

УДК 004.[032.6+946]

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_94

Ляо Яньни

Москва

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
sevenflower@vip.qq.com

РАЗВИТИЕ РОССИЙСКОЙ КИНОИНДУСТРИИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ МЕДИА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА А. ФЕДОРЧЕНКО «БОЛЬШИЕ ЗМЕИ УЛЛИ-КАЛЕ»)

Актуальность данного исследования заключается в понимании российского кинематографа как быстроразвивающейся культурной индустрии с влиянием на нее цифровых медиа. Наглядным примером данного процесса является творчество А. Федорченко, включая его последнюю крупную работу «Большие змеи Улли-Кале». По мнению автора статьи, цифровые медиа, предоставляя новые возможности для творческой самореализации, способствуют традиционному стремлению режиссера к наиболее полному контролю за средствами художественной выразительности кинопроизведения.

Ключевые слова: культурные индустрии, цифровые медиа, киноискусство, А. Федорченко, средства художественной выразительности.

Рассматривая культурную индустрию как динамично развивающийся феномен, следует отметить, что влияние на него цифровых медиа особенно ярко проявляется в сфере кинематографии, которой, по сути, свойственна двойственность: с момента возникновения она является культурной индустрией и одновременно видом искусства.

Основываясь на теории М. Маклюэна, согласно которой качественные исторические сдвиги связаны с появлением новых средств коммуникации, следует предположить, что цифровые медиа в культурных индустриях прежде всего направлены на обеспечение эффективности коммуникации и самореализации человека. В частности, мы можем наблюдать такие примеры в российском кино.

В первую очередь отметим, что еще в 2014 г. К.Э. Разлогов в своей работе «Кино и провинция», анализируя новые культурные площадки России, отмечал их значительный рост не только в признанных центрах культурной жизни (Москве и Санкт-Петербурге), но и в провинции (Якутске, Перми, Ульяновске и

Екатеринбурге). Причину данного процесса учёный усматривал в технической революции, которая, по его мнению, «перевернула все наши представления об экранной и аудиовизуальной культуре» [1, с. 212]. Несмотря на то, что попытки съемок фильмов на сотовые телефоны автор называл «мутациями», он уже тогда признавал возможность их использования в киноискусстве.

В этой же работе К.Э. Разлогов отмечал фильм А. Федорченко «Небесные жены луговых мари», делая вывод, что «художественное кинематографическое освоение богатства и многообразия многокультурного мира на территории Российской Федерации приобретает совершенно новые очертания, а качество создаваемых фильмов делает возможным разработку специальных программ их презентации на крупных международных кинофестивалях» [1, с. 215]. Таким образом, учёный обоснованно спрогнозировал успех фильмов А. Федорченко на фестивальном поприще.

Надо сказать, что историки культуры также часто задаются вопросом о расширении так называемых культурных территорий вглубь России. Например, А.Ф. Филосян в своем исследовании о наследии и нынешнем состоянии культурных процессов Екатеринбурга задается вопросом «Как город-завод начал производить культуру?» [2].

На наш взгляд, ответ кроется в развитии культурных индустрий на основе цифровых медиа, которые обеспечивают самореализацию творческого человека вне зависимости от его местонахождения.

Одним из наиболее ярких примеров такой самореализации может служить творчество Алексея Федорченко, являющегося весьма успешным и востребованным кинорежиссером, неоднократно отмеченным на международных кинофестивалях, но тем не менее предпочитающего жить и творить в родном для него Екатеринбурге. С одной стороны, это свидетельствует о творческой свободе, неограниченной региональными, государственными и социокультурными границами. Сам режиссер проблему отношения к своему месту творчества (Екатеринбургу) разрешает довольно просто: «Я где угодно смог бы жить... Но не хочу»¹. С другой стороны, средства выразительности киноискусства позволяют реализовывать любые идеи режиссера и снимать практически любые сцены, соотносящиеся с какой-либо местностью, совсем на другой территории. Так «Большие змеи Улли-Кале» снимались в Чечне, Ингушетии, Северной Осетии, а сцена «последней зикры» Л.Н. Толстого в Ясной Поляне – в Екатеринбурге.

Кинопроизведения А. Федорченко отличаются уникальной эстетикой художественного решения и в теоретическом осмыслении являются довольно сложными объектами, поскольку балансируют

на грани художественного и документального кино, представляя синтез данных жанров.

При этом важным качеством кино по-прежнему остается отмеченное О. Аронсоном его свойство: «Документом в кино становится все, что угодно» [3, с. 62]. Расширение возможностей кино, которое еще с внедрением монтажа стало не только фиксированием действительности, но и получило возможность конструировать и создавать из отдельных отснятых кадров новое сообщение (в понимании Р. Барта «новый миф»), поставило вопрос о доверии к кинопродукции, поскольку «...стирается повседневно-онтологическая граница между игрой и серьезным делом... ликвидируется безопасная дистанция между фантазией и действительностью» [4, с. 16].

Особенно часто в этом упрекают жанр мокьюментари, который дословно означает «документальную подделку». Мокьюментари является своего рода провокацией, рушащей установленные каноны и традиции, часто направленной на разрушение исторической правды с целью вызвать реакцию на уровне индивидуального изумления (оскорбления). При этом «мокьюментари, демифологизируя документы, воспроизводит и конструирует современные мифы» [5, с. 138].

Некоторые исследователи, например, Д.Д. Смолев, выделяют так называемый феномен «постдока»² и связывают его развитие с «демократизацией кинопроизводства» [6, с. 104], которое, вне всякого сомнения, детерминировано цифровизацией процесса кинопроизводства: «Игровому кино она дала средства для искусной имитации правдоподобия, которое было привилегией документалистики» [6, с. 105].

Таким образом, эволюционные процессы киноискусства привели к тому, что стерли грань игрового и документального кино. Знаменательно, что в 2005 г. на Венецианском кинофестивале картина «Первые на Луне» А. Федорченко

¹ Матвеева А. Алексей Федорченко: «Я где угодно смог бы жить, даже в Москве. Но не хочу»: [интервью] [Электронный ресурс] // Москвич Mag: электрон. журн. URL: <https://moskvichmag.ru/tyudi/aleksej-fedorchenko-ya-gde-ugodno-smog-by-zhit-dazhe-v-moskve-no-ne-hochu/?ysclid=ldem76vu487391726> 78 [дата обращения: 15.01.2023].

² Постдокументальное кино – отдельный жанр на стыке документального и игрового кино.

выиграл в документальной номинации, а документальный фильм «На востоке рая» Л. Ковальского – в игровой [6].

Несмотря на то, что творчество Федорченко большинство исследователей и кинокритиков относят к жанру мокьюментари, сам режиссер не считает это верным, поясняя данный момент следующим образом: «Я уважительно отношусь к истории и думаю, что это не тот материал, над которым надо смеяться. И мне совсем не нравится название “мокьюментари”, я с ним всячески борюсь. Я уверен, что работаю в своем собственном жанре, который называю “доксказка”. <...> Я стараюсь снимать так, чтобы рассказать правдивую историю, так, чтобы герой фильма (человек или целый народ) не обиделся»¹.

Таким образом, фильм «Первые на Луне» и фильм «Большие змеи Улли-Кале», который сам режиссер считает жанровым продолжением первого, нельзя отнести к жанру мокьюментари, поскольку не выполняется один из главных принципов указанного жанра. Фильмы А. Федорченко, хотя и обращены к эмоциональной составляющей восприятия, задевая и озадачивая зрителя смешением правдивости и созданной правдоподобности, тем не менее не оскорбляют этим зрителя, не вызывают обязательную негативную эмоцию, присущую фильмам мокьюментари.

Жанровая стилистика «Больших змей Улли-Кале» построена на постоянном балансе игрового и неигрового кино, на воссоздании исторической информации и создании нового мифа. Режиссер поистине виртуозно смешивает правду и вымысел в единый сюжет. Ярким примером может служить эпизод, рассказанный «видным гоголеведом» об истории шляпы Гоголя, достопримечательности Калуги. Несмотря на всю внешнюю абсурдность, историческим фактом явля-

ется существование легенды о калужских купцах и шляпе Гоголя. С другой стороны, к этой легенде автор кинопроизведения домислил, а точнее «досказал» (от его определения «досказки») вторую часть с преподнесением ее Шамилю в подарок. Таким образом, на основе реального факта создается новый миф. Для полноты картины следует уточнить, что в данном случае «гоголеведом» выступает известный театральный режиссер, основатель Екатеринбургского театра, Николай Коляда, что в свою очередь подчеркивает «театральность», наигранность момента. Фактически Федорченко демонстрирует эффект монтажа, только не с кинокадрами, а с историей, склеивая два куска и сматывая ее как киноленту на одну бобину.

При этом ассоциативность видеоряда четко выстроена, что позволяет реципиенту правильно трактовать посыл, поддерживать на эмоциональном уровне повествование. Сразу после названия фильма следуют кадры с пленкой, напоминающей воздушного змея. Позже она, вьющаяся под порывами ветра на дороге, снова напоминает змею. А в конце фильма большая змея, существование которой подтверждено словами Шамиля и костюмами в этнографическом музее, крадет режиссера. Данная ассоциация направлена не только на эмоциональную составляющую, она «заставляет» зрителя осмысливать увиденное после просмотра картины, задаваясь вопросами. Например, если змея – это кинолента, то несут ли эти ленты смертельную опасность и для кого: только для режиссера, или это намек на то, что «яд их может быть куда опаснее змеиного»².

Следует согласиться с мнением Л.М. Немченко, что «такая стратегия задает важную позицию критического отношения одновременно к мифу

¹ «Истории нужен добрый сторонний взгляд». Алексей Федорченко о возвращении имен и своем взгляде на историю [Электронный ресурс] // Коммерсантъ WEEKEND. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5669032> [дата обращения: 17.01.2023].

² Сычев С. Змеиный взгляд: как смотреть новый фильм Федорченко. Сергей Эйзенштейн, Лев Толстой и «Сердце пармы» связаны в этом произведении воедино [Электронный ресурс] // Известия. URL: <https://iz.ru/1415934/sergei-sychev/zmeinyi-vzgliad-kak-smotret-novyi-film-fedorchenko?ysclid=ldem47etll341980639> [дата обращения: 15.01.2023].

и к документу, делает художественное высказывание не тенденциозно монолoгичным, а свободным, полифоническим, дающим возможность для множества интерпретаций» [7, с. 510].

Называя свои фильмы не этнографической, а исторической серией¹, режиссер не ищет подтверждения фактам, а, следуя законам документалистики, задает вопросы, требующие ответа у зрителя. Так, за озвученной целью киногруппы воссоздать найденные и частично утраченные кинолентки, тем самым «вылечить кино», ставится вопрос: не смогут ли вновь обретенные материалы «вылечить» общество? Возникает теория о влиянии учения Кунта-Хаджи на Л.Н. Толстого и его концепцию «непротivления злу насилieм», тем более что исследователи творчества писателя отмечают влияние межнациональных вопросов на проблематику произведений раннего периода [См.: 8]. Рассказывая историю жизни чеченского мальчика, ставшего знаменитым художником, автором самого известного портрета М.Ю. Лермонтова, Федорченко незримо проводит параллели их жизней (родиться русским – умереть на Кавказе, родиться чеченцем – умереть в России) с вечным вопросом: кто я? Poleмику о методах завершения вражды режиссер выстраивает через ассоциации между борщевиком Сосновского, захватившим земли России, и обычаем кровной мести, когда раздор можно закончить, коснувшись очага.

При этом не возникает вопрос, что это игровой фильм, использующий все возможные элементы, присущие этой разновидности киноискусства. И каждая отдельная часть фильма относится к разным жанрам игрового кино и насыщена спецэффектами в соответствии с этим жанром.

Новелла с Шамилом очень характерна для творчества якобы «автора этого куска кинолентки Е. Вахтангова». В данном отрывке А. Федорченко воссоздал стиль вахтанговских постановок, характеризующийся Т.С. Злотниковой как «синтез психологической парадоксальности и гротесковой формы» [9, с. 5] с его концепцией фантастического реализма, согласно которой чувства подлинны, а средства выразительности условны. Не может не вызывать эмоционального отклика отчужденность Шамиля, фактически заключенного в Калуге, когда путешествие на пароходе по Волге снимается в павильоне, а за окном не природа, а рисованные картинки, которые крутит сам Вахтангов с помощниками, как и обиженные нотки, созвучные словам капитана Ревунова-Караулова (чеховская «Свадьба» в постановке Вахтангова), из уст Шамиля, когда он заверяет в правдивости своего рассказа о гигантских змеях. И тут же шутка-гротеск: реакция жены Шамиля на то, как ее муж смотрит на женщин, полоскающих белье.

Перед каждым разделом фильма автор озвучивает жанр сохранившегося отрывка, однако это не описывает то, что происходит на экране, поскольку присутствует своеобразная многослойность, синтез нескольких жанров в одном кадре. Только уточненные самим режиссером жанры новелл включают в себя боевик, анимационный и исторический фильмы, комедию, драму, фантастику (сказку). К сожалению, формат нашего исследования не позволяет более подробно проиллюстрировать разнообразие жанров, содержащихся в кинопроизведении «Большие змеи Улли-Кале», хотя очевидно, что заключительные кадры вообще переводят данный фильм в разряд триллера.

Таким образом, нарратив «Больших змей Улли-Кале» Федорченко характеризуется глубинной повествовательной структурой, а их визуальное воплощение – стилистическим разнообразием форм художественного высказывания.

¹ Алексей Федорченко рассказал о новом фильме, навеянном историей России и Кавказа [Электронный ресурс] // Российская газета. URL: <https://rg.ru/2021/08/21/aleksej-fedorchenko-rasskazal-o-novom-filme-naveiannom-istoriej-rossii-i-kavkaza.html?ysclid=ldem2n88m047508950> [дата обращения: 15.01.2023].

Анализ эволюции российского кинематографа показывает, как авторы произведений по мере развития технического оборудования стремились творчески переосмыслить методы использования средств художественной выразительности, ставя при этом под контроль процесс их создания. Вполне естественно, что в российском кинематографе отразилось влияние цифровых технологий на средства выразительности, поскольку они позволяют реализовывать и смешивать все существующие способы творческого самовыражения в одном кинопроизведении.

В данном контексте «Большие змеи Улли-Кале» являются своеобразной декларацией всех возможных средств художественной выразительности за столетнее существование кинематографа, тем более что они списком озвучены отборщиком Каннского кинофестиваля Ж. Шапроном: анимация, крупные планы, внутрикадровое движение, внутрикадровый монтаж и т. д. При этом называется это «авангардным решением», что сразу смещает акцент и заставляет устаревшее немое кино и покадровую анимацию, снятую эффектом stop motion, воспринимать как передовое решение, воплощение новых тенденций в киноискусстве.

В фильме нашло свое отражение влияние цифровизации повседневности, которая привела к тому, что визуальность стала приоритетным способом познания мира. В соединительных отрывках повествования, где «киногруппа» посещает музеи и различные памятные места, сам Федорченко практически постоянно фиксирует происходящее на мобильный телефон, ведет им съемку. В некоторых моментах съемка профессиональной кинокамерой перемешивается с кадрами из его смартфона, меняя ракурс изображения.

Фактически в этом кинопроизведении, абстрагируясь от главной темы фильма, мы можем наблюдать процесс развития технических средств для фиксирования и трансляции визуального динамического образа, т. е. эволюцию

экранного искусства, которое творчески переосмысливает объективную реальность, создает визуальный ряд, используя экран в качестве медиа. Кроме того, что в фильме присутствуют практически все виды кинокамер от момента создания кинематографа, ведется рассказ о новых изобретениях, на тот момент действительно авангардных для кинематографа (машинка для печатания титров), а также применяется разная ширина демонстрации изображения на экране в соответствии с исторически и технически сложившимися тенденциями развития кино. Режиссер использует кэширование экрана, меняя размер и форму экранного полотна для разделения по принципу «прошлое – настоящее». Изображение на экране в момент демонстрации ретро-плёнок – квадратное, современных кадров – широкоэкранный, перемежающееся с вертикальным, якобы снятым на мобильный телефон, что отражает новые тенденции в киноискусстве, те самые «мутации», о которых писал К.Э. Разлогов.

Обращает на себя внимание подборка средств художественной выразительности в ретро-частях: актерский грим с белилами и выделением на лице глаз в соответствии с традициями немого кино; кукольные и весьма условные декорации; вставки-титры с «ять» в конце слова; и даже скорость движения в кадре, зависящая от недостаточной скорости фиксирования на пленке. Появление цветной картинки сопровождается пояснением об использовании цифрового новшества при обработке изображения – «раскрашено нейросетью». Однако есть кадры, где цвет введен изначально с применением способа ручной раскраски изображения, по аналогу с флагом в фильме С.М. Эйзенштейна. Встречается прием разделения экрана: в новелле с А.С. Пушкиным на одной части стены «пишется» его стихотворение, а на другой «скачет» Пушкин-шайтан. В рассказе о кровной мести используется полиэкранный образ изображения, когда действие происходит на двух этажах одновременно.

Перемещая действие в театр (воссоздавая утраченную часть пленок с рассказом о генерале фон Засе), средства художественной выразительности меняются на театральные. Костюмы и декорации минималистичны: стремянка – башня, кинжал в руках – горец, белая ткань крест-накрест на груди – солдат царской армии и т. д.

В ретро-кадрах анимации «режиссера» М. Преображенской используется различная анимационная техника. Плоская бумажная в необходимые моменты сменяется на объемную (эпизод с ухом), черно-белая приобретает окраску. Красный и желтый цвета встречаются в сцене расстрела хаджи-мюридов, где красный – кровь, а желтый – выстрелы.

В новелле, якобы снятой Е.Б. Вахтанговым, появляется звук с режиссерским намеком такой реализации через запись на фонограф. Там же содержится рассказ и демонстрация возможностей фотоколлажа.

Кинокритика усматривает в творчестве Алексея Федорченко связь с Сергеем Эйзенштейном, обращая внимание на схожесть фильмов «Большие змеи Улли-Кале» и «Да здравствует Мексика!», подчеркивая способ повествования через смешение реальности и вымысла, хроники и постановки, анимации и кино съемки¹.

¹ См.: Сычев С. Указ. соч. [Электронный ресурс].

На наш взгляд, отмечая связь Федорченко и Эйзенштейна, в первую очередь следует выделить их общую черту – стремление к полному режиссерскому контролю над средствами художественной выразительности визуального ряда, чего они добиваются творческим переосмыслением технических новинок, доступных им на момент создания своего произведения.

Совершенно заслуженно исследователи относят А. Федорченко к элите в сфере художественной культуры [10, с. 31], которая в лице нового поколения способна демонстрировать высокий профессионализм российской киноиндустрии.

Таким образом, на примере творчества Алексея Федорченко и его нового фильма «Большие змеи Улли-Кале» можно судить об особенностях развития российского кинематографа в эпоху цифровых медиа, которые, с одной стороны, способствуют сохранению традиций и наследия киноискусства, включая их в синтез с новыми техническими средствами, а с другой – направлены на развитие отечественной творческой продукции, обеспечивая конкурентоспособность российской киноиндустрии на мировом уровне.

Список литературы

1. Разлогов К.Э. Кино и провинция // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 1 (1). С. 210-216.
2. Филосян А.Ф. Как город-завод начал производить культуру? Екатеринбург от УОЛЕ до Биеннале // Управление культурой. 2022. № 4. С. 29-41.
3. Аронсон О. Метакино. Москва: Ад Маргинем, 2013. 123 с.
4. Слотердак П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 584 с.
5. Немченко Л.М. Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 136-141.

6. Смолев Д.Д. Кинематографическая территория «постдок» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 4. С. 101-118.
7. Немченко Л. Кинематограф Алексея Федорченко: между культурным мифотворчеством и игрой с документом // Quaestio Rossica. 2021. Т. 9, № 2. С. 502-514.
8. Фомина Н.И., Тихомирова О.Б. Философский аспект урегулирования межнациональных отношений в литературном наследии Л.Н. Толстого // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 10-3 (52). С. 117-119.
9. Злотникова Т.С. Миф о Вахтангове как культурфилософский парадокс // Культурологический журнал. 2011. № 4 (6). С. 1-14.
10. Бородай А.Д. Культурная элита России: опыт идентификации // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3-1. С. 30-36

Сведения об авторе:

Ляо Яньни, аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Ленинские горы, 1, Москва, 119991
sevenflower@vip.qq.com

Дата поступления статьи: 16.02.2023

Одобрено: 27.03.2023

Дата публикации: 31.03.2023

Для цитирования:

Ляо Яньни. Развитие российской киноиндустрии в эпоху цифровых медиа (на примере фильма А. Федорченко «Большие змеи Улли-Кале») // Сфера культуры. 2023. № 1 (11). С. 94-101. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_94

УДК 004.[032.6+946]

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_94

Liao Yanni

Moscow

Lomonosov Moscow State University
sevenflower@vip.qq.com

THE DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN FILM INDUSTRY IN THE ERA OF DIGITAL MEDIA EXEMPLIFIED BY A. FEDORCHENKO'S FILM *BIG SNAKES OF ULLI-KALE*

The relevance of this research lies in understanding of Russian cinema as a rapidly developing cultural industry with the influence of digital media on these processes. A clear example of this process is A. Fedorchenko's creative work, including his last major work, *Big Snakes of Ulli-Kale*. According to the author of the article, digital media, providing new opportunities

for creative self-realization, contribute to the director's traditional desire for the most complete control over the means of artistic expressiveness of film production.

Keywords: cultural industries, digital media, cinematography, A. Fedorchenko, means of artistic expression.

References

1. Razlogov, K.E'. (2014) Kino i provinciya [Cinema and Province]. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], No. 1, 210-216. (In Russian).
2. Filosyan, A.F. (2022) Kak gorod-zavod nachal proizvodit' kul'turu? Ekaterinburg ot Ural'skogo obshhestva lyubitelej estestvoznaniya do Biennale [How did the Factory Town Start Producing Culture? Yekaterinburg from the Ural Society of Natural Studies Enthusiasts to the Biennale]. *Upravlenie kul'turoj* [Culture Management], No. 4, 29-41. (In Russian).
3. Aronson, O. (2013) *Metakino*. [Metacinema]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
4. Sloterdijk, P. (2001) Kritika cinicheskogo razuma. [Criticism of the Cynical Mind]. Transl. from German by A. Pertzev. Ekaterinburg: Ural University Publishing House. (In Russian).
5. Nemchenko, L.M. (2018) Mok'yumentari: semantika i pragmatika (na materiale fil'mov A. Fedorchenko i M. Mesteckogo) [Mockumentary: Semantics and Pragmatics (Based on the Films by A. Fedorchenko and M. Mestetsky)]. *Filologicheskij klass* [Philological Class], No. 1, 136-141. (In Russian).
6. Smolev, D.D. (2015) Kinematograficheskaya territoriya «postdok» [Cinematic Territory «Postdoc»]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], No. 4, 101-118. (In Russian).
7. Nemchenko, L. (2021) Kinematograf Alekseya Fedorchenko: mezhdru kul'turnym mifotvorchestvom i igroj s dokumentom [Alexey Fedorchenko's Cinematography: between Cultural Myth-making and Playing with a Document]. *Quaestio Rossica*, Vol. 9, No. 2, 502-514. (In Russian).
8. Fomina, N.I., Tixomirova, O.B. (2016) Filosofskij aspekt uregulirovaniya mezhnacional'nyx otnoshenij v literaturnom nasledii L.N. Tolstogo [The Philosophical Aspect of the Interethnic Relations Settlement in Leo Tolstoy's Literary Heritage]. *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal* [International Research Journal], No. 10-3, 117-119. (In Russian).
9. Zlotnikova, T.S. (2011) Mif o Vaxtangove kak kul'turfilosofskij paradoks [The Myth about Vakhtangov as a Cultural and Philosophical Paradox]. *Kul'turologicheskij zhurnal* [Journal of Cultural Research], No. 4, 1-14. (In Russian).
10. Borodaj, A.D. (2012) Kul'turnaya e'lita Rossii: opyt identifikacii [The Cultural Elite of Russia: Identification Experience]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], No. 3-1, 30-36. (In Russian).

About the author:

Liao Yanni, Postgraduate student at the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University

1 Leninskie gory, Moscow, 119991
sevenflowerf@vip.qq.com