



УДК 7.01

ЭСТЕТИК-ВИЗАНТИЕЦ: Ю. БОРЕВ КАК АКТЁР В ФИЛЬМЕ «ЯРОСЛАВ МУДРЫЙ» Г. КОХАНА

А.В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Москва, Российская федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается феномен актёрской игры ведущего советского эстетика Ю. Борева в фильме Г. Кохана «Ярослав Мудрый» (1981), где он мастерски воплотил образ византийского посла, олицетворяющего эстетический консерватизм и монархизм. Отмечается, что особый интонационный профиль, соединяющий тон приказа и бюрократическое бормотание, создаёт яркий комический эффект. Сам персонаж в образной системе кинокартины должен был показать эмансипацию Руси от Византии. Ключи к такой актёрской игре находятся в работах Ю. Борева о комическом. Учёный доказывал, что комизм включает в себя автоматизацию речи и дискурсивное самодовольство, а бюрократический тип мысли является преимущественным предметом комического изображения, что комизм не противоречит экфрасису и ожившей картине. Как показало исследование, реализация данных теоретических положений в актёрской игре Ю. Борева позволила усилить драматизм фильма, превратив его из иллюстрации исторических событий с простым присвоением людям далёкого прошлого эмоций и сомнений более поздней эпохи в вполне убедительную реконструкцию системы власти древней Руси. Именно благодаря художественной интерпретации Ю. Борева в фильме удалось показать эстетическое самоопределение Руси, не сводящееся к простому противопоставлению народного и аристократического.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: советский кинематограф, исторический кинематограф, эстетика, Боров, Древняя Русь, комическое.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

AESTHETIC BYZANTINE: YURY BOREV AS AN ACTOR IN THE FILM "YAROSLAV THE WISE" BY G. KOKHAN

A.V. MARKOV

Russian State University for the Humanities, Moscow, 125993, Russian Federation

ABSTRACT. The article deals with the acting of the leading Soviet philosopher aesthetician Yuri Borev in the film "Yaroslav the Wise" (1981) by G. Kokhan. He plays a Byzantine ambassador representing aesthetic conservatism and monarchism. The particular intonation profile, combining the tone of order and bureaucratic muttering, creates a comic effect. The character himself in the system was simply meant to show the emancipation of Russia from Byzantium. The keys to such acting are to be found in Borev's work on the comic. Borev argued that comicism includes the automatization of speech and discursive complacency, that the bureaucratic type of thought is the predominant subject of comic representation, that comicism is not incompatible with ekphrasis and the animated picture. The realization of these theoretical positions in the actor's acting enhanced the drama of the film, turning it from an illustration of historical events with a mere appropriation of the emotions and doubts of a later era by people of the distant past into a quite convincing reconstruction of the power system of ancient Rus. Thanks to Borev's play the aesthetic self-definition of Russia is shown in the film, which is not reduced to the simple opposition of the people and the nobility.

KEYWORDS: Soviet Cinema, Historical Cinematography, Aesthetics, Borev, Ancient Rus, Comic.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Фильм «Ярослав Мудрый» студии А. Довженко и Мосфильма (1981, режиссёр Г. Кохан, по мотивам романа Павла Загребельного «Диво», 1968) идеально отвечал и стандартам исторического фильма в советском понимании, определённым на десятилетия вперёд со времени С. Эйзенштейна и А. Довженко, и стандартам телевизионного сериала, тогда находившимся в становлении.

Сериальность кинокартины Г. Кохана прежде всего проступает в её мелодраматичности, ускоренном переходе от структуры конфликта, например, между христианами и язычниками, законнорождёнными и незаконнорождёнными детьми и т. д., к столкновению нескольких характеров, так что каждое противостояние претендует на кульминацию. Если в историческом фильме предпосылки большого конфликта, такие как недоразумения, конфронтация между поколениями, социальными слоями, конфессиями или группами интересов будут долго вести к кульминации, чтобы объяснить зрителю понятия о чести, славе, доблести, которые только и могут привести к законной развязке всего сюжета, но каковые трудно усвоить без конкретных примеров – то в сериале подобных вопросов, например, о феномене чести, не ставится, или же они означаются мимоходом, допуская различные перекликающиеся смысловые кульминации.

Фильм «Ярослав Мудрый» не одинок: на наш взгляд, эстетически он близок картинам киностудии имени М. Горького, таким как «Василий Буслаев» (1982) и «Русь изначальная» (1985) Г. Васильева, имеющим выраженные сюжетные элементы *фэнтези*: счастливое стечение обстоятельств, генеалогические объяснения миссии и задач каждого героя, наличие своеобразной коллективной личности рода или социальной группы, действующей наравне с индивидуальными личностями.

В фильме Г. Кохана таких элементов нет, напротив, постоянно подчёркивается уникальность протагониста и возложение на каждого героя миссии внешними обстоятельствами: дипломатическими, военными и культурными. В этом смысле фильм наглядно демонстрировал возможность быстрого

усвоения гражданской и политической культур так, что она не успевает существенно трансформировать привычки, напротив, позволяя им проявляться сплошь и рядом. Поэтому кинокартина могла вызывать симпатию и к героям-язычникам, при этом работающим внутри новых институтов христианского государства – романтическое представление о народной душе обосновывает здесь одновременно довольно жёсткую характерологию, несовместимую с характерологией в духе фэнтези, где вызов всегда сильнее начальных привычек, и указывать на смешанный, с элементами демократии и высокой совещательной культурой, политический строй Руси. Только Ярослав Мудрый совещается не лишь с дружиной, но со всеми, чем создаётся впечатление того, что он закрепил успех своих предшественников на всех полях социально-го рефлексивного действия.

В современной научной литературе о фильме Г. Кохана есть краткие, но ёмкие замечания исследователей. Тезисно представим их, дополняя собственными рассуждениями. Так, Е. Ростовцев и Д. Сосницкий [8, с. 31–32] видят в двухсерийной линии продолжение послевоенной патриотической традиции, в которой князь Ярослав Мудрый должен соединять суровость и справедливость, вынужденную жестокость и мудрую предусмотрительность; но в конце концов некоторый сказочный характер золотого века Киева смягчает возможные последствия его суровости. При этом, заметим, законы фильма потребовали показывать князя как раз щедрым и открытым, а не суровым, чтобы точно его век выглядел золотым, представал тем самым опытом мирного существования, явного успеха государственного и экономического строительства, на который литература, в отличие от визуальных искусств, может только намекнуть. Древность времени Ярослава Мудрого не позволяла представить князя суровым, непримиримым преобразователем, но напротив, он должен был быть внимательным к местной жизни, как начинатель большой цивилизационной истории.

А. Бесков [1, с. 303] усмотрел «Ярославе Му-



дром» попытку режиссёра избежать карикатуры как на христианство, так и на язычество, что возможно было только благодаря доброму юмору, отказу от суровых столкновений и жёстких сцен, и противопоставляет этому фильму постсоветский кинематограф, где стандарты жанрового кино и гротескное изображение отдельных персонажей уже не могли поддерживать такую простодушную религиозную гармонию.

Мы бы соотнесли фильм «Ярослав Мудрый» с *фанком* и *электрофанком*, вспоминая мировой музыкальный стиль 1980-х, крупнейшим представителем которого был «Король поп-музыки», знаменитый американский певец Майкл Джексон – использование электронного звучания, синкопированного и иногда неожиданного, вместе с аналоговой записью и аналогового, смягчённого типа движениями, создавало особую стилистику эпохи, которая позже стала возможна только как *ламповые* сэмплы для новых музыкальных композиций. Данная эстетика поневоле создавалась и в рассматриваемом советском фильме, когда дешёвые декорации, иногда даже резкие до китча, соединялись с изобразительными приёмами прежней эпохи.

Сам режиссёр фильма Геннадий Кохан в интервью, содержание которого сводится в целом к описанию характерологии как метода создания убедительных образов, исходил в выстраивании образов из своего искреннего восхищения личной библиотекой князя: «Как много говорит она нам о самом Ярославе! Судя по всему, в ней было около тысячи томов. Переводчики и переписчики, трудившиеся здесь, переводили и переписывали с иностранных языков на старославянский. Эти рукописи вместе с оригиналами хранились в библиотеке» [9, с. 97].

В этом плане отметим некоторые исторические неточности, фигурирующие в фильме. Так, греческих оригиналов в библиотеке Ярослава быть не могло, но зато полностью отвечает созданию характера, в котором соединяется внимание к обстоятельствам и порывистость энтузиаста-первооткрывателя. В первой серии кинокартины священник Никон, открывающий молодому Ярославу, что отец, князь Владимир, хотел его видеть преемником, говорит (1 серия, 16'11"), раскрывая книгу: «Вот читал твой перевод Сократа. Хороший перевод (похлопывает лист книги ладонью).

Но орехов много. Вот в числознании ты преуспел». Из этого Никон выстраивает цепочку смысловых намёков из цитат, вроде «кесарю кесарево», и различных недомолвок, что Ярославу надлежит делать карьеру князя, а не учёного эксперта.

Таким образом, безупречный в науках князь Ярослав оказывается совершенен в отвлечённом мышлении, тем самым превосходя византийских грамматиков, и способен мыслить государственно, даже несмотря на отсутствие многовековой политической традиции, в отличие от Византии. В этом же интервью режиссёр Г. Кохан отмечает, что использовал крупный план для выражения гнева [9, с. 99], иначе говоря, стремился нейтрализовать речевые интонации, сделать их как раз мягкими и немного рассеянными, достигая мнимых кульминаций только с помощью визуальных приёмов.

В наших дальнейших рассуждениях мы опираемся на исследования Г. Орловой [5; 6] и В. Плужник [7], в которых показано, как интонация выстраивала отдельные сюжеты в позднесоветском и постсоветском кино, как эмансипация голоса разрушала прежние конструкции мобилизации публики на социальное действие с помощью одновременно голоса и изображения. При этом интонацию интересующего нас героя, второго посла, которого играет крупнейший советский эстетик Ю.Б. Боров (рисунок 1), мы можем назвать не «мобилизованной» (термин Г. Орловой [6]), а «мобилизующей».

Речь второго посла – это назывные предложения, не имеющие философского содержания, предикации философского рассуждения, а только черты бытовой речи, наподобие наших высказываний в магазине или в быту, вроде: «Банка огурцов, банка потекла. Я для мамы. Почему такие банки? Мама для меня всё». Этим он отличается от первого посла, который, как видно при анализе сцены, риторически говорит очень гладко, верно и стройно: ты допускаешь некоторое нарушение, потом его превращаешь в норму, а эта нормализация приводит к катастрофе.

Первый посол представлен в голубых одеждах. Второй, герой Ю. Борева, в золотых, что усиливает экспрессию показной грубости и самодовольства, при этом он говорит как бы несколько механическим голосом, с акцентом, почти как автомат, дан только в профиль или в три четверти, чтобы была



Рисунок 1. Кадр из фильма "Ярослав Мудрый". Ю. Боров – византийский посол (справа), Ю. Муравицкий – князь Ярослав

видна его гневная воля, регулярные и механизированные вспышки едва скрываемой ярости, в отличие от князя Ярослава, смотрящего в кадр.

Что происходит в разговоре князя и византийских послов? Один из главных героев двухсерийного фильма – иконописец Ясноок, язычник по убеждениям, верный эмоционально-чувственному профилю своей ближайшей родни и предков, но пошедший на выучку к царьградскому мастеру Василию и делающий мозаики, пишущий иконы под его руководством. В столице Руси ему «душно» (11'54") – и столичные люди, и христианские святые ему чужие. При этом он уже принят в самую интимную часть государева двора: в одном из самых драматичных эпизодов фильма (54'17") к Яснооку приходит отец, с целью расправиться с сыном за предательство богов. В потасовке страдает ассистирующая ему в украшении Софии Киевской Нежданна, а Ярослав благодаря натальной иконе узнает в Нежданне внебрачную дочь. Собственно, приём послов, находящийся аккурат между означенными двумя эпизодами объяснений и разоблачений веры и верности (37'41") имеет, кажется, одну цель – показать, что Ясноок не был просто пошедшим на компромисс творческим человеком, но на самом деле является тем, кто оправдывает

политический и человеческий проект Ярослава перед всем миром.

Изложим данный эпизод фильма. Два византийских посла обращаются с упреками князю: «Ведомо Императору, что письма Божии ты перекладываешь на язык мирской, славянский, отроков сему учишь, богомазами ставишь язычников. Видано ль это?» Ярослав удивляется, как могут упрекать его, всемирного миротворца. Всем послам он говорит совершенно немыслимое в дипломатии: «За кубком русского мёда и обсудим всё» – требуя тем самым и простоты нравов, и заявляя, что больше не будет принимать доносов. Он ведёт послов в храм Святой Софии, который уже достроен. Здесь разные иконописцы расписывают храм, в частности, один пишет Спаса на лопатке или дуге свода, что было невозможно композиционно, но что тоже создаёт впечатление доверительности, подручности материала. Ясноок пишет Орланту нежными красками, не делает мозаику, хотя в эпизоде в начале серии он сделал мозаичный лик; однако нужно было показать, чем недовольны византийцы. Второй посол, киногерой Ю. Борева, говорит князю (41'20"): «Канон рушишь. Колер, святых ликов размещение. Нет-нет, не порядок меняете, а от веры нашей отступаете. А вера есть Бог». Князь отвечает двумя



аргументами: «Цвет неба и колер трав свой, в том цвете и видит богомаз лики святых» и «Державу мечом храню, а канон в ликах и слове, понятных люду русскому».

Очевидно, что деловитое поведение бухгалтера-канониста, изображённого Боровым-актёром, может быть воспринято только как комическое, тогда как Ярослав Мудрый в первой своей реплике обращается только ко второму послу, как знатоку канонов, а во второй – сразу к обоим византийским гостям, обвиняющим его в создании собственной школы иконописи и славянской грамоты, находящейся под языческим влиянием. Во второй реплике князь безупречно доказывает, что канону он следует, раз в его стране сохранилась и государственность, и вера, а в первой реплике, обращённой к герою Ю. Борева, просто ссылается на то, что на Руси всё иначе, чем в Византии, – так что все доводы второго посла выглядят исключительно как тавтологии, сакрализация византийского опыта в качестве канона, который во всегда воспроизводимом ритуале канонизирует себя ещё раз, пока не достигает некоторой якобы божественной неподвижности.

Позиция второго посла будет опровергнута спасением Нежданы, иначе говоря, невинной жертвой и непосредственным явлением божественной силы в узнавании родителями и детьми друг друга, то есть остановкой мнимых сериальных кульминаций, о которых мы говорили ранее. Неждана никак не может быть участницей какого-либо ритуала, даже если она помогает как труженица.

Ключом к интонационным решениям Ю. Борева, который изображает второго посла не просто строгим или взыскательным, но механизированным, почти заводным, с такими приступами голоса вроде кашля или синкоп в музыкальном фанке, является его монография «Комическое» [2] – один из главных трудов учёного по эстетике. Завершает эту книгу экфрасис фильма В. Строевой 1954 г. «Весёлые звезды», открывшего советский жанр комедийных скетчей, как формат всех дальнейших телепередач: от «Голубого огонька» до «КВН». Являет экфрасис эпизод кинокарикатуры на абстракционистов, где Тарапунька, рисуя картины как маляр, в конце концов заражает своей яростью кисть, которая под звуки буги-вуги создаёт абстрактную компо-

зицию. Ю. Боров поясняет, что это кинотрюк, гэг, соответствующий гэгам в западном кино, разоблачающим механизацию и потребление [2, с. 243].

Учёный подробно развивал в своём труде теорию гэгов [2, с. 60–61], споря с венгерским теоретиком Белой Балашем, считавшим, что гэг эксцентричен и являет невероятное с целью указать на неправильность обыденного. Ю. Боров считает, что гэг как раз, наоборот, указывает на обыденность, на механизацию, конвейерность развитого капитализма, и в этом смысле способен разоблачать буржуазное общество. Тогда советская карикатура на модернистскую живопись оказывается частью такого разоблачения обыденности, уже обыденности канонического ритма и чувства, того самого буги-вуги, ритмической скороговорки, которую и показывает второй посол в фильме. Этот ритм, без какой-то связи слов, но с указанием на ритуал, производящий экспрессивно-пугающее обвинение в вероотступничестве в фильме, и есть страшная обыденность.

Основные тезисы исследования Ю. Борева могут быть выражены так:

Комическое, как и трагическое, и является настоящим предметом эстетики как науки, в отличие от доначного состояния эстетики, когда она изучала восприятие. Эстетика при этом понимается как наука регулирующая, способная дать социальные характеристики происходящего.

Природа комического всецело социальна, она основана на том, что разум выстраивает ассоциативные ряды, в которые попадают как наблюдаемые недостатки вещей и ситуаций, так и внутренне, интеллектуально известные недостатки людей, в этот ряд попадает и феномен характера. Смех тогда вызывает не столько нелепость или несоответствие вещей, сколько соответствие одного другому. Поэтому, скажем, сатира показывает не отклонение от нормы, а напротив, чрезмерное следование ритуальной норме [2, с. 80].

Комическое не является ни вещью и ни мыслью, но независимо от особой формы критики, его статус определяется движением критики, а это движение критики уже определяется господствующими социальными идеалами. Тем самым комическое оказывается не предметом созерцания, а предметом корреляции, тогда как созерцается идеал;



однако неизбежный переход к социальному действию в различных жанрах устанавливает в том числе данную корреляцию.

Таким образом, все тезисы говорят, что комическое представляет собой особый механизм, основанный не на созерцании, – созерцается как раз чистое поэтическое, как открытое лицо Ярослава в фильме, – а на интонационной поддержке корреляций, интонировании характера.

Кроме того, Ю. Боров как раз примерно в период съёмки фильма разработал в соавторстве с Т. Радионовой теорию интонации, соединив деятельность психологию в духе С. Рубинштейна и А. Леонтьева, биосемиотику А. Лурия и его последователей и поиск интонационных универсалий в смысле языковых универсалий Н. Чомского. В своей работе исследователи заключают: «Средства выражения восклицания в любом виде искусства резки, ярки, лаконичны, они как бы организуют интонационную атаку (зрительную или звучащую)» [3, с. 238]. Ю. Боров и Т. Радионова прямо называют восклицание «токсичным» [там же], раз оно должно поразить слышащего безволием. Однако это безволие может быть незрячим, способствуя умножению зла, а может быть зрячим, и тогда восклицание провоцирует на победную героину. Таким образом, второй посол и создаёт «токсичную» тавтологичную речь, лаконичную, атакующую, резкую, но все эти свойства оказываются комичны до механичности.

Первый посол – не зрячий духовно, он и глядит наискось, свысока на присутствующих, поэтому поддерживает клевету и донос. А вот Ярослав зрячий, и несёт за собой «героически-победные чувства, полные благородства и этического совершенства» [3, с. 239]. К тому же, в другой статье, о первобытном искусстве, Ю. Боров утверждал, что наскальная живопись, как и византийская, и древнерусская икона, представляет собой ритуальный

объект, предназначенный для более интимного общения с предметом [4, с. 69].

Тогда становится понятно, что первый посол видит в иконах объекты своей культуры, второй – уже вовлечён в ритуал, но понимает его тавтологически, без выхода к образу, как исключительно поддержание восклицательной интонации, в то время как князь Ярослав и Ясноок видят в иконе повод для интимной встречи со своими: судьба Нежданы и счастье Ясноока продолжают этот открытый взгляд, отказавшийся от восклицательной интонации.

Таким образом, комическое изображение византийского посла, человека непримиримого и грозного, помогает состояться композиции кинокартины, приблизив её к историческим фильмам, заменив цепочку кульминационных моментов доминантой, в которой зрение и открытость противопоставляется закрытости и синкопированности интонаций.

Теория комического, которую развивал Ю. Боров, и которая вполне находится на уровне тогдашней мировой критики идеологий, позволяет оправдать Ярослава Мудрого как мастера открытого взгляда. Несмотря на ярко выраженную импульсивность своих частных решений, самое общее и последнее решение князь принимает с оглядкой на местные обычаи – от пира до дружбы в большой семье. Тем самым идеализация золотого века Руси оказывается частью эксперимента, который никак не сводится к механизмам интонационной идеализации.

В заключение подчеркнём, что разлад между изображением и интонацией в позднесоветском кинематографе, о котором писали В. Плужник и другие теоретики интонации в кино, здесь служит новому синтезу исторического и мелодраматического, своеобразному *кинофанку*, без которого невозможно представить дальнейшие масштабные процессы уже в перестроечном и постсоветском кинематографе.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бесков А.А. Образ славянского язычества в российском кинематографе и на телевидении // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. № 4. С. 301–313.
- 2/ Боров Ю.Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 266 с.
- 3/ Боров Ю.Б., Радионов Т.Я. Интонация как средство художественного общения // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1982. М.: Наука, 1983. С. 224–244.
- 4/ Боров Ю.Б. Проблема происхождения литературы и искусства // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1984. М.: Наука, 1986. С. 58–82.
- 5/ Орлова Г.А. Бахтин на разные голоса: этнографические этюды об интонации // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2. № 4. С. 46–57.
- 6/ Орлова Г.А. Мобилизованная интонация // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2. № 4. С. 58–82.
- 7/ Плужник В.В. Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...» // Артикульт. 2021. № 1(41). С. 68–79.
- 8/ Ростовцев Е.А., Сосницкий Д.А. Забытый золотой век: Ярослав Мудрый и Русь Ярослава – переосмысления XIX – начала XXI вв. // Русин. 2016. № 4. С. 26–43.
- 9/ Кохан Г. Наследникам Киевской Руси // Искусство кино. 1982. № 4. С. 97–99.

REFERENCES

- 1/ Beskov, A.A. (2018), "The image of Slavic paganism in Russian cinema and television". *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], Vol. 50, No. 4, pp. 301–313. (in Russ.)
- 2/ Borev, Yu.B. (1970), *Komicheskoye, ili o tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchayet i obnovlyayet cheloveka i utverzhdayet radost' bytiya* [Comic, or how laughter executes the imperfection of the world, purifies and renews a person and affirms the joy of being], *Iskusstvo*, Moscow, 266 p. (in Russ.)

- 3/ Borev, Yu.B., Radionova, T. Ya. (1983), "Intonation as a means of artistic communication", *Kontekst: Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya*. 1982 [Context: Literary and theoretical studies. 1982], *Nauka*, Moscow, pp. 224–244. (in Russ.)
- 4/ Borev, Yu.B. (1986) "The problem of the origin of literature and art", *Kontekst: Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya*. 1984 [Context: Literary and theoretical studies. 1984], *Nauka*, Moscow, pp. 58–82. (in Russ.)
- 5/ Orlova, G.A. (2017), "Bakhtin for different voices: ethnographic studies on intonation", *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* [Practices and interpretations: a journal of philological, educational and cultural studies], Vol. 2, No 4, pp. 46–57. (in Russ.)
- 6/ Orlova, G.A. (2017), "Mobilized intonation". *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* [Practices and interpretations: a journal of philological, educational and cultural studies], Vol. 2, No. 4, pp. 58–82. (in Russ.)
- 7/ Pluzhnik, V.V. (2021), "Voice, text and image in late Soviet documentary films: Mikhail Romm's film "And yet I believe ...""", *Artikult*, 2021, no. 1(41), pp. 68–79. (in Russ.)
- 8/ Rostovtsev, E.A., Sosnitsky, D.A. (2016), "The Forgotten Golden Age: Yaroslav the Wise and Yaroslav's Rus' – rethinking of the 19th – beginning of the 21st century", *Rusin*, No. 4, pp. 26–43. (in Russ.)
- 9/ Kokhan, G. (1982), "To the heirs of Kievan Rus", *Iskusstvo Kino* [Art of Cinema], No. 4, pp. 97–99. (in Russ.)

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

E-mail: markovius@gmail.com

Author information

Alexander V. Markov, Dr. Hab. of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: markovius@gmail.com