условными – так мы переносимся в прошлое, пересекая символическую границу между различными способами отражения действительности в кинотексте, архивными кадрами и анимацией.

Многие исследователи подчеркивают, что двумерные мультипликационные фильмы обобщают реальную действительность в условных формах, язык мультипликации иносказателен, метафоричен и при этом лаконичен. Выразительность мультипликационного фильма схожа с выразительностью иконических знаков, которые, как считает Ю.М. Лотман, не воспроизводят реальность жизнеподобно, но в силу определенной специфики подразумевают «единственное выражение» [Лотман: 3]. При этом как иконический знак, так и мультфильм требуют особого восприятия. У. Эко отмечал:

«Иконические знаки “не обладают свойствами объекта, который они представляют”, но скорее воспроизводят некоторые общие условия восприятия на базе обычных кодов восприятия, отвергая одни стимулы и отбирая другие» [Эко: 71].

Соединение в фильме документального и мультипликационного видится попыткой передачи детских представлений со всей их условностью и мифологичностью. Ребенок, в отличие от взрослого, не знает правды в ее натуралистической наготе, его видение мира условно, он воспринимает все как некую сказку, миф – или мультфильм. Важно не столько воспроизвести факты, сколько реконструировать точку зрения на них. Мультипликационные фрагменты демонстрируют здесь общие принципы мышления советских детей, зри-

тель отчетливо видит, как идеология встраивалась в сознание, становилась частью детской картины мира.

Например, в начале фильма нам показывают, как маленькая анимированная Илзе бежит по ромашковому лугу, чтобы не опоздать к началу сериала «Четыре танкиста и собака», а затем они с двоюродным братом «стреляют» друг в друга из самодельного оружия. Мы слышим закадровый голос режиссера:

«Когда мне было пять лет, я жила в деревне. Жизнь была прекрасной и простой. Моим любимым напитком было парное молоко, а любимым цветом голубой. Моими любимыми цветами были ромашки, а моей любимой войной была Вторая мировая война» [Бурковска-Якобсен, 0:05:03–0:05:43].

Данная фраза, произнесенная на фоне идиллической картины сельской жизни, подчеркивает глубину деформированности мышления детей, воспринимающих войну как норму и как часть своей повседневности. Фраза-парадокс «моя любимая война», ставшая названием фильма, выступает как специфический символ советского детства.

Средствами мультипликации драматизируются детские страхи Илзе: с одной стороны, эти страхи наивны и естественны, с другой – вновь очевидна их обусловленность пропагандой. Дедушка Илзе был крестьянином, владеющим землей, за что в итоге он был признан «врагом народа» и выслан в Сибирь. Девочке

эпизод с пребыванием деда в Сибири рисуется борьбой с ангелом смерти на бескрайних заснеженных просторах (рис. 1), причем след этой борьбы дед носит на лице до сих пор, он словно помечен смертью [Там же: 0:08:54–0:09:17]. Назидательный рассказ школьной учительницы о том, как нацистские солдаты сожгли мирных жителей заживо в сарае [Там же: 0:19:02–0:19:41], надолго впечатлил Илзе: Бурковска показывает, что военная риторика играет на страхе, заставляя жить в постоянной тревоге за себя и за близких. Девочка часто видит призрак хрипящего обгоревшего ребенка, которого представила себе тогда на уроке мира: он ей снится, мерещится в комнате, когда мать долго не возвращается домой. И лишь повзрослев, осознав всю беспочвенность своих страхов, она символически выбрасывает этот образ в мусорное ведро [Там же: 1:08:59–1:09:50].



Рис. 1. Драматизация детских страхов посредством анимации в фильме “Mans mīļākais karš”

При этом обратим внимание, что в сцене с просмотром польского сериала кадры из него Бурковска цитирует без адаптации, монтируя реалистичную картинку в нарисованный телевизор, который смотрят Илзе и ее брат (рис. 2). Документальность и условность сосуществуют в пределах одного кадра, и это также представляется парадоксом: детское мышление искажает реальность, укладывая ее в героический нарратив, спасаясь от тревоги, но сам пропагандистский продукт при этом реален, он – факт времени, часть объективного мира, который порождает такой взгляд на действительность.



Рис. 2. Внутрикадровый монтаж в фильме “Mans mīļākais karš”

С другой стороны, соединение документальных кадров с мультипликацией свидетельствует также и об условности воспоминаний режиссера как таковых. Любой авто-

биограф, рассказывающий о себе, сталкивается с проблемой ненадежности памяти. На этом настаивал еще Ф. Лежён: «Рассказчик заново открывает свое прошлое, но это открытие связано с непредсказуемостью памяти, на которую он опирается» [Lejeune: 61].

В связи с этим заметим, что часто мультипликационные фрагменты фильма дополняются сделанными в разное время фотографиями режиссера и членов ее семьи. Например, в начале фильма нам показывают черно-белое архивное фото трехлетней Илзе; в мультфильме та же самая девочка пробирается вместе с родителями к берегу Балтийского моря, этот образ вполне узнаваем и сопоставим с фотоснимком [Бурковска-Якобсен, 0:00:43–0:00:50]. Бурковска демонстрирует зрителю редкие фотографии деда и его картин [Там же: 0:08:14–0:08:30], которые сохранились до сих пор, и теперь, когда советская власть уже не чинит препятствий, свободно выставляются и ценятся как произведения искусства [Там же: 1:12:33–1:13:08]; документальные кадры с матерью, Тале Калной, ставшей одним из первых независимых фермеров в Латвии [Там же: 1:11:58–1:12:26].

На контрасте со стилистикой мультфильма эти документальные вставки выглядят как единственные достоверные фрагменты фильма. Все остальное не является документом, и потому передается при помощи языка мультипликации, показывается как результат работы памяти и воображения. Это

акцентирует зыбкость воспоминаний – они точно так же условны, как и анимированные картины, натуралистичный рассказ о прошлом уже не возможен, память сохраняет лишь переживания и общие контуры.

Кроме того, контрастность различных фрагментов фильма позволяет подчеркнуть и разграничение между двумя автобиографическими субъектами. Согласно Ж. Гюсдорфу, написание автобиографии всегда предполагает своеобразное удвоение идентичности: «Я, которым я являюсь, собирается написать историю о том, кем я был» [Gusdorf: 135]. Вводя в киноповествование саму себя, заснятую кинокамерой, и анимированную девочку из прошлого, режиссер подчеркивает различие между прошлым и настоящим, отделяя себя как рассказчика от себя-ребенка, очерчивая границу различными типами кинонарратива – данный прием можно толковать как реализацию саморефлексивной стратегии в исповеди Бурковски.

Все это позволяет интерпретировать фильм как автофикцию – художественное произведение, при помощи которого автор исследует собственную жизнь, «анализируя не только тематическую сторону, но и сам процесс создания текста» [Doubrovsky: 77]. Отчуждающий взгляд на собственное детство сближает автопортрет, нарисованный (фактически – в прямом смысле) Бурковской и, к примеру, автофикцию М. Дюрас «Любовник», где автор также смотрит на себя

«со стороны», создавая собственный визуальный портрет и настаивая тем самым, что «Я» является воображаемым объектом:

«Девочку в фетровой шляпе освещают солнечные блики, играющие на поверхности мутной воды, она стоит одна на палубе, облокотясь о перила. От ее мужской шляпы словно падает розовый отсвет на все вокруг» [Дюрас: 25].

В связи с этим неслучайно, что документальные фрагменты оказываются у Бурковски недостаточными свидетельствами. Например, голос режиссера говорит: «Дедушка нас много фотографировал, но я его сняла только один раз» [Бурковска-Якобсен, 0:08:08–0:08:14]. Вместе с тем, свободолюбивый дед оказал сильнейшее влияние на Илзе. Значимый разговор с ним об отношении к советской власти воспроизводится по памяти, но при этом становится одной из смысловых доминант фильма: «Илзе, кем ты хочешь быть: помидором, насквозь красным, или редиской с белой серединкой?» [Там же: 0:47:51–0:48:05].

На наш взгляд, созданный Бурковской анимированный автопортрет акцентирует невозможность удовлетворения так называемого «биографического желания», провоцируемого исповедальной культурой у реципиента автофикциональных текстов. Обративший на это внимание Р. Макгилл понимал под «биографическим желанием» (“biographical

desire”) стремление узнать правду о чужой жизни, установить контакт с «другим», «даже если этот контакт иллюзорен» [McGill: 68]. Бурковска подчеркивает эту иллюзорность, предлагая отказаться от восприятия текста как достоверного или недостоверного (несмотря на то, что достоверного там, по свидетельствам режиссера, действительно очень много) и смотреть на него как на художественное обобщение, в котором выразился опыт всех советских детей или, еще шире – опыт всех, кто проживает состояние несвободы.

Фильм оказывается созвучным французским исповедальным романам. В сущности, Бурковска рассматривает саму себя как «дочь века»: на примере собственного детства она рассуждает о судьбе своего поколения, о тоталитарных режимах, свободе и несвободе, а также о пути, который психологически должна пройти как отдельная личность, так и целая страна для того, чтобы обрести независимость. Параллель можно провести и с автобиографическим романом «Слова» Ж.-П. Сартра, который также описывал собственное детство как отражение коллективного опыта всех «буржуазных детей». Начало фильма Бурковски, где она рассуждает о «своей любимой войне», по характеру авторской иронии можно сопоставить с пассажем из текста Сартра:

«То было райское житье. По утрам я просыпался в радостном изумлении, ликуя, что мне так не-

слыханно повезло и я родился в самой дружной на свете семье, в самой лучшей под солнцем стране» [Сартр: 23].

Примечательно, что «Слова» иногда называют «антиавтобиографией» [Sturrock] и «политической автобиографией» [Contât]. Этими определениями можно описать и фильм Бурковски. Она воспроизводит свое детство, чтобы тут же отречься от него, избавляясь от невроза и позволяя избавиться от него своим зрителям. При этом очевидна политизированность автобиографии Бурковски. Режиссер характеризовала свой фильм как пропаганду демократии – отсюда и намеренно провокационное название. Личное здесь неотделимо от социально-политического.

Заметим, что автор вставляет в свою историю не только документальные свидетельства, но также и фрагменты чужих историй – это придает рассказу о себе дополнительную объемность, не позволяет зрителю фокусировать внимание только на личности автобиографа. Фильм предлагает различные точки зрения – мы смотрим на Илзе и переживаем происходящее вместе с ней, смотрим на истории ее друзей и знакомых, а временами зрителю предлагаются фрагменты, посвященные истории Латвии, дающие возможность делать исторические обобщения. Игра с различными точками зрения побуждает размышлять именно о коллективной исторической травме и о путях ее излечения.

Например, важное место занимает в фильме история подруги Илзе Илги, которая во время учебы в школе написала «честное» сочинение и в итоге не сдала экзамен. Ее настолько это задело, что она собиралась совершить самоубийство, и довела бы дело до конца, если бы ее не отвлек звонивший по телефону отец. Здесь мы можем увидеть документальный фрагмент, где Бурковска беседует об этом происшествии через много лет со своей повзрослевшей подругой.

«Я была очень задета беседой с учителем, – говорит Илга. – Я также поняла, что, даже если бы я согласилась переписать, я бы не смогла написать по-другому <...> Сколько было таких подростково-максималистов, которые покончили с собой» [Бурковска-Якобсен, 00:57:15–1:00:20].

В определенные моменты мы видим, как частная жизнь Илзе словно «проваливается» в историю. Однажды, играя с другими детьми в песочнице, девочка внезапно обнаруживает человеческие кости. Дети с криками разбегаются, Илзе думает, что это может быть только немец, потому что «советский солдат должен быть в могиле» [Там же: 0:27:43–0:28:45]. Тогда она решила ничего не говорить матери, однако начала подозревать, что ей очень многое неизвестно: «В песочнице был не просто скелет, но какая-то правда, которую от нас скрывают» [Там же: 0:28:52–0:29:07].

Впоследствии уже вся школа смотрит на то, как экскаваторы выкапывают из земли массовое захоронение. Закадровый голос Бурковски рассказывает, что на самом деле во время войны здесь был немецкий военный госпиталь, а при нем – кладбище:

«После войны советская власть кресты и могилы сравнивала с землей, через 40 лет город решил здесь построить многоквартирный дом – прямо на этом месте. Однако дом никак не могли достроить. Казалось, что дом не хочет здесь находиться» [Там же: 0:55:08–0:55:41].

Сам этот рассказ символичен, он позволяет построить историческую рефлексию и вывести автобиографическое повествование на новый уровень. Во-первых, Илзе, нашедшая кости солдата, как и все, несет ответственность за то, что происходит. Во-вторых, советский строй, несмотря на всю его силу, обречен на поражение, так как «стоит на костях», что в фильме показывается буквально – и это очень ненадежный фундамент, на нем не может быть построено ничего прочного.

Но наиболее значима рассказанная в начале фильма история крестьянина, приютившего в своем доме беженцев и накормившего пришедших к нему советских солдат. Крестьянин жил на территории Курляндского котла, и когда русские ушли, вслед за ними явился

немецкий патруль. На вопросы немцев крестьянин ответил: «У меня нет оружия, а у них есть. И у вас есть. Что я мог сделать? Тогда сперва убейте меня, чтобы я их не кормил» [Там же: 0:04:41–0:04:57]. Этот рассказ открывается замечанием автора: «Был ли у нас здесь какой-то выбор? Были ли мы счастливы? Я росла, слушала рассказы взрослых и пыталась понять связь между счастьем и выбором» [Там же: 0:03:08–0:03:12].

Данную вставку в начале фильма можно считать притчеобразным предисловием ко всему рассказу – нам показывают человека, который, несмотря на то, что он со всех сторон окружен вооруженными людьми, воюющими каждый за свою правду, все равно говорит то, что думает, хотя и мало что может сделать.

Показательно, что, уже будучи подростком, переживающая кризис идентичности и размышляющая о собственном мнении, Илзе вновь возвращается к образу крестьянина. Мы узнаем, что немцы наказали его: они забрали и убили его коров. Этот фрагмент фильма отрисован в черно-белом стиле, однако кровь ярко-красная, символизирующая страдания, которые нельзя игнорировать или облагораживать [Там же: 1:07:24–1:08:12].

Так режиссер дает ответ на вопрос о том, какова цена свободы и как люди и страна могут прийти к ее осознанию – им необ-

ходимо избавиться от страха. Лишь когда Илзе решает перестать бояться немцев, страшных убийц, которыми ее запугивает пропаганда, она понимает, что может на что-то влиять своими решениями и поступками. Тогда она уговаривает девушек из своего класса подписать коллективную петицию об отмене уроков военного дела у девочек, отказываясь вести холодную войну у себя в воображении и отрекаясь от идеалов, навязанных советской риторикой.

Здесь нас вновь уводят от личной истории Илзе и дают посмотреть на документальные кадры: камера скользит по множеству подписей, сначала – под просьбой вернуть крестьянам земли полигона в Салдусе, где Илзе жила подростком, а затем – под требованием о выходе Латвии из состава Советского Союза. «Наше желание было сильнее страха», – комментирует голос режиссера [Там же: 1:13:29–1:14:07]. В этот момент нам вновь показывают убитых немцами коров: кровь, растекающаяся по земле, прорезается белой линией – так советское красное знамя волей протестующих обращается во флаг Латвии (рис. 3), различные точки зрения сливаются в одном образе [Там же: 1:13:55–1:14:07]. Так и дедушка Илзе хотел, чтобы она была «красной» лишь снаружи, но внутри себя верила в возможность существования свободной демократической Латвии.

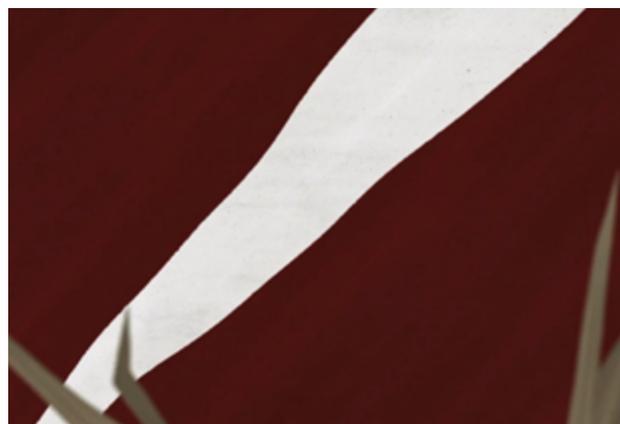


Рис. 3. Сращение личного и исторического в фильме «Mans mīļākais karš»

Финал подталкивает к еще более масштабному взгляду: мы видим, как в воде тонут изображения Ленина, Сталина, Гитлера, Иди Амина. «Те, кто отбирают у нас возможность выбора, – говорит закадровый голос, – рано или поздно превращаются в тонущий мусор» [Там же: 1:15:39–1:16:05]. Очевидно, что речь идет уже не только о Латвии, но о том, что любой тоталитарный режим обречен на крах, – такова логика исторической необходимости.

Неслучайно используется здесь именно образ воды. С одной стороны, вода показана мощной силой, способной со временем стачивать скалы и свергать тиранов, – рано или поздно она смывает все. С другой стороны, образ воды замыкает в композиционное кольцо и автобиографический нарратив –

в финале мы вновь возвращаемся на берег Балтийского моря, туда, куда ехала Бурковска в начале фильма. Трехлетней девочкой она жила в Алсунге, до моря было недалеко, однако она долго его не видела, поскольку территория охранялась – так выглядел «железный занавес» в самой западной точке Советского Союза. Родители решили рискнуть и все равно показали Илзе море. Теперь же она приезжает сюда взрослой, когда нет ни «железного занавеса», ни СССР и можно свободно гулять по берегу. Этим демонстрируется абсурдность попыток насилия над свободой: «железный занавес» здесь – это бессмысленное стремление запретить море. И так заканчивается автобиографическая история о преодолении личных страхов, обретении способности брать ответственность за свободный выбор. Поэтому в последних кадрах мы видим нарисованную трехлетнюю Илзе, смотрящую на море и держащую за руки маму и папу, и документальные кадры со взрослой женщиной, находящейся в том же самом месте.

Литература

Моя любимая война [Видеозапись] / реж. И. Бурковска-Якобсен; Bivrost Film, Ego Media, 2020.

Дюрас, М. Любовник // М. Дюрас. Любовник. Летний вечер, половина одиннадцатого. Модерато кантабиле. М.: Флюид Фрилай, 2007. С. 5–111.

Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973.

Сартр, Ж.-П. Слова / Ж.-П. Сартр. Слова. Пьесы. М.: АСТ, 2007. С. 7–158.

Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

Contât, M. (1997). Introduction: une autobiographie politique? In M. Contât, Pourquoi et comment Sartre a écrit “Les Mots”. Paris: Presses Universitaires de France, 1–41.

Doubrovsky, S. (1988). Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: Presses Universitaires de France.

Gusdorf, G. (1991). Les écritures du moi: lignes de vie. Paris: Éditions Odile Jacob.

Lejeune, Ph. (1998). L'Autobiographie en France. Paris: Armand Colin.

McGill, R. (2013). The treacherous imagination: intimacy, ethics and autobiographical fiction. Columbus: Ohio State University Press.

Sturrock, J. (1985). A Farewell to fine writing: Sartre's “Les Mots”. *Scripsi* III, 4, 179–198.

Viese, I. (2020). Mans mīļākais karš. Un patiesība. Kino raksti. Retrieved from: <https://www.kinoraksti.lv/domas/mans-milakais-kars-un-patiesiba-695> (date of access: 23.06.2022).

References

Burkovska-Jacobsen, I. (Director). (2020). *Moya lyubimaya voyna* [My favourite war]. [Motion Picture]. Norway, Latvia: Bivrost Film, Ego Media.

Duras, M. (2007). Lyubovnik [The Lover]. In M. Duras, *Letniy večer, polovina odinnadtsatogo. Moderato kantabile* [Summer evening, half past ten. Moderato cantabile]. Moscow: Flyuid Frilay, 5–11.

Lotman, Yu. M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of the cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin: Eesti raamat.

Sartre J.P. (2007). Les mots [Words]. In Zh.-P. Sartr, *Slova. P'esy* [Words. Plays]. Moscow: AST.

Eko, U. (1998). *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica* [The absent structure: an introduction to semiology]. Saint Petersburg: Petropolis.

Contât, M. (1997). Introduction: une autobiographie politique? [Introduction: a political autobiography?]. In M. Contât, *Pourquoi et comment Sartre a écrit "Les Mots"* [Why and how Sartre wrote "The Words"]. Paris: Presses Universitaires de France, 1–41.

Doubrovsky, S. (1988). *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* [Autobiographical: from Corneille to Sartre]. Paris: Presses Universitaires de France.

Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi: lignes de vie* [The writings of the self: lines of life]. Paris: Éditions Odile Jacob.

Lejeune, Ph. (1998). *L'Autobiographie en France* [Autobiography in France]. Paris: Armand Colin.

McGill, R. (2013). *The treacherous imagination: intimacy, ethics and autobiographical fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

Sturrock, J. (1985). A Farewell to fine writing: Sartre's "Les Mots". *Scripta III*, 4, 179–198.

Viese, I. (2020). Mans mīļākais karš. Un patiesība [My favorite war. And the truth]. *Kino raksti*. Retrieved from: <https://www.kinoraksti.lv/domas/mans-milakais-kars-un-patiesiba-695> (date of access: 23.06.2022).

Для цитирования: Шуринова, Н.С. Поэтика фрагментарности в фильме И. Бурковски-Якобсен "Mans Mīļākais Karš" // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 2. С. 150–161. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-2-150-161

For citation: Shurinova, N.S. (2022). The poetics of fragmentation in the film "Mans mīļākais karš" by Ilze Burkovska-Jacobsen. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (2), 150–161. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-2-150-161

**THE POETICS OF FRAGMENTATION IN THE FILM
“MANS MĪĻĀKAIS KARŠ” BY ILZE BURKOVSKA-JACOBSEN**

Nataliya S. Shurinova, PhD, Senior Lecturer, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia;
e-mail: interjectio@yandex.ru

Abstract. The article considers the autobiographical film “Mans mīļākais karš” by the Latvian director Ilze Burkovska-Jacobsen from the point of view of the poetics of fragmentation. We pay attention to the conceptual combination of animation and archival footage in Burkovska’s film and come to the conclusion that it can be understood as an autofiction: through an animated self-portrait, the director emphasizes the difference between two autobiographical subjects, the unreliability of the autobiographer’s memory, and dramatizes the children’s perception of the world. Apart from that, the film connects fragments of personal story of the director with other people’s stories and reflections on the history of Latvia, which allows to represent the autobiographer’s childhood as an echo of a collective trauma and to indicate the ways of healing from it.

Keywords: documentary film, autofiction, documentary animation, fragmentation, autobiography, trauma, Burkovska-Jacobsen

