

Национальный кинематограф и национальный менталитет

DOI 10.31483/r-75040

УДК 7.01, 7.03



Кранк Э.О.

БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии, Чебоксары, Российская Федерация.

<https://orcid.org/0000-0002-6387-7710> e-mail: krank1@mail.ru

Резюме: Статья посвящена проблеме национального кинематографа в условиях засилья рынка продукцией массового кино, особенно американской киноиндустрии. Представлены парадигмы и критерии в определении национального (этнического) кино. Цель статьи состоит в утверждении ее рабочей гипотезы, заключающейся в том, что развитие национального кинематографа становится значимым лишь тогда, когда, воспроизведя средствами кино собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом, авторы создают кинематографические артефакты с собственной манерой, стилем, языком, которые в состоянии развивать и обогащать киноязык как таковой. Дескриптивная и аналитическая методология, используемая вкупе с историко-генетическим методом, позволяет прийти к определенным выводам. Эти выводы состоят в положении о том, что актуальным становится такой национальный кинематограф, который пронизан национальным менталитетом и при этом отвечает как на собственно этнические, так и на мировые культурные вызовы, создает национальные нарративы, которые в силу их актуальности становятся метаэтническими. Анализ существующих определений и свойств того, что следует понимать под национальным кинематографом, позволяет дискутировать на тему, в чем заключается сущность национального кинематографа: в локально-региональном стремлении утвердить себя в качестве имеющего право на существование либо в аспекте метаэтническом, позволяющем национальному кино становиться направлением в кинематографе как таковом. Таким образом, необходимым свойством национального кинематографа для его равноправного существования среди себе подобных автор выделяет такой его признак, как ситуация пассионарности, в которой пребывает нация. Ее менталитет создает свой национальный нарратив, а следовательно, и свой киноязык. Статья представляет собой часть фундаментального исследования по теории кино, в котором главными моментами являются такие категории, как «киноповествование» (кинонарратив), «условность кинематографа» и «киноязык».

Ключевые слова: этническая культура, национальный кинематограф, национальный менталитет, немецкий киноэкспрессионизм, новая волна, Ингмар Бергман, догма-95, киноязык, кинонарратив.

Для цитирования: Кранк Э.О. Национальный кинематограф и национальный менталитет // Этническая культура. – 2020. – № 1 (2). – С. 21-25. DOI:10.31483/r-75040.

National Cinematograph and National Mind-Set

Eduard O. Krank

BEI of HE "Chuvash State Institute of Culture and Arts" of the Ministry of Culture of the Chuvash Republic, Cheboksary, Russian Federation.

<https://orcid.org/0000-0002-6387-7710> e-mail: krank1@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the problem of national cinematograph in the conditions of the dominance of mass cinema products at the market, especially the American film industry. Paradigms and criteria in the definition of national (ethnic) cinema are presented. The aim of the article is to confirm its working hypothesis, which is that the development of national cinematograph becomes significant only when, reproducing by filming their own narratives, imbued with national mind-set, the authors create cinematographic artifacts with their own manner, style, language, which is able to develop and enrich the film language. The descriptive and analytical methodology used in conjunction with the historical and genetic method allows us to come to certain conclusions. These findings consist in the position that such national cinematograph becomes pervasive, which is permeated by the national mind-set and at the same time responds to both ethnic and world cultural challenges, creates national narratives that due to their relevance become meta-ethnic narratives. An analysis of the existing definitions and properties of what should be understood as national cinematograph allows one to discuss the topic of what the essence of national cinema is: in the local and regional desire to establish itself as having a right to exist, or in the meta-ethnic aspect, which allows national cinema to become a direction in cinema. Thus, the necessary property of national cinematograph for its equal existence among others, the author singles out such a feature as the situation of passionarity in which the nation lives. Its mind-set creates its own national narrative, and therefore its own cinema language. The article is the part of a fundamental study on the theory of cinema, in which the main points are categories such as "film narrative", "conventionality of cinematograph" and "film language".

Keywords: ethnic culture, national cinematograph, national mind-set, German film expressionism, new wave, Ingmar Bergman, dogme 95, film language, film narrative.

For citation: Krank E.O. (2020). National Cinematograph and National Mind-Set. *Etnicheskaya kultura = Ethnic Culture*, 1(2), 21-25. (In Russ.) DOI:10.31483/r-75040.

Введение

Актуальность проблемы национального (этнического) в современном кинематографе тем очевидней, что таковой является антитезой кинематографа голливудского, который, в условиях финансовой глобализации предполагает борьбу за кинорынок – борьбу тем более непростую, что есть монополист в лице американского кинематографа. Проблема квот на прокат американских фильмов, существующая во многих

странах [6; 7], может определять национальную культурную политику в области производства и проката фильмов [11], но дело в том, что культурная политика, определяемая финансовой заинтересованностью (или зависимостью), вряд ли способна воплотить национальное в кинематографических артефактах. Убедительным примером в отношении относительной независимости национального кинематографа от культурной политики являются произведения советских

кинематографистов, которые в условиях тоталитарного государства, несмотря на запреты и на угрозу, что фильм «положат на полку», могли создавать ленты, составившие немалую часть сокровищницы мирового кинематографа (фильмы С. Эйзенштейна, А. Германа-старшего, А. Тарковского, О. Иоселиани, К. Муратовой, Э. Климова и др.), – фильмы, которые в полной мере являются выразителями национального советского кино. Сказанное вовсе не является аргументом в пользу тоталитарного управления искусством. Экономическое регулирование национальной культурной политикой в области кинематографа, конечно же, важно, но не является панацеей для выхода из того кризиса, в котором кино оказалось сегодня [13, 14]. Причем понимание кризиса кинематографа ввиду засилья кинорынка американской кинопродукцией стало общим местом, трюизмом [8]. Такого рода трюизмы лишены содержания, поскольку в них отсутствует понимание того, чем вызван кризис, какую он носит форму, не предлагаются пути выхода из него. Квоты подобны санкциям: с одной стороны, они сжимают санкционное пространство, а с другой – выделяя его как нечто особенное, делают его в определенном смысле предпочтительным, во всяком случае – предуказывают ему путь для саморазвития.

Цель нашей статьи состоит в утверждении ее рабочей гипотезы, заключающейся в том, что развитие национального кинематографа становится значимым лишь тогда, когда, воспроизводя средствами кино собственные нарративы, проникнутые национальным менталитетом, авторы создают кинематографические артефакты с собственной манерой, стилем, языком, которые в состоянии развивать и обогащать киноязык как таковой. Т.е. развитие национального кинематографа не исключает кинематографа мирового и в этом смысле устоявшегося (речь идет вовсе не только о голливудской продукции), а *приращивает* его. При этом неправильно было бы, на наш взгляд, полагать, что этническое кино, в силу локальности своего менталитета, само по себе достойно всеобщего внимания – достойно лишь постольку, поскольку является нам этнос, в том или ином его проявлении. Одного этнического контента мало, необходим своего рода *passionарный скачок* – если не для самого этноса, то для его кинематографа – для того, чтобы этнос, выраженный кинематографическими средствами, привлек к себе всеобщее, межэтническое и – в определенном смысле – глобальное внимание. Это мы и попытаемся показать ниже.

Методы

Адекватным инструментарием для решения проблемы по тому поводу, что такое национальный кинематограф, является аналитико-дескриптивная методология, применяемая в комплексе с историко-генетическим методикой. Этот методологический комплекс в рамках системного диалектического подхода позволит нам выявить взаимовлияние национального нарратива и, следовательно, национального кинематографа, с одной стороны, и кинематографа общемирового – с другой.

Прежде всего, необходимо определить, что такое национальный кинематограф. Трудность в том, что, как

оказалось, это довольно противоречивое понятие: не существует более или менее корректного определения этого вида кинематографа [12], притом что все чаще на всемирных кинофестивалях побеждают именно те фильмы, которые представляют ту или иную этническую культуру (особенно показательно в этом отношении лидерство южнокорейского и иранского кинематографов). Приведем несколько концептуальных положений, связанных с типологией того, что можно назвать «национальным кинематографом».

Дж. Чой (Jimmy Choi) различает такие факторы, определяющие национальный кинематограф, как:

- 1) финансовый (т.е. участие нации – государства – в финансировании фильма);
- 2) язык общения персонажей;
- 3) их национальная принадлежность;
- 4) национальный нарратив и элементы этнической культуры, представленные в фильме (костюмы, обиход, ландшафт, интерьеры и т. д.) [9].

Ф. Розен (Philip Rosen) определяет этническую принадлежность фильма через «симптоматику», связанную с не столько с финансовым аспектом, сколько с ментальностью фильма, выраженным в его нарративе [5].

С. Крофтс (Stephen Crofts) устанавливает критерий «национального кинематографа» в том отношении, насколько он зависим/независим от установок коммерческого производства фильмов в Голливуде. В этой связи предлагается следующая парадигма:

1. Арт-кино европейского образца (European-Model Art Cinemas). Это может быть общеевропейский кинематограф, противостоящий голливудским стереотипам, или же отдельные национальные кинематографы европейских стран.

2. Кинематографы стран «третьего мира» (Third Cinema). Критерием тут служит антиимпериалистические идеи национальной идентичности, представленные в национальной тематике и противостоящие западному кинематографу в принципе, как в нарративе, так и в характере киноповествования.

3. Коммерческие кинематографы стран «третьего мира» и Европы (Third World and European Commercial Cinemas). В эту категорию можно отнести фильмы, снятые кинематографистами «третьего мира» и стран-акцепторов Евросоюза по стереотипам коммерческого американского кинематографа, однако нарративом являются сюжеты национального характера. Целью этих фильмов является достижение максимального финансового успеха за счет использования «объезженных» коммерческих схем.

4. Кинематографии, игнорирующие Голливуд (Ignoring Hollywood). К данному типу относятся кинематографы стран, стремящихся развивать собственную аутентичную киноиндустрию путем ввода ограничений на импорт американских фильмов.

5. Кинематографии, имитирующие Голливуд (Imitating Hollywood). Как правило, это фильмы англоязычных стран (Великобритания, Индия, Австралия, Канада) с ориентацией на Голливуд и его рынки.

6. Кинематограф тоталитарных государств (Totalitarian Cinemas), представленный двумя направлениями:

лениями: первое обслуживает государственную идеологию, второе же ей противостоит, отстаивая диссидентские принципы как в плане нарратива, так и в отношении киноязыка.

7. Наконец, собственно этнические кинематографы (Regional/Ethnic Cinemas), в основе которых лежат нарративы этнических меньшинств и которые остаются локальными как в отношении производства, так и зрительской аудитории [10].

Примером последнего может служить, коль скоро мы живем в Чувашской Республике, чувашский этнический кинематограф, создающийся членами союза кинематографистов Чувашии. Показательна также номинация на лучший этнический фильм в программах Чебоксарского международного кинофестиваля, как и сама конкурсная программа этнического кино. Это во многих отношениях кинематограф либо непрофессиональный, либо репрезентативный, представляющий патриотические моменты, связанные с существованием конкретного этноса.

Парадигма Крофтса имеет тот существенный недостаток, что точкой отсчета является Голливуд, принятый в качестве отрицательного полюса. И смысл этой парадигмы заключается в том, что чем дальше от Голливуда, тем лучше, тем больше «подлинности» и «оригинальности».

Так или иначе, но проблема этнического (локального) кинематографа становится всё более актуальной, что обосновано по крайней мере двумя причинами. Первая из них – культурная, упирающаяся в идеи национальной самоидентификации, противостояния процессам глобализации и универсализации в современной культуре. Вторая причина – технологическая, сводимая к цифровой революции. Она связана, прежде всего, с развитием видео высокого разрешения и доступности программного обеспечения для монтажа фильмов, что позволяет создавать кинематографические артефакты с минимальными затратами в короткие сроки при, как правило, весьма невысокой кинематографической культуре их инициаторов и создателей. Центр интереса к такому кинематографу коренится в экзотике нарратива и его обстоятельственного поля.

Выводы

Из приведенных выше критериев кинематографа, который можно назвать «национальным», наиболее корректным нам представляется критерий Ф. Розена, в основе которого лежат понятия «национальный менталитет» и «национальный нарратив». Мы бы добавили в качестве необходимого еще и понятие «национальный киноязык», поскольку именно в языке – в широком смысле слова – этот нарратив может быть воплощен. Другими словами, актуализируются моменты, связанные с тем, как национальный менталитет, выраженный в соответствующем этническом нарративе, обретает адекватное выражение в киноязыке, приращивая его возможности и привнося нечто новое в кинематограф как таковой.

Обсуждение

Для доказательства этого тезиса необходимо обратиться к истории кино. Изначально кинематограф,

возникнув как аттракцион – причем аттракцион, лишенный речи, а значит вненациональный (или интернациональный) по преимуществу, – оперировал столь же интернациональным жанром мелодрамы, устоявшимся в западной цивилизации. Этническое начало выражалось в нем исключительно сюжетным образом. На заре своего возникновения художественный кинематограф строился на национальных нарративах, чему пример – деятельность А. Ханжонкова, построенная на экранизациях шедевров русской национальной литературы. А. Довженко, создавший фильмы, верные украинской национальной тематике, является едва ли не пионером в области собственно этнического кинематографа. Характерно также, что становление советского кинематографа проникнуто идеями советской идеологии, как в области нарратива, так и в поисках соответствующего этому нарративу киноязыка, хотя собственно этническим кинематографом его назвать нельзя в силу именно его интернациональности. Творчество С. Эйзенштейна, А. Пудовкина, Л. Кулешова вдохновлено идеями становления кинематографа в условиях становления новой общественно-экономической формации.

Что касается западного кино, то тут мы имеем такой замечательный пример, как немецкий киноэкспрессионизм, венцом которого является «Фауст» Ф.В. Мурнау. Построенный на нарративе первой части знаменитой трагедии И.В. Гете, которая есть квинтэссенция немецкого национального духа (то, что О. Шпенглер называет «фаустовской» культурой), в плане киноязыка фильм, будучи внешним образом довольно театральным, в сущности своей есть утверждение собственно «киношного» способа мышления. Это выражается не столько даже в поведении героев и не в декорационном убранстве, сколько в способе киноповествования, в межэпизодном и внутриэпизодном монтаже, в эмоциональности средних и крупных планов, а также в эпической интонации планов дальних и общих.

Одновременно с продвижением в кинематографе идей и эстетики немецкого экспрессионизма, Ч.С. Чаплин утверждает нарратив американского образа жизни, создавая совершенно особый жанр – грустную мелодраму с «игрушечной развязкой», как говорила А. Ахматова о финалах «Повестей Белкина» А. Пушкина [1, с. 169]. Созданный Чаплином образ «маленького бродяжки» есть истинно национальный образ, органически вписанный в американский национальный нарратив, с его приверженностью авантюризму, «американской мечте» и своеобразному чувству иронического [4, с. 227–238].

Далее следует привести такой феномен, каким является итальянский неореализм. И «Рим – открытый город» Р. Росселини, и «Похитители велосипедов» В. де Сика, и «Мама Рома» П.П. Пазолини, не говоря уже о первых фильмах Л. Висконти и Ф. Феллини, построены на реальности собственно итальянской, на нарративе, имеющим этнические корни и утверждаемом в определенной исторической ситуации (поражение Италии в результате Второй мировой войны), с конкретикой пространства-времени и достоверности

существования социальных страт, представленных в этих фильмах, – всё это говорит в пользу совершенно оригинального, подлинного этнического кино. Национальный кинематограф Италии этой поры создает нарратив совершенно своеобычным образом, обходясь минимумом постановочных средств и непрофессиональными актерами. И вот что знаменательно: феномен неореализма, в котором национальная специфика отражена максимально, не ограничивается этническим зрительским ареалом, но выплескивается вовне, осуществляя культурную экспансию не только на Европейские страны и СССР, но в трансконтинентальном масштабе (Япония, США, Канада, Австралия).

Одновременно с этим происходят довольно специфические процессы в скандинавских странах, особенно в Швеции. Шведское кино в восприятии сегодняшнего зрителя помечено в первую очередь именем Ингмара Бергмана. Нейтралитет во время Второй мировой войны, противостояние влиянию Третьего Рейха и коммунистической идеологии, осознанная культурная политика в области кинематографии, но самое главное – шведский национальный менталитет и национальная психология создали предпосылки для феномена Бергмана. Вовлеченность последнего в шведскую культуру, его приверженность шведской (и – шире – скандинавской) теме, воплощенной в творениях С. Киркегора и А. Стриндберга, с их интересом к экзистенциальным вопросам человеческой онтологии, пограничное состояние с европейской – и прежде всего немецкой – культурой и философией (З. Фрейд, Э. Гуссерль, О. Шпенглер, М. Хайдеггер, Г. Гауптман и т. д.) – всё это создало Бергмана как выразителя национального типа в кинематографе. Эмоциональный накал, с каким Бергман препарирует частное в человеческом существовании, – есть выражение и продолжение, на новом культурном и мировоззренческом витке, того направления в культуре, которое можно назвать «откровенным экзистенциализмом», родоначальников которого мы указали выше и которое нуждалось в национальной самоидентификации в столь же острой степени, как и итальянская культура эпохи неореализма. Правда, интересы у шведского кино иные, нежели у итальянцев. У Бергмана поражает его откровенность в решении вопросов пола, возраста, здоровья-болезни, общественного самоопределения – откровенность столь острая, как это совершенно не было свойственно итальянскому кинематографу. Но так же, как и неореализм, Бергман, а вместе с ним и весь шведский кинематограф, пересекает национальные границы и становится не просто явлением общеевропейским, но и мировым. Очевидно, шведская экспансия была вос требована в культурном отношении и, существуя как кинематограф на шведском языке, со шведскими реалиями и шведскими персонажами, перешагнула наци-

ональные границы точно так же, как несколько ранее это проделал итальянский неореализм.

Нечто подобное произошло и с французской «новой волной». Зародившись как протест против коммерческого кинематографа, «новая волна» и интеллектуально, и инструментально вбирает в себя эстетику неореализма и шведа Бергмана. В «Четырехстах ударах» Ф. Трюффо герой крадет изображение Х. Андерсон из «Лета с Моникой» Бергмана. Этот образ – своего рода икона нового направления в кинематографе, который является истинно французским феноменом, с его пристальным вниманием к противопоставлению столицы и провинции, благополучия и бедности, интеллектуализма и проблем пола. Эти противоречия составили новый национальный нарратив и новый способ киноповествования, иной киноязык [2, с. 7–12]. «Новая волна», едва возникнув, перехлестнулась через национальные границы, дав европейскому и американскому кинематографу новации, которые были по заслугам отмечены в кинофестивальном движении. Они породили феномен «авторского кинематографа», феномен общемировой, тогда как создатели этих лент отвечали не только на мировые, сколько на весьма «французские» культурные вызовы.

Наконец, последний пример – пример датского кинематографа, помеченный «Догмой-95». Вышедшая недавно к 25-летию этого движения одноименная книга, составленная из интервью с участниками «Догмы» и публикаций отечественных и зарубежных киноведов, сосредотачивая рефлексию по поводу датского национального нарратива и соответствующих ему способов киноповествования, подчеркивает тот факт, что «Догма-95» как направление в киноискусстве [3, с. 6–16] выходит за пределы такого небольшого государства, как Дания, и становится явлением мировой культуры.

Заключение. Сказанного, как нам представляется, достаточно, чтобы прийти к выводу: национальный (этнический) кинематограф не есть кинематограф локальный. Он возникает в определенном этносе и в определенном пространстве-времени, но для того, чтобы быть признанным, художественно-легитимным, необходима – пользуясь термином Л. Гумилева – ситуация пассионарности, когда национальный кинематограф, осознав себя как нечто необходимое, сам производит собственный нарратив, требуя для повествования специфические выразительные средства, т.е. формируя собственный киноязык. Никакие внешние признаки, как то финансовые привилегии, квоты, определение культурной политики в области кино и пр., – не могут создать национальный кинематограф, если он лишен ментальности, востребованной всей современной ему культурой.

Список литературы

1. Ахматова А. О Пушкине / А. Ахматова. – 3-е изд. – М.: Книга, 1989. – 368 с.
2. Бек А. де. Новая волна: портрет молодости / Де Бек А.; пер. с фр. – М.: Rosebud Publishing, 2016. – 128 с.
3. Догма-95. – СПб.: Искусство кино, 2019. – 248 с.
4. Народ, да! Из американского фольклора / под ред. Т. Голенпольского и А. Ващенко. – М.: Правда, 1983. – 480 с.
5. Национальный кинематограф [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Национальный_кинематограф

6. Корецкий В. Смертельные проценты / В. Корецкий // Русский репортер. – 2013. – №10 (288) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://expert.ru/russian_reporter/2013/10/smertelnyie-protsentyi/
7. Токмашева М. Голливуд, я тебя съем. Как другие страны защищают свое кино / М. Токмашева [и др.] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2891402/>
8. Шамаева М. Мировой кризис современного кинематографа / М. Шамаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2014/04/15/1078>
9. Choi J. Is National Cinema Mr. MacGuffin? International Films // The Institute of Communications Studies. – University of Leeds, UK.
10. Crofts S. Reconceptualizing national cinema // Quarterly Review of Film and Video. – 1993. – Volume 14. – Issue 3: Mediating the National. – S. 49–67.
11. Hill J., Kawashima N. Introduction: Film Policy in a Globalised Cultural Economy / J. Hill, N. Kawashima // International Journal of Cultural Policy. – V. 22, 2016. – Issue 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10286632.2016.1223649?src=recsys>
12. Vitali V., Willemen P. Theorising national cinema. – London: British Film Institute Publishing, 2006. – 340 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/theorisingnation00>
13. Иоселиани О. О жизни и кино на три страны. Интервью О. Иоселианителеканалу «Екатеринбург»/О. Иоселиани [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=11885345776572026396&text=интервью%20с%20Иоселиани&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1583897327296287-1500209836717875346800141-sas3-5717&redircnt=1583897480.1>
14. Познер В. Гость Андрей Кончаловский // Познер. – Выпуск от 25.11.2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=10326837748846407189&text=кончаловский%20интервью%20с%20познером&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1583920057972262-1554842815819430670700265-sas3-5742&redircnt=1583920063.1>

References

1. Akhmatova, A. (1989). O Pushkine., 368. M.: Kniga.
2. Bek, A. (2016). de. Novaia volna: portret molodosti., 128. De Bek A.; M.: Rosebud Publishing.
3. (2019). Dogma-95., 248. SPb.: Iskusstvo kino.
4. (1983). Narod, da! Iz amerikanskogo fol'klora., 480. M.: Pravda.
5. Natsional'nyi kinematograf. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/Natsional'nyi_kinematograf
6. Koretskii, V. (2013). Smertel'nye protsenty. Russkii reporter, 10 (288). Retrieved from https://expert.ru/russian_reporter/2013/10/smertelnyie-protsentyi/
7. Tokmasheva, M. Gollivud, ia tebia sem. Kak drugie strany zashchishchait svoe kino. Retrieved from <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2891402/>
8. Shamaeva, M. Mirovoi krizis sovremennogo kinematografa. Retrieved from <https://www.proza.ru/2014/04/15/1078>
9. Choi, J., & Cinema, Mr. Is National MacGuffin? International Films. The Institute of Communications Studies, University of Leeds, UK.
10. Crofts, S. (1993). Reconceptualizing national cinema. Quarterly Review of Film and Video, Volume 14, 3.
11. Hill, J., & Kawashima, N. (2016). Introduction: Film Policy in a Globalised Cultural Economy. International Journal of Cultural Policy, V. 22, 22. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10286632.2016.1223649?src=recsys>
12. Vitali, V., & Willemen, P. (2006). Theorising national cinema. London: British Film Institute Publishing. Retrieved from <https://archive.org/details/theorisingnation00>
13. Ioseliani, O., & Interv'iu, O. O zhizni i kino na tri strany. Ioseliani telekanalu "Ekaterinburg". Retrieved from <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=11885345776572026396&text=interv'iu%20s%20Ioseliani&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1583897327296287-1500209836717875346800141-sas3-5717&redircnt=1583897480.1>
14. Pozner, V. Gost' Andrei Konchalovskii. Pozner, Vypusk ot 25.11.2019. Retrieved from <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=10326837748846407189&text=konchalovskii%20interv'iu%20s%20poznerom&noreask=1&path=wizard&parent-reqid=1583920057972262-1554842815819430670700265-sas3-5742&redircnt=1583920063.1>

Информация об авторе

Кранк Эдуард Освальдович – канд. филос. наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусства» Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики, Чебоксары, Российская Федерация.

Information about the author

Eduard O. Krank – candidate of philosophic sciences, associate professor of the Department of Humanitarian and Social and Economic Disciplines of the BEI of HE "Chuvash State Institute of Culture and Arts" of the Ministry of Culture on Nationality and Archival Affairs of the Chuvash Republic, Cheboksary, Russian Federation.