

КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В. И. ВЕРНАДСКОГО  
ЧЕРНОМОРСКИЙ ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ  
ЦЕНТР  
ИНСТИТУТ СЕРБСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПРИШТИНА-ЛЕПОСАВИЧ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ДЖАВАХАРЛАЛА НЕРУ  
УНИВЕРСИТЕТ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ МЕГХАЛАЙЯ  
СТУДЕНЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ОБЩЕСТВО  
«ШКОЛА МОЛОДОГО ПОЛИТОЛОГА»

**«ПОЛИТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО  
И СОЦИАЛЬНОЕ ВРЕМЯ:  
ДИАЛЕКТИКА ЦЕЛЕЙ И ЦЕННОСТЕЙ»**

**Сборник научных трудов  
XII Международного Харакского форума**

(Ялта-Симферополь, 8-10 ноября 2023 г.)

Под общей редакцией Т. А. Сенюшкиной

Симферополь  
ИТ «АРИАЛ»  
2024

УДК 32 (31)

ББК 74.00

П 50

*Сборник зарегистрирован в системе  
Российского индекса научного цитирования (РИНЦ)*

**Ответственный редактор:**

**Т.А. Сеньюшкина**, доктор политических наук, профессор.

**Научный редактор:**

**Е.А. Сеньюшкин**, кандидат политических наук, доцент.

**Рецензенты:**

**Драган Танчич**, доктор политических наук, профессор;

**Раджив Кумар**, доктор политических наук, профессор;

**Миодраг Гордич**, доктор политических наук, профессор.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакционной коллегии.

П 50      **Политическое пространство и социальное время: диалектика целей и ценностей.** Сборник научных трудов XLII Международного Харакского форума 8-10 ноября 2023 г., г. Ялта-Симферополь / Под общ. ред. Т.А. Сеньюшкиной; [науч.ред.: Е. А. Сеньюшкин] – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2024. – 384 с.  
ISBN 978-5-907819-29-0

В сборнике размещены материалы XLII Международного Харакского форума «Политическое пространство и социальное время: диалектика целей и ценностей», состоявшегося в г. Ялта и г. Симферополь 8-10 ноября 2023 г. Рассматриваются актуальные проблемы взаимосвязи целей и ценностей в современном политическом пространстве через призму особенностей социального времени.

**УДК: 32 (31)**

**ББК: 74.00**

ISBN 978-5-907819-29-0

© Сеньюшкина Т.А., 2024

© ИТ «АРИАЛ»,

макет, оформление, 2024

## ПОЛИТИКА И ЮГОСЛАВСКИЕ РЕЖИССЕРЫ 1970-Х ГОДОВ: СЛУЖЕНИЕ ОБЩЕСТВУ ИЛИ ОБСЛУЖИВАНИЕ ВЛАСТИ

**Ралович И. М.**

*Доктор искусствоведения  
Институт сербской культуры Приштина - Лепосавич  
научный сотрудник  
E-mail: [ralovic@gmail.com](mailto:ralovic@gmail.com)*

**Аннотация.** Автор указывает на некоторые показательные примеры запрета и цензуры в киноискусстве семидесятых годов XX века в Югославии. Обычно полагают, что в 1973 году была достигнута кульминация противостояния идеологии и киноискусства, что фильм «Пластиковый Иисус» стал официальным перекрестком в карьере важнейших режиссеров того периода в стране, но статья показывает и то, что Культурная политика государства в более ранний период была направлена на аналогичные процессы. Исследователи заметили важное противоречие – с одной стороны, создание произведения искусства было разрешено, а с другой – это же произведение преследовалось и замалчивалось сразу после выхода на политическую и социальную арену. Важнейшим выводом статьи является тот факт, что, несмотря на распространенное мнение, что такого рода практика имела место преимущественно в восточноевропейском кинематографе, оказывается, что и в других странах, как на пример, в Германии, существовала своего рода цензура для кинематографистов, и что творчество гонимых художников даже в эмиграции претерпевало ту или иную форму срыва, застоя, запрета.

**Ключевые слова:** цензура, фильм, Александр Петрович, Живоин Павлович, Лазарь Стоянович, Душан Макавеев, Желимир Жилник.

## POLITICS AND YUGOSLAV DIRECTORS OF THE 1970S: SERVING THE SOCIETY OR SERVING THE GOVERNMENT

**Ralović I.M.**

*PhD of Cultural Science  
Institute for Serbian Culture Prishtina - Leposavic  
Research Associate  
E-mail: [ralovic@gmail.com](mailto:ralovic@gmail.com)*

**Abstract.** The author points to some significant examples of prohibition and censorship in film art in the seventies of the 20th century in Yugoslavia.

*It is usually assumed that in 1973 the culmination of the confrontation between ideology and film art was reached, that the film *Plastic Jesus* became an official crossroads in the careers of the most important directors of that period in the country, but this paper also shows that the state's cultural policy in the earlier period was directed towards similar processes. The researchers noticed an important - on the one hand, the production of the art work was enabled, while on the other hand, the same work was persecuted and silenced immediately after entering the political and social arena. The most important conclusion of this paper is the fact that, despite the common opinion that this practice occurred mainly in Eastern European cinemas, and in other areas, such as Germany, there was a kind of censorship for filmmakers, and that the work of persecuted artists also suffered in emigration in some form of breakdown, stoppage, bans.*

**Keywords:** *censorship, film, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, Lazar Stojanović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik*

Чтобы лучше понять общественно-политический климат, который в семидесятые годы XX века переживал пик запретов и цензуры в киноискусстве, желательно следить за культурной политикой государства посредством запретов и цензуры, к чему государство было склонно в предшествовавшие ему десятилетия и в других искусствах. С самого начала установления коммунистического правительства в Югославии существовал орган, ответственный за киноискусство, которое югославские власти видели как «самое популярное и массовое из всех искусств, на которое поэтому возложены самые ответственные задачи» и являющееся «средством распространения культуры, развития правильных взглядов на мир, воспитания вкуса и любви к истинным жизненным ценностям», и которое «должно уважать основные принципы нашего общества» [1, с. 44]. «Система киноцензуры была создана сразу после входа в Белград войск Красной Армии и югославских партизан в 1944 году» и являлась частью запретов и контроля над культурной и художественной жизнью страны, и только киноискусство «официально подвергалось цензуре» [1, с. 56].

Сразу после освобождения в 1944 году в оккупированном Белграде писатели Григорий Божович, Светислав Стефанович и Велисав Спасич были расстреляны за «сотрудничество, писательскую, художественную и научную деятельность», а также профессора, художники, актеры-любители, журналисты, карикатуристы [2, с. 253]. Между молотом и серпом были осуждены литератор Сима Пандурович и актриса Жанка Стокич, театральные режиссер и писатель Йосип Кулунджич (1945 г.); собрание произведений «осужденного военного

преступника» Слободана Йовановича были запрещены к продаже решением судебных властей (1946 г.); фильм Владимира Погачича «Рассказ о фабрике» перед показом подвергся цензуре со стороны глав Управления государственной безопасности Александра Ранковича и Светислава Стефановича; был запрещен журнал «Еж» (1947 г.); по требованию США фильм «Греческие дети» Радивоя 'Лолы' Джукича был удален из публичного поля (поскольку он «распространяет идеи коммунизма») (1948); художественный фильм «Озеро» (1949 г.) того же режиссера был запрещен; документальный фильм Ольги и Жоржа Скригиных «Крагуевац, или Великие жертвы» (1950 г.); то есть, если ориентироваться только на кинопроизведения, список запретов до начала съемок фильма «Три (Папоротник и огонь» относится к произведениям «Цигули Мигули» Бранка Марьяновича, с согласия Тито «из-за наступления на народную власть» (1952 г.); документальный фильм Йована Йовановича «Эстафета Тито в реабилитационном учреждении» из-за «оскорбления репутации» президента республики (1953 г.); «Далматинская свадьба» Беговича запрещена к показу на территории ФНРЮ, поскольку она «неточно изображает условия в нашей стране, жизнь нашего народа и его убеждения», а немаловажное значение для запрета имело и то, что в фильме играл всемирно известный актер Светислав - Иван Петрович, игравший в немецких фильмах во время войны (1954 г.); фильм Душана Макавеева «Печать» (1955 г.) был запрятан; фильм Живоина Павловича «Шеки снимает, будьте осторожны» был признан неприемлемым за «оскорбление чиновников» (1956 г.); фильм Николы Радошевича «Атомная сказка» (1957 г.) был запрещен Комиссией по рассмотрению фильмов (Иво Андрич, Милка Минич, Зденко Ченгич, Душан Тимотиевич, Милисав Лукич), поскольку он «дает намек на то, что люди являются политическими марионетками», а самого режиссера, снявшего первый фильм против атомного оружия через 11 лет после Хиросимы, когда он отказался изменить сценарий, его допросили, посадили в тюрьму, лишили гражданских прав и запретили режиссировать; фильм Душана Макавеева «Не нужно верить памятникам» (1958 г.) был удален из публичного поля; документальный фильм Живоина Павловича «Поезд номер 4686» был уничтожен, «поскольку автор снял на вокзале вывеску с надписью «Заечар» (съемка вокзалов была запрещена, поскольку они считались военными объектами)» (1959 г.); два года спустя был удален из публичного поля фильм Живоина Павловича, Кокана Ракоњца и Марка Бапца «Капли, воды, бойцы» (1961 г.); документальный фильм «Кафана» режиссера Крсто Шканата запретили к показу, а также короткометражные фильмы Драгослава Лазича «Задушнице» и Пуриши

Джорджевича «Песня»; из публичного поля был удален документальный фильм Душана Макавеева «Парада» но после цензуры и редактирования его разрешили к показу (1962 г.); в следующем году фильм «Город» режиссеров Живоина Павловича, Марка Бапца и Кокана Ракоњца был запрещен как «плохой с эстетической точки зрения и идеологически и политически вредный»; из публичного поля был удален фильм Павловича «Возвращение» (три года спустя он смог переработать и завершить фильм) и фильм Петровича «Дни» (1963 г.) [2, с. 253–260].

В первые десять лет в состав цензурных комиссий часто входили люди репутационные и порядочные, с респектабельной биографией (Иво Андрич, Александр Вучо, Оскар Давичо, Добрица Чосич, Милан Богданович, Владимир Дедиер, Велибор Глигорич, Милан Дединац, Владислав Рыбникар, Скендер Куленович, Владимир Погачич, Вико Распор, Воин Дакович, Оскар Данон, Антоний Исакович, Эли Финци, Слободан Глумац, Лео Матес, Митра Митрович, Радош Новакович...), большинство из которых составляли высокопоставленные партийные и государственные чиновники [1, с. 56–57]. Горан Милорадович доказывает, что цензуру в первое десятилетие (1945–1955) осуществляли сто человек, и он опознал большинство из них. Это учреждение формально просуществовало еще шестнадцать лет, после чего его функции были переданы кинопроизводственным и дистрибьюторским компаниям [3, с. 105]. Несмотря на большой первоначальный успех югославо-итальянского фильма «Мастер и Маргарита» («Il maestro e Margherita», 1971 г.) Александра Петровича (и получение главных наград в 1972 году в Пуле, а затем многочисленных других премий на фестивалях по всему миру, среди прочего, итальянская версия фильма получила международную награду за продвижение литературы в кино, т. е. за лучшую адаптацию литературного произведения), судьба фильма Петровича в Югославии, как отмечает Гулдинг, мало чем отличалась от судьбы пьесы мастера [4, с. 142].

Официального запрета не было, фильм был изъят из внутреннего проката вскоре после его показа в Белграде и исчез «как камень, брошенный в темную глубину» [Драшкович в 5, с. 346]. Нельзя сказать, что фильм «Мастер и Маргарита» запрещен, но его не показывают, писал Жак Дониоль-Валькроз (Jacques Doniol-Valcroze) для журнала «Экспресс» (L'Express) 29 октября 1973 года, а годы спустя это оправдывалось решением трудового коллектива, ответственного за кинопоказ, «основанным на обвинении [...] в том, что фильм социально бесполезен» [4, с. 141].

Тот факт, что фильм был создан, частично профинансирован зарубежным продюсером, затем показан, высоко оценен и награжден на фестивалях, но не имел проката в стране, прекрасно иллюстрирует, по словам Судара, ключевое противоречие - с одной стороны, стало возможным создание таких произведений, как фильмы Петровича, а с другой стороны, то же произведение преследовалось и замалчивалось сразу после выхода на политическую и социальную арену [6, с. 494]. Одно из объяснений этого парадокса Радина Вучетич через анализ материалов Архивов Сербии интерпретирует тем, что в различные периоды в Республиканских кинокомиссиях были выдающиеся члены, «среди которых был и подвергшийся цензуре Душан Макавеев, поэтому неудивительно, что эта комиссия позднее одобрила раскритикованные и из публичного поля были удаленные фильмы «Утро» Пуриши Джорджевича, «Когда я буду мертвым и белым» Живоина Павловича и «Молодой и здоровый, как роза» Йована Йовановича» [1, с. 57]. По мнению Петровича, в случае запрета фильма «Мастер и Маргарита» речь идет о «чудовищном примере манипулирования политическими партиями» [7]. Петрович, подобно Булгакову, представил свой крест как запретного художника, отказывающегося служить господствующей идеологии и иллюзиям социальных утопий.

Время Петровича, как и время Булгакова, требовало необычайного, почти самоубийственного личного мужества. В связи с этим Михайло Илич классифицировал этот фильм как самоубийственный фильм: «Подрывные фильмы, снятые методом SERBIAN CUTTING, еще называют самоубийственными, потому что авторы этих фильмов были изгнаны из сербского кино резкими действиями властей: Мича Попович «Делие», Желимир Жилник «Ранние работы» и «Свобода или комиксы», Михайло П. Илич «Естественные границы» и «Человек на трапедии», Лазарь Стоянович «Пластиковый Иисус» и Александр Саша Петрович «Мастер и Маргарита» [8, с. 109]. Майкл Холквист (Michael Holquist) отметил, что цензоры намерены конструировать, а не запрещать, что их желание состоит в том, чтобы устранить интерпретативный потенциал текста, зафиксировать значения, отбросить двусмысленности. «То, что они хотят производить — это особый вид текста, который можно читать только одним способом: его грамматическая (или логическая) форма будет безупречно соответствовать всем риторическим и (или семиотическим) импликациям» [9, с. 22]. В этом смысле этот фильм Петровича стал поворотным моментом не только для режиссера, но и для югославского кинематографа. Нападки на фильм «Мастер и Маргарита» ознаменовали переход от «более мягкой» эпохи к

«жесткой» [1, с. 341]. а в художественном смысле так называемая черная волна уступила место красной волне [6, с. 315], [10, с. 229], и в фильме от желтой маргаритки в начале любовной истории мы приходим к красной розе, предвещающей падение мастера, смерть, катастрофу. Югославский кинематограф и карьера Саши Петровича на некоторое время разошлись после первых показов фильма «Мастер и Маргарита».

Тот факт, что фильм «Дни» (1963 г.) не был показан за пределами Югославии, был воспринят Петровичем как доказательство того, что это был его первый запрещенный фильм, хотя запрет распространялся только на международную дистрибуцию. Еще сильнее он почувствует цензуру в 1973 году, в деле вокруг фильма «Пластиковый Иисус» (Лазарь Стоянович, 1971 г.), как профессор, под руководством которого был создан фильм. Сначала, как мишень, Стоянович стал объектом расследования, а затем в январе 1973 года была развернута кампания в кинематографических учреждениях, принимавших участие в создании спорного фильма. Помимо прочего, в отношении Петровича было возбуждено дисциплинарное производство как наиболее ответственного, помимо автора фильма, и 10 апреля 1973 года его отчислили из Академии театра, кино, радио и телевидения, где он работал профессором кинорежиссуры. После кампании в СМИ, партийных собраний и судебного процесса, 14 июня 1973 года Стоянович был приговорен к трем годам тюремного заключения.

Такого рода эпилог был практически переписан из советской сталинской практики, и подобные процессы происходили в семидесятые годы и в других восточноевропейских кинематографах. Хотя речь шла о фильме, дело велось вне поля культурной политики и длилось недолго, но его жестокость и далеко идущие последствия были обратно пропорциональны его продолжительности и сегодня это воспринимается как пример репрессий правительства против искусства. Оказалось, что Петрович не только заплатил высокую цену в этой «афере» и оказался полностью маргинализированным, но и наказанием стало политическое преследование. Его «безжалостно приговорили к расстрелу», как написал один из его друзей [11, с. 7]. «Они напали на меня за предательство самых священных ценностей югославского социализма, Иосипа Броза и т. д.», говорил Петрович [12]. Фильм «Пластиковый Иисус» стал перепутьем в карьере крупнейших режиссеров того периода в нашей стране. Кафедра кинорежиссуры белградской Академии театра, кино, радио и телевидения была реорганизована, из нее также был исключен Живоин Павлович, чтобы его фильмы не оказывали негативного влияния на студентов. Ему предложили должность референта для учебных пособий, которую он



принял с вызывающей самоиронией и мазохизмом [13]. «У меня не было намерения угодить преследователям и покинуть факультет» [14, с.119], в отличие от Петровича, нашедший выход в изгнании и которому «будучи вовлеченным в более крупный скандал, пришлось пройти гораздо более трудный путь» [15, с. 55]. В качестве основной и реальной причины запретов, сделавших его своего рода рекордсменом нашего кинематографа, Павлович еще в 1967 году заявил для журнала «Поля» что это был всего лишь страх [16, с. 194]. Для «Литературной газеты» в 1988 г. Павлович признался, что осознавал, какие фильмы он снимает и какие последствия его могут ожидать: «Следует знать, что каждое индивидуальное творение есть в то же время непослушание. Побой надо терпеть. Настойчивость доказывает, что вы правы» [17, с. 20]. Инвентарь идеологических и политических оспариваний своего литературного и кино творчества Павлович представил в специальном выпуске журнала «Литературная критика», посвященного феномену цензуры (Цензура – примеры бесстыдства), вышедшего в 1990 году. «Впрочем Павлович не остановился, он сохранил континуитет, я бы сказал, что он с радостью его удвоил: он отдыхает от кино, пишет книги, совмещая свой третий дар, живопись, с обоими предыдущими, и книги и эмульсия наполнены сценами особой выразительности», — говорит Боро Драшкович [5, с. 351], то есть, как заявил сам Павлович – «к гору разгневанных преследователей и к ужасу ленивых подданных» [17, с. 31] – он продолжал снимать фильмы и издавать книги на протяжении целых восьми лет, пока продолжался его статус чиновника (в течение которых в рамках новой работы он изготавливал панно, декорировал коридоры и классы в новом корпусе Факультета драматических искусств), до момента получения звания профессора кафедры драматургии, где он преподавал теорию и практику киносценария.

Хотя 1973 год считается решающим в преследовании (новых)(черных) представителей волны, Петрович считал, что похоронная процессия началась раньше: «Принято считать, что похороны нового югославского фильма начались и состоялись в 1973 году. Это неправда. Траурная процессия была сформирована ранее [...]. Уже в 1967 году, после вручения премии в Каннах, раздавались голоса о «кризисе» новоюгославского фильма, о необходимости расплаты [...] в звездный момент на звезды надо плевать» [5, с. 344].

После запрета фильма «Мастер и Маргарита» и репрессий со стороны государства в отношении авторов черного фильма он больше не снимал фильмы в стране и был вынужден покинуть Югославию вместе с Жилником и Макаевым. Режиссер Желимир Жилник дает следующие показания:

«Саша Петрович несколько лет был во Франции, Макаеве то же, а я был в Германии. Мое поколение уже знало, что после этой волны «ресталинизации» культурный климат и система ценностей в Югославии в 1972–1973 годах указывали на то, что она стала другой страной, а не той, что была в 1968–1969 годах. Система, которую мы считали открытой, внезапно излучила невероятное самоуничтожение. Мы говорим о художественной практике, но это была не единственная область, где полностью изменилась система ценностей. Изменения также произошли и в политических элитах, в экономике и т.д. Но в любом случае для меня раскопки могилы той страны, которая развалилась в 91-м, начались на 20 лет раньше» [18].

Период с 1973 по 1977 год отмечен как низшая точка отечественного художественного кинопроизводства ещё с начала шестидесятых годов [4, с. 149], а сами «эзекюторы черной волны» осознавали изменения» [1, с. 351]. Несмотря на то, что Петрович по сей день находится на вершине мирового кинематографа, он тогда остался в стороне, несмотря на хороший сценарий фильма о Банович Страхице. Это означало бы, что установка государства, воплощенная в государственном предприятии, заключалась в том, что рукопись была качественной, сценарист, несомненно, был знатком высшего уровня, но непригодным в качестве режиссера. На вопрос, почему он не снимается в нашей стране, Петрович в 1977 году ответил читателям «Дуги», что «фильмы здесь выигрываются, как выигрыш в лотерею». После «Скупщики перьев» я два года ждал нового фильма, а потом еще три года до следующего. Это правда, что время никого не ждет, даже Александра Перовича [...] Я написал сценарий «Сокол» по мотивам народной песни «Банович Страхица». Я терпеливо жду. Но, как мы говорили, время никого не ждет» [19, с. 21]. Ожидание не принесло результата. В 1981 году Петрович рассказал журналисту «Политики», что он написал сценарий для того, чтобы самому его режиссировать:

«И мне неоднократно говорили в компании, которой я передал сценарий, что нет средств для того, чтобы я снял этот фильм. Я говорил, что это будет не слишком дорого, У меня были свои расчеты, но уговаривать их было бесполезно. В конце концов дело дошло до того, что сценарий следует либо запрятать в ящик стола, либо его должен взять кто-то другой» [20].

Запреты и цензура кинорежиссёров в нашей среде во многом показательны. Оказалось, что аналогичные процессы почти одновременно происходили и в ряде других, прежде всего восточноевропейских кинематографов. Весной 1968 года советский критик Большаков (Иван Григорьевич) опубликовал в журнале

«Комсомольская правда», что, по его мнению, «период развития чехословацкого кинематографа, представленного всеми этими Форманами, Менцли, Немцами и иже с ними, не будет, несмотря ни на что, длиться долго», и именно в 1973 году в Праге был составлен список запрещенных фильмов, в который вошли почти все лучшие фильмы шестидесятых годов и завершившийся списком фильмов, запрещенных навсегда» [21, с. 279]. Временные запреты и саботаж при прокате в стране и за рубежом, вмешательство цензуры и сокрытие снятых фильмов от мира были широко известной практикой в социалистических странах и серьезно угрожали карьере талантливейших кинематографистов нескольких поколений. Мира и Антонин Лим называют подобные явления «резней» особенно критикуя резню в СССР, жертвой которой стала Чехословакия. Запреты и вмешательство в работу поставили Петровича и Павловича в семью европейских режиссеров, разделявших схожие творческие проблемы и возмущали власть своим искусством, к которому принадлежали великие Андрей Арсеньевич Тарковский и Андрей Сергеевич Кончаловский.

Следующий художественный фильм Петровича появился на Каннском кинофестивале под флагом другой страны. Речь идет о фильме «Групповой портрет с дамой» (*Gruppenbild mit Dame/ Portrait de groupe avec dame*), снятом в 1976 году в Германии в совместном французско-немецко-швейцарском производстве как единственный неюгославский фильм этого автора. А тем временем Петрович был вынужден сделать свой талант доступным продюсерам, проектам и фильмам вне художественной сферы. В семидесятые годы и во время запрет на работу в стране, Франция поручила Петровичу написать сценарии к фильмам «Эмануэль 2» (анонимно), «Банкир – Вампир» и сюжет к полнометражному документальному фильму о Дж. Ф. Кеннеди.

Нападкa на фильм «Групповой портрет с дамой» в Германии была образцом, применимым и в случае с Макаевым и Жилником, которые также попадали в процесс идеологического осуждения, а их творчество даже в эмиграции претерпело срыв, застой, цензуру или новый поворот, то есть оно столкнулось с теми же трудностями, от которых бежало. Михайло Илич пишет, что «стилистическая смесь правдивого фильма, прямого фильма, киноколлажа, киноэссе [...] Макаеева постоянно питается критическим отношением к политической реальности и сатирической насмешкой над социалистическими табу и гражданскими святынями», и что на Западе ему по-другому отомстили за то, за что ему не простили на родине, «потому что его еретический дух и исконный анархизм одинаково сбивали с толку продюсеров в мире

освобожденного капитализма» [8, с. 7]. А Жилник говорит, что в Мюнхене снимал провокационные фильмы и, что «Публичная казнь» (Öffentliche Hinrichtung, 1974 г.) и «Рай. Одна империалистическая трагикомедия», (Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie, 1976 г.) были «запрещены в Германии специальной цензурой под названием «Freiwillige Selbstkontrolle» (добровольный самоконтроль)».

Вот почему я покинул Германию во второй половине 1976 года. Сегодня эти фильмы демонстрируются в Германии как первая реакция на «железный занавес», затронувший их в те годы, и в связи с напряженностью, вызванной «Rote-Armee-Fraktion». [...] Когда я вернулся из Германии, не было возможности найти поддержку кинофондов и кинокомпаний [22].

Югославский кинематограф получил второй импульс в конце второй половины 1970-х годов, но достижения, закончившиеся к концу «нового фильма», оставили след и ознаменовали последующую творческую карьеру большинства представителей предыдущего периода. Целое поколение лишилось времени своего взросления. Многие замолчали или отдалились от родины, их продуктивность снизилась, многие важные режиссеры (Пуриша Джорджевич, Матьяж Клопчич и Крето Папич) больше никогда не достигли уровня своих предыдущих фильмов, мало снимались (Бата Ченгич), либо они не снимались в Югославии (Желимир Жилник), либо в первую очередь посвятили себя преподаванию (Бранко Бауэр и Франс Штиглич), а самые важные артисты (Макавеев и Петрович) смогли записаться в своей стране только через более чем пятнадцать лет [21], поэтому они больше не достигли ожидаемых достижений и влияния.

### Список литературы

1. Vučetić, Radina. Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka. Beograd: Clio, 2016.
2. Nikolić, Kosta, Cvetković Srđan, Tripković Đoko (priređivači). Bela knjiga – 1984: obračun sa „kulturnom kontrarevolucijom" u SFRJ. Beograd: Službeni glasnik: Institut za savremenu istoriju, 2010.
3. Милорадовић, Горан, «Лица у тами. Друштвени профил филмских цензора у Југославији 1945–1955. године». Годишњак за друштвену историју, год. XI, бр. 2–3, 2004, Београд 2006. С. 101–122.
4. Goulding, Daniel J. Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film. S engleskoga preveo Luka Bekavac. Zagreb: V.B.Z., 2004.
5. Petrović, Aleksandar. Novi film 2: Crni film 1965–1970, Beograd: Naučna knjiga, 1988.
6. Судар, Властимир. Портрет умјетника као политичког дисидента: живот и дјело Александра Петровића. Превео с енглеског Властимир Судар. Београд: Филмски центар Србије, 2017.

7. Studentski list 10. 10. 1981: Babić Jelena, Skomeršić Danilo, Studentski list, 10. 10. 1981.
8. Ilić, Mihailo P. Serbian cutting. Filmski centar Srbije, Beograd 2008.
9. Holquist, Michael. "Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship». PMLA, Modern Language Association. Vol. 109, No. 1, Jan. 1994. C.14–25. URL : <https://www.jstor.org/stable/463008?refreqid=excelsior%3A43b2d66abfc3a9fe859faa87e8f101b8>.
10. Munitić, Ranko. Adio, jugo-film!. Beograd: Srpski kulturni klub: Centar film; Kragujevac: Prizma, 2005.
11. Ређеп, Драшко. «Сценарио? Оно што се гледа». Петровић Александар. Соко. Зрењанин: Агора, 2011. S. 7–18.
12. Zum reporter 2–9. 9. 1982: Jovanović, Lela. «Verovatno opasan tip». Intervju: Saša Petrović. Zum reporter. Nedeljni ilustrovani list. Broj 830, od 02. 09. do 09. 09. 1982, godina XVIII, S. 53–55.
13. Volk, Petar. Let nad močvarom Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima. Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej, 1999.
14. Pavlović, Živojin. Planeta filma: sećanja. Pripredila Snežana Lukić Pavlović. Beograd: Zepter, 2002.
15. DeKjur, Greg. Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji. Prevela s engleskog Gordana Vaškot. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.
16. Павловић, Живојин. Ђавољи филм: огледи и разговори. 2. допуњено изд. Нови Сад: Прометеј; Београд: Југословенска кинотека, 1996.
17. Пантић, Михајло, (ур). Писци говоре. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.
18. Izostavljena istorija / Omitted History. Transkript debate održane 18. 11. 2005. godine povodom otvaranja izložbe «Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangarda '60-ih i '70-ih godina XX veka», u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu. Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, 2006.
19. Duga 23. 7. 1977: «Zašto ne snima u našoj zemlji». Intervju: Žika Lazić je pitao Sašu Petrovića. Duga: ilustrovana revija, br. 89, 23. 7. 1977. Beograd.
20. Политика 28. 4. 1982: Глигоријевић, Мило «Југословенска цена славе. Како је Александар Петровић удесио да Београђани виде делове његовог филма који је на чудан начин склоњен од јавности? Познати редитељ даје онепокојавајућу слику сопственог статуса и данашњег стања југословенске кинематографије.» Политика. Београд. 28. 4. 1982.
21. Lim, Mira i Antonjin J. Lim. Najvažnija umetnost: istočnovevropski film u dvadesetom veku. Prevela s engleskog Maja Ilić. Beograd: Clio, 2006.
22. Prejdová, Dominika. «Ljudi sa margine društva su pokretačka sila života na Balkanu», intervju sa Želimirom Žilnikom. <https://www.zilnikzelimir.net/sr/interview/ljudi-sa-margine-drustva-su-pokretacka-sila-zivota-na-balkanu>

## СОДЕРЖАНИЕ

МИГРАЦИОННЫЙ КРИЗИС В СМИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ КЕЙС СТАДИ: «DAILY MAIL» Стефан Н. Анджелкович.....	3
УНИЧТОЖЕНИЕ БИБЛИОТЕК – ПОПЫТКА УНИЧТОЖИТЬ ИДЕНТИЧНОСТЬ Арсениевич Оля, Михайлович Сена.....	9
ПОНЯТИЕ ГОСУДАРСТВА-ЦИВИЛИЗАЦИИ В ПОЛИТОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: РОССИЙСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ Афонина А. А.....	17
РОЛЬ НАРОДНОЙ ДИПЛОМАТИИ В УКРЕПЛЕНИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ СВЯЗЕЙ НА ПРИМЕРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АССОЦИАЦИИ МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА Багдасарян С. Н.....	26
СИМУЛЯКР И ВИРТУАЛЬНЫЕ МИРЫ: РЕЛЯТИВИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ И БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОПЫТА В ТРАНСГУМАНИСТИЧЕСКИХ ПАРАДИГМАХ Боривое В. Балтезаревич.....	32
ОПЫТ СОЗДАНИЯ УПРАВЛЕНЧЕСКИХ СТРУКТУР ОТ ПАЛЕОЛИТА ДО ОБОЗРИМОГО БУДУЩЕГО: ИСТОРИЯ ВЛАСТИ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ Баранецкий А. Н.....	38
УКРЕПЛЕНИЕ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КРЫМУ И ДОНБАССЕ: ДОСТИЖЕНИЯ И НОВЫЕ ВЫЗОВЫ Баранов А. В.....	46
ВЛИЯНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИК ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ МИГРАНТОВ ИЗ СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ НА ИХ АДАПТАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ В ШКОЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ТОМСК) Бердников В. А., Горбачева Ю. Е., Дегтярева К. А.....	50

ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КРЯШЕН ТАТАРСТАНА В ПОЛИКОНФЕССИОНАЛЬНОМ И МНОГОНАЦИОНАЛЬНОМ РЕГИОНЕ Вилкова Д. В.....	57
ОСОБЕННОСТИ ВНЕШНЕЙ ПОЛИТИКИ США В ОТНОШЕНИИ ИРАКА В КОНЦЕ XX - НАЧАЛЕ XXI ВВ Вольхин Р. С.....	61
ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА В СОВРЕМЕННОМ МНОГОПОЛЯРНОМ МИРЕ Гаврилюк А. А.....	66
НОВАЯ ПАРАДИГМА В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ Гаффаров И. З.....	71
ПРАВОСЛАВНЫЙ – ЗНАЧИТ ГЛОБАЛЬНЫЙ. ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ПАРАДИГМА АЛЕКСАНДРА ПАНАРИНА Гончаров Ю. А.....	76
«АНАЛИЗ ФЕНОМЕНА "МЯГКОЙ ИСЛАМИЗАЦИИ" В РОССИЙСКОМ ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ» Гурская Ю. А.....	81
ПРЕДМЕТ «ОСНОВЫ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ»: ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ДЛЯ КРЯШЕНСКОГО СООБЩЕСТВА Денисов А. Е.....	86
ПОЛИТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЁЖИ Денисова А. А.....	91
ПОИСК БАЛАНСА: МИГРАЦИИ, МОРАЛЬНАЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ И СОЛИДАРНОСТЬ В ГОСУДАРСТВАХ ВСЕОБЩЕГО БЛАГОСОСТОЯНИЯ Виолета С. Джорджевич.....	98

БОРЬБА ПРОТИВ ФАШИЗМА. К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ГИБЕЛИ ПАБЛО НЕРУДЫ Егорова О. В., Афонина А. А.....	109
ПРОЯВЛЕНИЕ НЕТРАДИЦИОННОЙ РЕЛИГИОЗНОСТИ В ТЕРРОРИСТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ БАТАЛЬОН «АЗОВ» Закиржанов Р. И.....	116
ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ПОЗИЦИИ РОССИЙСКИХ И АВСТРО- ВЕНГЕРСКИХ ДИПЛОМАТОВ В КОСОВСКОМ ВИЛАЙЕТЕ (1878–1908 гг.) Заркович С. Весна.....	121
РЕСУРСЫ ЛИЧНОСТНОГО РАЗВИТИЯ ВУЗОВСКОЙ МОЛОДЕЖИ (ВКЛЮЧАЯ ИНВАЛИДОВ И СТУДЕНТОВ С ОВЗ): АЛГОРИТМЫ МОБИЛИЗАЦИИ Зиновьева В. И.....	134
РАЗЛИЧНЫЕ ФОРМЫ ПОПУЛИЗМА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ ПОЛИТИКУ Кадралинов А. А., Калыбек Ж. Ж., Конысбек. Н. Д.....	140
ХОРОТОП КАК ФИЛОСОФСКО-МИФОТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД РЕКОНСТРУКЦИИ СТРУКТУРЫ АНТИЧНОГО МИФА Коробкина Е. Н.....	146
КОСОВСКИЙ КОНФЛИКТ: ДИНАМИКА И СОВРЕМЕННЫЙ СТАТУС Лобынцева О. А.....	152
КЛЮЧЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ВНЕШНЕПОЛИТИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РОССИИ И ИРАНА Лошакова К. Д.....	157
ПАТРИОТИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПРАКТИКЕ Мельничук А. И.....	162
ПРОБЛЕМА СОСТОЯНИЯ ДЕМОКРАТИИ И УСИЛЕНИЯ РУСОФОБСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ НА УКРАИНЕ ПОСЛЕ СОБЫТИЙ 2014 г. Мельничук С. В.....	168



МОЛОДЫЕ ГРАЖДАНЕ И ИХ РОЛЬ В ПОЛИТИКЕ: ВЫЗОВЫ И ВОЗМОЖНОСТИ Марина Д. Миятович.....	173
ВОЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ РИСКИ В ЧЕРНОМОРСКОМ РЕГИОНЕ Мохов А. В.....	181
ПРАВОПОРЯДОК В ИДЕОЛОГИИ И ПОЛИТИКЕ «БЕЛЫХ ПРАВТЕЛЬСТВ». 1918-1920 ГГ. Наумова Н. И.....	188
ГЕОПОЛИТИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ «ШТОРМ НАД КАСПИЕМ» Когут В. Г., Нурышев Г. Н.....	193
АДАПТИВНОСТЬ КАК СТРАТЕГИЧЕСКОЕ СВОЙСТВО СИСТЕМ УПРАВЛЕНИЯ В ПЕРИОД НЕСТАБИЛЬНОСТИ Оботнина А. А.....	200
ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ХАРАКТЕРИСТИКИ ФЕНОМЕНА ГЕОПОЛИТИЧЕСКОЙ «РУБЕЖНОСТИ» УКРАИНЫ Пашковский П. И.....	205
ФОРМА ПРАВА И ЕЁ РОЛЬ В ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ ИСКАЖЕНИЯХ Предеина М. Ю.....	211
СОБЫТИЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ: ПО МОТИВАМ ФИЛОСОФИИ АЛЕНА БАДЬЮ Предеина М. Ю.....	216
РОССИЯ И «НОВАЯ ДЕКОЛОНИЗАЦИЯ» СТРАН АФРИКИ Прибылов Д. М.....	221
НАЦИОНАЛИЗМ КАК УГРОЗА ЕДИНСТВУ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В РАССКАЗЕ ГРИГОРИЯ БОЖОВИЧА "ЗА ВЕРУ" Драгана Р. Райович.....	229
ПОЛИТИКА И ЮГОСЛАВСКИЕ РЕЖИССЕРЫ 1970-Х ГОДОВ: СЛУЖЕНИЕ ОБЩЕСТВУ ИЛИ ОБСЛУЖИВАНИЕ ВЛАСТИ Ралович И. М.....	234

ВЛАСТЬ КАК ФОКУС ВЗАИМООТНОШЕНИЙ МОРАЛИ И ПОЛИТИКИ Ратегова Е. И.....	245
ОБРАЗ РОССИИ В КОНТЕКСТЕ «КУЛЬТУРЫ ОТМЕНЫ» Рашкин М. Н.....	250
«МАТЕРИНСКИЙ АРХЕТИП» РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГЛОБАЛЬНОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ РОССИИ И ЗАПАДА Рожковский В. Б.....	257
КРАТКИЙ ОБЗОР ВОИНСКИХ ЧАСТЕЙ В ДАРДАНИИ Мария М. Савич.....	264
ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ ИДЕНТИЧНОСТИ: ОПЫТ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН Семенец Е. В.....	270
УПРАВЛЕНИЕ РИСКАМИ В УСЛОВИЯХ ДЕГЛОБАЛИЗАЦИИ Сенюшкин Е. А.....	277
ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ КАК ФАКТОР ВНЕШНЕЙ ПОЛИТИКИ РОССИИ Сенюшкина М. А.....	282
МНОГОПОЛЯРНОСТЬ КАК ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ КОНЦЕПТ Сенюшкина Т. А.....	288
ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭТНОКОНФЛИКТНОГО И ИНТЕГРАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛОВ В УСЛОВИЯХ СВО: ВЗГЛЯД ИЗ КРЫМА Синкевич И. С.....	294
ДИНАМИКА ЭТНОРЕЛИГИОЗНОЙ НАПРЯЖЕННОСТИ В ПЕРИОД СПЕЦИАЛЬНОЙ ВОЕННОЙ ОПЕРАЦИИ РОССИИ НА УКРАИНЕ Синкевич И. С.....	298

ОСОБЕННОСТИ КРИЗИСА ПОСТНЕОКОЛОНИАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ЗАПАДА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ Слинько А. А., Слинько О.Л.....	306
ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КАК ФАКТОР ПОЛИТИКО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ В ЕВРАЗИИ Тарасевич А. С.....	312
РОССИЙСКОЕ ЛИБЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВО ПЕРЕД ВЫБОРОМ МЕЖДУ ДВУМЯ «ТОТАЛИТАРИЗМАМИ» - СОВЕТСКИМ ИЛИ ЛИБЕРАЛЬНЫМ Трухан А. В.....	320
ФОРМИРОВАНИЕ БАЗЫ ДЛЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ДЖАДИДИЗМА В ТРУДАХ БОГОСЛОВОВ ПОВОЛЖЬЯ XIX ВЕКА Хамзина Л. Р.....	328
УКРАИНСКИЙ КРИЗИС: СУЩНОСТЬ, ФАКТОРЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗРЕШЕНИЯ Черникова Г. В.....	332
КИБЕРБЕЗОПАСНОСТЬ НА АФРИКАНСКОМ КОНТИНЕНТЕ Шеметова Ю. Н.....	340
ДИАЛЕКТИКА ЦЕЛЕЙ И ЦЕННОСТЕЙ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ Широкова М. А.....	344
МОЛОДЁЖЬ В ВИРТУАЛЬНОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ И ПОИСК ЦЕННОСТЕЙ: ПОЛИТИКА, РЕЛИГИЯ, ВОЗВРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИЯМ Шишкина В. Г.....	350
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО ИМИДЖА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ В СМИ СОВРЕМЕННОЙ ИСПАНИИ НА МАТЕРИАЛАХ НАЦИОНАЛЬНЫХ СМИ (ИНТЕРНЕТ-ИЗДАНИЯ) Шувалова А. А., Иванова А. А.....	355

ХУДОЖНИКИ КОСОВА И МЕТОХИИ ПОСЛЕ 1999 ГОДА: БОРЬБА ЗА ВЫЖИВАНИЕ Звездана М. Элезович.....	363
СОВРЕМЕННАЯ ПАРЛАМЕНТСКАЯ ДИПЛОМАТИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ) Ярмошевич А. А.....	370