



Славяноведение, 2023, № 4, с. 109–119

Slavic Studies. Journal of Russian Academy of Sciences, 2023, № 4, pp. 109–119

DOI: 10.31857/S0869544X0026709-2

Оригинальная статья / Original Article

Фильм Юрия Ильенко «Наперекор всему» на перекрестье культур

© 2023 г. Д.Г. Вирен

Институт славяноведения Российской академии наук
(Москва, Российская Федерация)

denis.viren@gmail.com

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
№ 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве:
Balcano-Balto-Slavica»: <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

Аннотация. Статья посвящена советско-югославскому (точнее, украинско-черногорскому) фильму 1972 г. — уникальному примеру копродукции социалистической эпохи. С одной стороны, «Наперекор всему» развивает художественный метод украинского поэтического кино конца 1960-х годов с его визуальным авангардизмом, нивелировкой вербальных средств выражения и стремлением к этнографичности. С другой — фильм заявил о черногорской кинематографии как потенциально обособленной от других в СФРЮ (в первую очередь, от сербской). Ильенко работает со сложным, зашифрованным языком, полным метафор и недосказанности, благодаря чему произведение остается открытым для интерпретации в разных аспектах — как в формальном, так и в содержательном.

Ключевые слова: кино Югославии, копродукции, историческое кино, украинское поэтическое кино, этнографизм, фольклорные мотивы.

Ссылка для цитирования: Вирен Д.Г. Фильм Юрия Ильенко «Наперекор всему» на перекрестье культур // Славяноведение. 2023. № 4. С. 109–119. DOI: 10.31857/S0869544X0026709-2

The Film «Against all Odds» by Yuri Ilyenko at the Crossroads of Cultures

© 2023. Denis G. Viren

Institute of Slavic Studies of Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)

denis.viren@gmail.com

The study is supported by the Russian Science Foundation (RSF),
project № 22–18–00365 «Semiotic Models in the Cross-Cultural Space:
Balcano-Balto-Slavica»: <https://rscf.ru/en/project/22-18-00365/>

Abstract. The article is devoted to the Soviet-Yugoslav (more precisely Ukrainian-Montenegrin) film of 1972, a unique example of a co-production in the socialist era. On the one hand, «Against all odds» develops the artistic method of Ukrainian poetic cinema of the late 1960s with its avant-garde visuality, the leveling of verbal means of expression and the desire for ethnography. On the other hand, the film declared Montenegrin cinematography as potentially separate from others in the SFRY (primarily from the Serbian one). Ilyenko works with a complex, encrypted language, full of metaphors and understatement, thanks to which the work remains open for interpretation in various aspects – both in formal and in content.

Keywords: Yugoslav cinema, co-productions, historical cinema, Ukrainian poetic cinema, ethnography, folklore motifs.

For citation: *Denis G. Viren.* The Film «Against all Odds» by Yuri Ilyenko at the Crossroads of Cultures // *Slavic Studies. Journal of Russian Academy of Sciences.* = *Slavyanovedenie.* 2023. No 4. P. 109–119. DOI: 10.31857/S0869544X0026709-2

Художественное произведение, создаваемое представителем одной культуры внутри другой, всегда представляет особый интерес для исследователя. Обладая принципиально гибридной поэтикой и семантикой, в основе которых лежит кросскультурность, оно априори задает пограничную семиотическую ситуацию и позволяет выйти на наднациональный уровень рассуждений без привязки к одной-единственной культурной традиции. В связи с кинематографом как аудиовизуальным искусством это, возможно, проявляется в наибольшей степени, особенно когда речь идет о режиссере-авторе, снимающем за пределами родной страны. С одной стороны, он неизбежно переносит на чужую почву особенности индивидуального стиля, с другой – в той или иной степени пытается вписаться в иной национальный контекст, чтобы быть понятым, но все равно остается в позиции наблюдателя.

Эта статья посвящена фильму «Наперекор всему»¹ (*Živjeti za inat*, 1972) – малоизвестной, причем не только в России, работе выдающегося украинского кинематографиста Ю.Г. Ильенко (1936–2010), сделанной им в Югославии. В силу различных причин, лежащих преимущественно в художественной, но отчасти и в идеологической плоскости, лента фактически оказалась вне поля зрения историков как украинского, так и югославского кинематографа². Ее пограничное (или даже трансграничное) положение сыграло против режиссера, а между тем это в высшей степени любопытное произведение, которое, без сомнений, можно назвать одной из творческих удач в карьере Ильенко, хотя современники так и не считали.

Исторический момент, в который шла работа над фильмом, был и весьма драматичным из-за усиления цензуры в обеих странах, и одновременно переходным: в европейском кино, снимавшемся на историческом материале, проявились новые эстетические тенденции. Для того, чтобы понять, почему «Наперекор всему» оказался полузабыт, обо всем этом стоит сказать подробнее.

¹ Это советское прокатное название. Более точный перевод – «Жить вопреки».

² Примечательно, что в автореферате единственной обнаруженной нами диссертации, посвященной творчеству Ильенко и защищенной в Киеве в 1997 г., картина даже не упомянута, хотя в пункте «Предмет исследования» перечислены абсолютно все остальные работы режиссера вплоть до ленты «Лебединое озеро. Зона» (*Лебедине озеро. Зона*, 1990). См. подробнее: [Погребняк 1997, 4].

* * *

Вторая половина 1960-х годов в кино СССР связана с бурным развитием национальных кинематографий на волне «оттепели». Именно тогда заявили о себе грузинская, литовская, белорусская, киргизская и многие другие школы. Быть может, самой яркой из них была украинская — считается, что ее история началась с шедевра Сергея Параджанова «Тени забытых предков» (*Tini zabutih predkiv*, 1964), признанного в 2021 г. лучшим фильмом в истории украинского кинематографа³. Оператором-постановщиком этой картины, по сей день восхищающей визуальными находками, выступил Юрий Ильенко — на тот момент начинающий кинематографист, недавний выпускник ВГИКа. Не требует специальных доказательств утверждение, что он стал истинным соавтором Параджанова, и не случайно именно он продолжил и развил эстетические принципы «Теней...» в своем дальнейшем творчестве. Начав ставить самостоятельно, Ильенко снял три ленты, заложившие фундамент украинского поэтического кино⁴: «Родник для жаждущих» (*Криниця для спраглих*, 1965), «Вечер накануне Ивана Купалы» (*Вечір на Івана Купала*, 1968) и «Белая птица с черной отметиной» (*Білий птах з чорною ознакою*, 1971). Стоит подчеркнуть, что кинооператоры не так уж часто становятся режиссерами, и еще реже подобная практика дает убедительные художественные результаты. Ильенко периодически упрекали, что в его фильмах главенствует изображение, а драматургия хромает, однако в ранних поэтических работах (возможно, за исключением «Вечера накануне Ивана Купалы») такой «перекос» не выглядит недостатком. Это авангардистские, радикальные по духу эксперименты, призванные решительно раздвинуть границы традиционного нарративного кинематографа.

Наряду с Ильенко к представителям «поэтической школы» относят Леонида Осыку — прежде всего, его «Каменный крест» (*Камінний хрест*, 1968), Владимира Денисенко — «Совість» (*Совість*, 1968), Николая Машенко, Артура Войтецкого и некоторых других кинематографистов. Вспоминая Машенко в связи с его кончиной в 2013 г., киновед Е.Я. Марголит писал, что он стал частью «чуда преображения во всех смыслах периферийной киностудии, штампующей заведомо безликую третьеразрядную продукцию, в “конгломерат воинствующих индивидуальностей”» [Марголит 2019, 192]. Действительно, киностудия имени Довженко (великого советского авангардиста, который, к слову, был главным эстетическим ориентиром для украинского поэтического кино) в тот период приковала к себе внимание не только советского, но и мирового киносообщества. К сожалению, это длилось недолго, и уже в начале 1970-х годов режиссеров стали критиковать за формализм и национализм, что привело к фактическому разгрому направления, по времени совпавшему с наступлением в Советском Союзе застоя.

Сходная кризисная ситуация — при всех социально-политических различиях — сложилась на рубеже 1960–1970-х годов и в кинематографе Югославии. На середину — конец 1960-х годов в этой стране пришелся расцвет так называемого черного фильма (или, если быть ближе к оригиналу, «черной волны»), где в весьма критическом ключе, с элементами жесткого натурализма и беспощадной сатиры, изображалось современное югославское общество. Лидерами этого направления считаются сегодня Душан Макавеев, Живоин Павлович,

³ Опрос был организован Национальным центром Александра Довженко в Киеве и проводился среди украинских и зарубежных кинокритиков [ТОП 100 2022].

⁴ Авторство этого термина иногда приписывают польскому кинокритику Янушу Газде.

Желимир Жилник и другие режиссеры, которые после нескольких особенно скандальных лент («Ранние работы» (*Rani radovi*, 1969) Жилника и «В.Р. Мистерии организма» (*W.R. Misterije organizma*, 1971) Макавеева) подверглись уничтожающей критике⁵. Этот разгром был переломным событием в истории югославского кино, возрождение которого началось лишь десять лет спустя с приходом следующего поколения режиссеров.

Оказавшись в начале 1970-х в Югославии, Юрий Ильенко, таким образом, если и не попал в разгар борьбы с «черной волной», то уж точно застал отголоски этого процесса, ставшего частью общего «закручивания гаек» в искусстве социалистических стран после вторжения войск Варшавского договора в Чехословакию. Тем не менее Югославия оставалась пространством встречи культур, а также — что еще более важно — Востока и Запада. Там продолжали снимать большие копродукции, в том числе и военные ленты совместно с Советским Союзом, однако «Наперекор всему» очевидным образом выбивался из этого ряда, но в то же время вписывался в определенную тенденцию, проявившуюся в это время в кино «восточного блока». Какую именно?

Начиная со второй половины 1960-х годов происходило серьезное обновление исторического кинематографа, его «углубление» — в противовес официозным и помпезным картинам, посвященным как Второй мировой войне, так и событиям далекого и не очень далекого прошлого. Яркие тому примеры можно найти в кино советском («Андрей Рублев» (1966) Андрея Тарковского), болгарском («Козий рог» (*Kozijat rog*, 1971) Методи Андонова), венгерском («Пока народ еще просит» (*Még kér a nép*, 1972) Миклоша Янчо), польском («Дьявол» (*Diabeł*, 1972) Анджея Жулавского). При явных различиях художественных стратегий упомянутых режиссеров все это были произведения, в которых история так или иначе представляла в качестве фона для размышлений универсального, общечеловеческого и вневременного характера. Динамичное действие с интригой нередко уступало место притчевости, рефлексивности, медитативности с акцентом на изысканную пластику кадра. Ильенко с его бэкграундом (украинская поэтическая школа), исповедовавший похожие принципы, снял в Югославии именно такой фильм и, в сущности, открыл новую страницу истории кино этой страны.

Неслучайным кажется и то, что режиссер из Украины работал не на белградской студии «Авала-фильм», вокруг которой концентрировалась кинематографическая жизнь Югославии, а на скромной студии в Титограде⁶, т.е. в известном смысле он оставался в локальном национальном контексте (пусть уже не СССР, а СФРЮ). Это позволило киноведу М.М. Черненко назвать «Наперекор всему» «фильмом как нельзя более югославским, [...] даже — как нельзя более черногорским, одним из первых подлинно национальных фильмов этой самой маленькой республиканской кинематографии Югославии» [Черненко 1986, 40].

⁵ См. об этом подробнее, например [Нелепо 2022]. На официальном уровне термин «черный фильм» был впервые употреблен министром культуры Югославии В. Йовичичем в статье, вышедшей 6 августа 1969 г. в издании «Рефлектор» (приложении к главной газете страны «Борба»). Речь в ней шла о фильмах «Причину смерти не упоминать» (*Uzrok smrti ne pominjati*, 1968) Йована Живановича и «Скоро будет конец света» (*Biće skoro propast sveta*, 1968) Александра Петровича. Вместе с тем в сложившейся позднее киноведческой традиции (у нас — в исследованиях М.М. Черненко, на Западе — например, у М. и А. Лим) принято причислять к направлению «черного фильма» больший круг стилистически и тематически схожих картин.

⁶ Так в 1952–1992 гг. называлась Подгорица.

* * *

Сюжет картины «Наперекор всему» основан на событиях конца XVIII в., связанных с борьбой Черногории за независимость от Османской империи. Центральной фигурой в этом процессе был Петр I Негош, имевший в теократической монархии титул митрополита-владыки (в народе к нему обращались просто Владыка). Сразу следует оговориться, что эту картину никак нельзя назвать биографической: хотя здесь представлено некоторое количество фактов из жизни Негоша и его окружения, они утоплены в поэтико-метафорической повествовательной ткани, нередко даются намеками, почти никогда не раскрываются. Вероятно, зрителям, знакомым с историей Черногории, не составит труда сопоставить происходящие в фильме события с теми, что описаны историками, но таких, осмелимся утверждать, меньшинство. Причинно-следственные связи на экране неочевидны, мотивации героев не объясняются напрямую. Рискнем с высокой долей вероятности предположить, что Юрий Ильенко не ставил перед собой задачи снять исторический фильм в привычном понимании: он вполне намеренно избегал лишних подробностей, очищал сюжет от конкретики и оставил лишь необходимую канву. Ее достаточно для понимания контекста и — самое главное — авторского послания, а также для передачи духа времени. Рассуждая о фильме в связи с «новым историческим мышлением современного кинематографа», Черненко отмечал, что он «в центр своего внимания ставил не события, не деятельность военачальников, политиков, императоров и всякого рода иных выдающихся личностей, но саму материю истории, ее обыденность, ее инфраструктуру, ту реальность повседневности, которая лежала *между событиями* (курсив мой. — Д.В.), которая и представляла собой подлинную жизнь народа в ту эпоху» [Черненко 1986, 40]. Можно сказать, что Ильенко программно отказывается от традиционной драматургии повествовательного кинематографа.

Если говорить о фабуле, картина начинается с того момента, когда Негош возвращается в Цетине из России, где он не нашел помощи, и застаёт родную страну в состоянии страшной нищеты и полной человеческой разобщённости. Черногория зажата между империями, и местные властители дум постоянно спорят о том, кто может им помочь и с кем следует держаться вместе, а также ведут междоусобную борьбу. Если говорить об экранном действии, лента открывается долгой экспозицией, в которой обнаруживаются основные художественные особенности, свойственные не только этому фильму Ильенко, но и украинскому поэтическому кино в целом.

Прежде всего, это филигранная работа с изображением: композиция каждого кадра обладает подчеркнутой живописностью, и каждый в известном смысле можно считать самостоятельным произведением изобразительного искусства; статичные пейзажи чередуются с крупными планами лиц и планами-деталью (в первую очередь рук); но самое главное — очень многие кадры символически нагружены, представляют собой емкие визуальные аллегории. Режиссер признавался, что использует «принцип перенасыщенного раствора» [Фомин 2014, 82], заключающийся в максимальном наполнении кадра информацией, благодаря чему у зрителя создается ощущение жизненного правдоподобия.

Одно из первых появлений Негоша: он стоит на вершине горы с распростертыми руками — романтический герой? Христос в пустыне? К таким кадрам, по мнению Н.В. Злыдневой⁷, применимо понятие «иероглифичности».

⁷ Высказано на заседании Отдела истории культуры славянских народов ИСЛ РАН 16.03.2022.

Г.М. Иконникова, автор режиссерского портрета украинского кинематографиста, отмечает: «Природа в фильмах Ильенко неразрывно связана с миром человеческих страстей. Ее изображение не носит отвлеченный характер открыточной красоты. Человек и природа едины, — утверждает режиссер всем образным строем своих лент. В этом единстве прочитываются принципы фольклорного мышления, поэтика восприятия мира природы и человека как неделимого целого. Отступление от гармонических природных начал воспринимается Ильенко как явление противоестественное» [Иконникова 1987, 114]. Не менее значительны кадры с землей, усеянной трупами черногорцев после битвы с турками: здесь трагедийность усиливается высоким эстетизмом, свойственным режиссеру. Если в «Тенях забытых предков» Ильенко активно применял фильтры и вирирование, то оператор «Наперекор всему» Вилен Калюта⁸ часто использует широкоугольный объектив «рыбий глаз» для деформации пространства, создания ощущения той самой противоестественности, ненормальности и будто бы галлюцинаторности происходящего.

Еще одна не менее важная черта поэтики фильма Ильенко связана со звуком. Уже в экспозиции обращает на себя внимание отсутствие слов. По ходу действия слова звучат, но либо как западающие в память короткие уколы («Танцуй! Живи! Люби!» — восклицает Бояна, возлюбленная Негоша в исполнении Ларисы Кадочниковой, и эти слова эхом отзовутся в горьком финале ленты, когда девушка принесет себя в жертву ради спасения главного героя), либо как своего рода афоризмы, философские сентенции. «Строй не соборы, а тюрьмы! Оставь крест — возьми меч!» — призывает к Негошу родной брат. «Надо строить дома, а не соборы», — полемически заявляет его политический оппонент Йоко в исполнении Ивана Миколайчука — актера, ставшего «лицом» украинского поэтического кино. Язык героев возвышен, бытовая речь практически отсутствует, все произнесенное носит метафорический характер.

Не просто важным элементом, но основой звуковой ткани фильма являются народные песни, иллюстрирующие, а точнее — организующие многие сцены. Как правило, здесь поют женщины (например, собирая горсти земли между камнями или причитая о погибших мужьях и сыновьях). Фольклорное начало играет огромную роль для Ильенко как продолжателя линии Параджанова. В связи с «Тенями забытых предков» Черненко писал, что «не кажется неожиданным его обращение к архаике — к тому, что казалось тогда не более чем этнографией, реконструкцией исторических анахронизмов, что было на самом деле возрождением генотипа национальной культуры. Чрезвычайно существенно в этом смысле, что этот генотип обнаруживается Параджановым на самой дальней периферии культуры Украины, на Гуцульщине, среде обитания одной из самых архаичных этнических групп украинцев, сохранившей себя именно в силу своей периферийности, политической, экономической и всякой другой незначительности с точки зрения центра» [Черненко 2006, 86]. Примерно в той же ситуации оказывается Ильенко⁹, как уже было сказано, во многом

⁸ Начало творческого пути Вилена Калюты (1930–1999) тесно связано с кинематографом родной Украины. В 1980-е годы он был постоянным оператором Романа Балааяна («Полеты во сне и наяву», 1982). В 1990-е вышел на международный уровень, сотрудничая с Никитой Михалковым («Урга — территория любви», 1991 и «Утомленные солнцем», 1994).

⁹ Любопытно, что как раз в то время, когда Ильенко снимал «Наперекор всему», в самом разгаре был скандал с заменой скромной часовни памяти Петра II Негоша (племянника Петра I Негоша) на помпезный мавзолей работы Ивана Мештровича. Благодарю Н.В. Злыдневу за это замечание, создающее более объемный контекст бытования фильма.

закладывающий основы черногорского кинематографа, проблема формирования и обособленности которого по сей день вызывает вопросы¹⁰.

* * *

Огромное место в поэтическом строе фильма занимает ритуал как основа будничного существования персонажей. Это проявляется не только в сборе земли, о чем уже говорилось выше, но также в традициях, связанных, например, с магической силой волос. В начале картины мать Бояны привязывает к волосам Негоша, погруженного в тяжелые раздумья после возвращения домой, прядь своих волос и прядь волос своей дочери. Затем, в сцене танца с Бояной, происходит символическое возрождение Негоша к жизни и будущей борьбе, — девушка отрезает эти пряди, как бы выполнившие свою роль¹¹.

Рассуждая об украинской «поэтической школе», Марголит писал: «В первую очередь источником этой поэтики следует назвать обрядово-ритуальное действие. Символизация экранной реальности, ее предметного мира, обнаружила под ногами твердую почву, нашла серьезнейшее обоснование именно в функционировании предмета в обряде, когда его магическое, символическое значение выходит на первый план, но не перечеркивает обыденного прагматического. Причем символизация возникает в общении человека с реалиями окружающего его мира, она естественна для него» [Марголит 2004, 195]. Это касается в ленте Ильенко буквально всех предметов: серебряного пояса матери Негоша, который брат разрубает на две части, чтобы Негош смог продать его и собрать деньги на собор; черепа, символизирующего погибших отцов и сыновей, одновременно выступающего в роли детской игрушки («А это от ребенка убери: любви их учить надо — ненависти они уже научены», — велит Негош); различных видов оружия, которое может не только убивать, но и оберегать или даже быть компенсацией за смерть близкого; деталей одежды и быта.

Особое место отведено образу немого колокола, лежащего на земле «в ожидании» завершения строительства собора. Это строительство, по мнению Негоша, имеет неоценимое значение, поскольку собор трактуется им в категориях собирания народа и накопления сил для борьбы за независимость Черногории. В итоге собор будет построен, но заговорит ли колокол?

Фильм наполнен библейскими аллюзиями, и наиболее важно в этом контексте то, каким образом представлен главный герой. Он вводится в повествование как некто, находящийся над ситуацией (кадр с горным пейзажем), в одиночестве и постоянной рефлексии. Позволю себе не согласиться с историком кино В.И. Фоминым, который негативно оценивал картину, упрекал ее в «излишней декоративности» и «красивости», а также говорил о «довольно бледной» актерской игре [Фомин 2014, 87]. Эту характеристику точно нельзя отнести к В. Поповичу¹², создавшему неоднозначный образ Негоша в развитии — от мирного проповедника до духовного предводителя армии. Дважды Негош оказывается в смертельной опасности, причем в одной из сцен его

¹⁰ Проблема заключается в том, что черногорский кинематограф в «чистом» виде представлен фактически только одним режиссером — Живко Николичем, фильмы которого, очевидно, не были вдохновлены картиной Ильенко. Тем не менее ее появление не могло не повлиять на трансформацию исторического кино в Югославии в целом. Автор статьи благодарен Н.В. Бондареву за это замечание и некоторые другие встречные соображения.

¹¹ О функциях волос в фольклоре разных народов см., например [Ревуненкова 1992].

¹² На кинофестивале в Пуле Попович был удостоен приза за лучшую мужскую роль. Это была единственная награда, которую получил фильм Ильенко.

забивают камнями (в наказание за то, что хотел распродать церковные реликвии и богатства в обмен на хлеб), после чего он показан буквально полуживым. Ильенко, очевидно, прибегает в этой сцене к христианской иконографии и намекает едва ли не на бессмертие своего героя. Неслучайно и то, что в картине ни разу не звучит его имя. Постепенное усиление призывов к борьбе заставляет вспомнить классическую ленту Пьера Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея» (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), в которой образ Христа был решен в революционной традиции и стал, по выражению Л.А. Аловой, «символом молодого поколения будущих контестаторов» [Алова 2002, 131]. Замечу, что в условиях советского кинопроизводства подобные аллюзии неизбежно должны были бы пройти через сито цензуры.

Полемизируя со своими критиками, режиссер рассуждал так: «Когда говорят о “диктатуре изобразительности” в моих фильмах, то имеют в виду, вероятно, то обстоятельство, что будто бы изобразительное начало не дает как следует полнее развернуться другим компонентам фильма. Ходит, например, легенда, что ставка на изобразительность подавляет и сковывает актера. Не могу с этим согласиться. Когда снимается опытный профессиональный киноактер, то он чувствует себя на съемочной площадке как рыба в воде. Он понимает, что сопоставление того, что он делает в кадре как актер, с атмосферой кадра, его антуражем, фактурой, столкновением ритма движения актера с движением самой камеры не только не умаляет его работу, а обогащает ее, привносит новые, неожиданные краски»¹³. В фильме «Наперекор всему» этот режиссерский подход к актеру как одному из средств художественной выразительности ощущается отчетливо, здесь и речи нет об актерской беспомощности.

Образ Негоша противоречив: шокирует сцена сожжения им домов, где живут больные чумой (ради спасения города от эпидемии), поражает внезапное убийство оппонента Йоко перед отправлением на битву с турками. Главный герой действует хладнокровно и жестко, осознавая не только то, что конкуренция между ними не пойдет на пользу общему делу, но и то, что Йоко в любой момент может предать. В конечном счете черногорцы ценой огромных потерь выигрывают бой, однако что мы видим в финале? В построенном Негошем соборе, откуда соотечественники уходили на поле брани, Негош теперь находится в полном одиночестве среди горы трупов тех, кого звал в бой. Вспоминая слова Бояны, погибшей ради него, Негош начинает раскачиваться на колоколе, но мы слышим оглушительную тишину... И лишь на финальном ослепительно-белом кадре раздается звон.

Под сражением, последствия которого показаны в фильме, подразумевается битва при Крусах (1796), которую черногорская армия выиграла буквально чудом, при значительном численном превосходстве турецкой, однако конкретики здесь настолько мало, что даже этот факт можно установить, только зная историю. Еще раз подчеркнем: детали неважны, никаких реконструкций нет, язык максимально условен. Фомин считает, что драматургия фильмов Ильенко всегда строится на стыке эпоса и драмы, но в «Наперекор всему» «повествование резко сдвинуто в сторону “чистой” эпичности» [Фомин 2014, 72], и это, по мнению киноведа, серьезный драматургический просчет. Симптоматично, что критиков не устраивала и форма: «Благородство темы и авторских намерений бесспорно. Суровость времени, характеров, конечно, наложила

¹³ Цит. по: [Фомин 2014, 75]. Здесь стоит также отметить, что сам Попович был очень доволен работой с Ильенко и даже упоминал в интервью, что «ничего подобного в югославском кино еще не было» [Štrbac 2022].

своеобразный отпечаток на изобразительное решение фильма. Вполне понятна и увлеченность авторов этнографией. Только порой фильму как-то недостает чувства меры и простоты...», — писал рецензент «Советского экрана» [Наперекор всему]. Ему вторила Иконникова: «Задумывая пластическую основу фильма, Ю. Ильенко решил исходить из простых понятий: камень, огонь, вода [...] Но скупого и сдержанного, как многострадальная земля Черногории, пластического образа не получилось. Сдержанность формы, диктуемая сюжетом, оказалась не в характере художника, привыкшего работать в броской декоративной манере» [Иконникова 1987, 116].

Спустя десятилетия после выхода фильма на экран очевидно, что эти критические замечания не вполне релевантны и продиктованы, с одной стороны, желанием ясной расшифровки символов, наполняющих пространство картины, а с другой — определенными ожиданиями от режиссера, который, начиная с середины 1960-х годов, находился в поле пристального внимания кинематографического сообщества. Необходимо понимать, что перед Ильенко в ленте «Наперекор всему», завершившей первый период его творчества¹⁴, стояла задача погрузить зрителя даже не столько в атмосферу эпохи, сколько в состояние, которое переживала маленькая страна, идущая к независимости и свободе. Зрителю, открытому к сложным формам, понятно направление развития действия и внутреннее развитие протагониста — и этого достаточно, поскольку духовный путь главного героя составляет основу сюжета. Строго говоря, не так уж принципиально, о какой стране идет речь и в какие именно годы разворачивается действие. Как украинец, влюбленный в родину, глубоко укорененный в ее культуре и к тому моменту уже переживший разгром дебютного фильма, Ильенко остро чувствовал, что такое недостаток свободы.

В этой связи нельзя не отметить, что красной нитью через картину проходит тема братства черногорцев и русских. Несмотря на то, что Негош возвращается из России не просто ни с чем, но будучи униженно изгнанным, он произносит в начале фильма: «Не хлебом единым жив человек — и Россия не оставит нас в беде». Одна из самых запоминающихся сцен — знакомство черногорца с солдатом русской армии, которая в итоге приходит на помощь братьям по вере. Оба они с удивлением обнаруживают, что самые простые слова в русском и сербском языках звучат почти одинаково: камень — *камен*, земля — *земља*, брат — *брат*, сердце — *срце*, голова — *глава*, мать — *мајка*. И лишь расхождение водка — *ракија* заставляет их поспорить — впрочем, спор длится недолго и завершается совместным распитием и братанием. Эта идиллия в произведении режиссера, открыто декларировавшего особость украинской культурной традиции, вызывает определенные вопросы. С одной стороны, она обусловлена историческими фактами, мимо которых автору пройти было сложно. Негош воспринимал Россию «как братскую державу единого православного закона» [Блудилина 2017, 162] и до конца жизни поддерживал самые активные контакты с царским престолом. С другой — эта сюжетная линия представляется своего рода данью как обстоятельствам времени, так и условиям копродукции, которая делалась на совершенно официальном уровне.

Таким образом, мы возвращаемся к проблеме переплетения различных культурных кодов в картине «Наперекор всему». Она снималась на стыке официальной советской культуры и локальной украинской внутри нее, а также

¹⁴ В следующей картине «Мечтать и жить» (*Мріяти і жити*, 1974) режиссер обратился к современной тематике.

югославской и локальной черногорской внутри нее. Следы всех этих культур в той или иной степени обнаруживаются в ленте Ильенко. Анализ фильма выявляет возможности трансфера сложившегося эстетического метода (украинской «поэтической школы») на новую (черногорскую) почву, не подготовленную с точки зрения собственных кинематографических традиций, но тем не менее находящуюся в ареале большой наднациональной кинематографии (югославской). И пусть резонанс этого явления был невелик, сегодня довольно очевидно, что кинематография Черногории, хоть и не получила дальнейшего мощного развития, но все же таким образом встроилась в общий центрально-европейский контекст, где в тот же период велись похожие поиски в сфере нового исторического кино.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [б/а]. Наперекор всему // Советский экран. 1973. № 10.
- Алова Л. Пазолини Пьер Паоло // Кино Европы. Режиссерская энциклопедия. М.: Материк, 2002. С. 131–132.
- Блудилина Н.Д. К истории взаимоотношений властей и народов России и Черногории. По переписке Петра I Петровича Негоша 1784–1798 гг. // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2017. Т. 12. С. 158–174.
- Иконникова Г.М. Фольклорные мотивы в творчестве Юрия Ильенко // Грани режиссерского мастерства / сб. научных трудов. М.: ВГИК, 1987. С. 96–125.
- Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
- Марголит Е.Я. Памяти Николая Машенко // Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 191–198.
- Хелено Б. Проект Жилника. Про всех несуществующих // Сеанс. 2015. URL: https://seance.ru/articles/zelimir_zilnik/ (дата обращения: 25.11.2022).
- Ревуненкова Е.В. Представления о волосах (опыт сравнительно-типологического анализа) // Фольклор и этнографическая действительность. СПб.: Наука, 1992. С. 108–113.
- Фомин В.И. Юрий Ильенко: «Преодоление» // Фомин В.И. Пересечение параллельных-2. М.: Канон+, 2014. С. 54–91.
- Черненко М.М. Кино Югославии. М.: Всесоюзное объединение «Союзинформкино», 1986. 64 с.
- Черненко М.М. Проблема этнического кинематографа и «казус» Параджанова // Просто Мирон / сост. Г.Н. Компаниченко, О.К. Рейзен. М.: Материк, 2006. С. 82–87.
- Погребняк Г.П. Художне осмислення дійсності у творчості Юрія Ілленка: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 1997. 25 с.
- Štrbac D. Vladimir Popović kao Njegoš '72: O snimanju sovjetsko-jugoslovenske koprodukcije «Živjeti za inat». URL: <http://www.yugopapir.com/2017/11/vladimir-popovic-kao-njegos-72-o.html> (дата обращения: 10.11.2022).
- ТОП 100. Рейтинг найкращих фільмів в історії українського кіно. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100-all> (дата обращения: 15.11.2022).

Рукопись поступила в редакцию 01.10.2022

Рукопись принята к печати 11.12.2022

REFERENCES

- [n/a]. Naperekor vsemu. *Sovetskii ekran*, 1973, no. 10. (In Russ.)
- Alova L. Pasolini Pier Paolo. *Kino Jevropy. Rezhisserskaia entsiklopediia*. Moscow, Materik Publ., 2002, pp. 131–132. (In Russ.)
- Bludilina N.D. K istorii vzaimootnoshenii vlastei i narodov Rossii i Chernogorii. Po perepiske Petra I Petrovicha Negosha 1784–1798 gg. *Slavianskii mir v tret'jem tysiacheletii*, 2017, vol. 12, pp. 158–174. (In Russ.)
- Chernenko M.M. *Kino Iugoslavii*. Moscow, All-Union Association «Soiuzinformkino», 1986, 64 p. (In Russ.)
- Chernenko M.M. Problema etnicheskogo kinematografa i «kazus» Paradzhanova. *Prosto Miron*, ed. G.N. Kompanichenko, O.K. Reizen, Moscow, Materik Publ., 2006, pp. 82–87. (In Russ.)

- Fomin V. I. Yuri Ilyenko: «Preodoleniye». *Peresecheniye parallel'nykh-2*. Moscow, Kanon+ Publ., 2014, pp. 54–91. (In Russ.)
- Ikonnikova G. M. Fol'klornyye motivy v tvorchestve Iurii Il'jenko. *Grani rezhisserskogo masterstva*. Moscow, All-Union State Institute of Cinematography, 1987, pp. 96–125. (In Russ.)
- Margolit J. I. Sovetskoye kinoiskusstvo. Osnovnyye etapy stanovleniya i razvitiya. (Kratkii ocherk istorii khudozhestvennogo kino). *Kinovedcheskiye zapiski*, 2004, no 66, pp. 125–208. (In Russ.)
- Margolit J. I. Pamiati Nikolaia Mashchenko. *V ozhidanii otveta. Otechestvennoye kino: fil'my i ikh liudi*. Moscow, Rosebud Publishing, 2019. pp. 191–198. (In Russ.)
- Nelepo B. Projekt Zhilnika. Pro vseh nesushchestvuiushchikh. *Seans*, 2015. Available at: https://seance.ru/articles/zelimir_zilnik/ (accessed: 25.11.2022) (In Russ.)
- Pohrebniak H. P. *Khudozhnie osmyslennia dišnosti u tvorchosti Iurii Illienka*. Avtoreferat diss. kand. Mystetstvoznavstva. Kyiv, 1997. 25 p. (In Ukr.)
- Revunenkov Je. V. Predstavleniya o volosakh (opyt sravnitel'no-tipologicheskogo analiza). *Fol'klor i etnograficheskaya deystvitel'nost'*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992, pp. 108–113. (In Russ.)
- Štrbac D. Vladimir Popović kao Njegoš '72: O snimanju sovjetsko-jugoslovenske koprodukcije «Živjeti za inat». Available at: <http://www.yugopapir.com/2017/11/vladimir-popovic-kao-njegosh-72-o.html> (accessed: 10.11.2022). (In Serb.)
- TOP 100. Rečinyh naikrasych fil'miv v istorii ukrains'koho kino. Available at: <https://dovzhenkocentre.org/top-100-all> (accessed: 15.11.2022). (In Ukr.)

Received on 01.10.2022

Accepted on 11.12.2022

Информация об авторе:

Вирен Денис Георгиевич,
кандидат философских наук,
старший научный сотрудник
Институт славяноведения
Российской академии наук
г. Москва, Российская Федерация
ORCID: 0000-0002-3680-6028
E-mail: denis.viren@gmail.com

Information about the author:

Denis G. Viren
PhD (Philosophy),
Senior Researcher
Institute of Slavic Studies,
Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-3680-6028.
E-mail: denis.viren@gmail.com