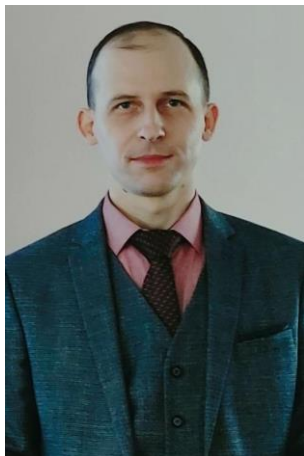




К. А. Юдин

Доктор исторических наук, профессор
кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО
«Ивановский государственный химико-технологический
университет»

«Учёба в мастерской Пудовкина проходила увлекательно»: кинематографическая повседнев- ность по воспоминаниям Л. И. Мацулявичуса

Статья посвящена репрезентации повседневной жизни советской кинематографической интеллигенции через призму источников личного происхождения. Анализируются фрагменты мемуаров советского и литовского режиссера-документалиста Л.И. Мацулявичуса. Делаются выводы о значимости малоизвестных эго-документов для детализации специфики социально-интеллектуального самочувствия, масштабов и непосредственно самого процесса творческой активности деятелей культуры, кинематографистов в условиях Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: повседневность, советский кинематограф, культура, интеллигенция, Великая Отечественная война, Л. И. Мацулявичус, мемуары, имагология, социальная память.

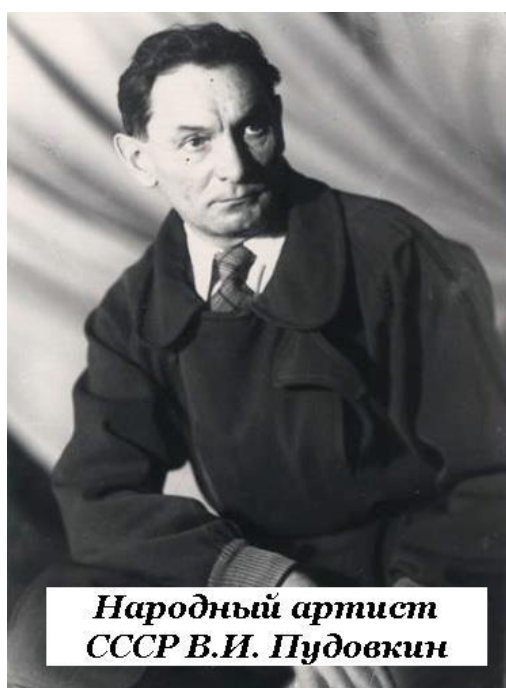
Введение: постановка проблемы и историография

В настоящее время история кинематографа является одним из самых перспективных и интенсивно развивающихся направлений именно научной мысли в широком смысле этого слова, поскольку кино давно стало объектом изучения самого широкого спектра отраслей знаний – истории, «классического» искусствоведения [15], культурологии, социологии, культурно-исторического проектирования в образовательном пространстве университета [26; 27] и так далее. Поэтому нет необходимости каждый раз осуществлять «тотальную» историографическую верификацию – демонстрировать созданный исследователями различного профиля масштабный задел. Достаточно упомянуть лишь некоторые новейшие (2020-2025 гг.) или актуальные исследования, успешно аккумулировавшие полученные результаты. Это последние фундаментальные труды крупнейшего специалиста по медиаобразованию, педагога, киноведа А.В. Федорова [18; 19], публикации, посвященные имагологии «холодной войны», образам врага, «своих» и «чужих» на советском и

американском материале [16; 22; 23; 24; 25]. Отдельно следует отметить коллективную монографию «Враг номер один в символической политике кинематографий СССР и США периода Холодной войны» [2], сильной стороной которой является теоретико-методологический раздел, получившую положительную рецензию [11], а также работы по историографии кино, повседневности в период Великой Отечественной войны [4; 20], исторической памяти [8; 9; 12] через призму различных источников личного происхождения [10].

Особое место в историографии киноискусства занимает историко-биографическая проблематика, связанная с реконструкцией жизненного и творческого пути мастеров отечественной кинематографии [17]. В прошлом году вышла в свет фундаментальная монография М.Ф. Казючица и Н.Ю. Спутницкой [7], посвященная малоизученному периоду творчества известного советского режиссера С.А. Герасимова, в годы Великой Отечественной войны внесшего значительный вклад в организацию кинопроизводства, являвшегося в 1944-1945 гг. заместителем пред-

седателя Комитета по делам кинематографии (КПДК) при СНК СССР, директором Центральной студии документальных фильмов. Монография, написанная на внушительном количестве уникальных архивных и фотоматериалов, охватывает его работу в Ленинграде, продолжение бытия-в-искусстве в Москве, хронологически ограничивается, пользуясь общепринятой периодизацией, эпохой позднего сталинизма. В работе убедительно показано, что режиссера и педагога можно по праву считать постановщиком-новатором, разработчиком уникальной романной формы в кино, основоположником «литературной» традиции серийного повествования в российской экранной культуре.



**Народный артист
СССР В.И. Пудовкин**

«Учёба в мастерской Пудовкина проходила увлекательно»

В данной статье мы продолжаем следовать этим интеллектуальным традициям и обращаемся к репрезентации кинематографической повседневности, запечатленной во фрагментах мемуаров советского, литовского режиссера-документалиста, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР, лауреата Сталинской премии третьей степени *Людгара Иосифовича Мацулевичуса (1917-2004)*⁶.

В полном объеме мемуары, готовившееся к изданию на литовском языке, насчитывают более 150 страниц, однако, судя по всему, для российского читателя, доступным до сих пор остается лишь часть воспоминаний, опубликованная в сборнике статей и документов «Пережить войну», посвященном специфике развития национальных кинематографий, а также непростым институциональным и личностно-персональным сопряжениям в спектре «центр-регион», возникшим в ходе эвакуации главной, московской и ленинградской киноиндустрии (студий «Мосфильм», «Ленфильм» и других) и обратных процессов реэвакуации с территориями среднеазиатских республик – Казахстана, Узбекистана, Таджикистана и других.

В приведенных в библиографии сборниках публикуется множество документов, отразивших метаморфозы повседневной жизни, связанной с проблемами адаптации к суровым условиям военного времени, сопровождавшимися многочисленными бытовыми трудностями, лишениями, трудовым, психофизиологическим перенапряжением, истощением. Как отмечал В.И. Фомин, «колоссальные потери и поражения на фронте, стремительное отступление советских войск до рубежей Москвы поставили советскую кинематографию перед необходимостью в самом спешном порядке сниматься с насиженных мест и перебираться далеко на восток». <...> В «самые тревожные и трагические месяцы войны кинематографистам предстояло, подавив горечь, страх и сомнения, собрать всю свою волю в кулак и безоглядно двинуться навстречу какой-то абсолютно новой и неведомой реальности. В ней надо было научиться жить, быстро ориентироваться и стать нужным. Всем кинематографистам – режиссерам, сценаристам, актерам, большим и малым киноначальникам, всем-всем без исключения – предстояло едва ли не полностью позабыть про свой довоенный опыт, отринуть привычные, наработанные приемы и коды и войти в мир новых художественных идей, сюжетов, образов, стилистик. Как, впрочем, и новых организационных и технологических форм самого кинопроизводства. И все это – на новых, необжитых местах. На новых киноплощадках и студиях в случайных, едва-едва на скорую руку приспособленных помещениях с ошметками вывезенного и к тому же не-

⁶ В названии статьи и в тексте мы используем транскрипцию фамилии, принятую в цитируемом сборнике документов, хотя в иной научно-справочной литературе литовский режиссер фигурирует как Мацулевичус. – прим. авт.

комплектного кинооборудования!» [13, с. 85,88]. Имевшие место быть «угрозы, провокации, эпидемии» и другие социальные катаклизмы при организации кинопроизводства не прошли незамеченными и в публицистике, научно-популярной литературе [21].

Однако, для того, чтобы советский кинематограф выжил, необходимо было даже в состоянии стресса и тотальной мобилизации находить время и для редкого отдыха, сосредоточения и восстановления сил, конструктивного стимулирования творческого потенциала, поддержания работоспособности и результативности. Об этих эпизодах и пишет в своих воспоминаниях Л.И. Мацулявичус, прибывший в г. Алма-Ату – столицу Казахской ССР, временно (в 1941-1944 гг.) ставшей основным кинематографическим бастионом, где была создана ЦОКС – Центральная объединенная киностудия во главе с М.В. Тихоновым.

Первые впечатления Л.И. Мацулявичуса о пребывании в Алма-Ате такие: «Пошли бродить по городу. Хорошо спланированные улицы. Ровные, асфальтированы, много зелени. Набродили на очень красивые летний ресторан под названием «Ала-Тау». За столиками, под открытым небом, сидело много нарядной публики. Под ажурной верандой журнал круглый фонтан, плавали рыбки. Оркестр играл душераздирающие мелодии. И трудно представить, что где-то война, льется кровь, гибнут люди». Но самое приятное, что он увидел далее, это цвет отечественной кинематографической интеллигенции: «Здесь, за столиками, мы увидели много знакомых лиц: Григорий Александров, Любовь Орлова, Михаил Жаров, Борис Андреев, Григорий Рощаль, Леонид Трауберг, Григорий Козинцев, Олег Жаков и многих других, мирно беседовавших и потягивающих вино» [5, с. 494].

О необходимости дополнительного обеспечения выдающихся деятелей искусства и их семей понимало и руководство советской кинематографией. Об этом свидетельствует распоряжение СНК СССР об увеличении льготных обедов работников кино от 21 мая 1943 г., принятое на основании ранее поступивших ходатайств – докладной записки председателя КПДК при СНК СССР И.Г. Большакова, в свою очередь получившего аналогичный документ от режиссера И.А. Пырьева, в котором он просил «организовать

в г. Алма-Ата для лауреатов Сталинской премии, заслуженных деятелей искусств, заслуженных артистов республики, писателей, сценаристов и их иждивенцев всего 225-250 человек, закрытую литературную столовую по типу имеющихся в Москве» [13, с. 436-440]. О «номенклатурной иерархии» в продовольственном и материальном обеспечении сообщает Мацулявичус, который попал в мастерскую В.И. Пудовкина, и как он вспоминал, испытывал подлинное удовольствие от «ежедневного общения с человеком, имеющим громадный жизненный опыт», считая за «честь, что он избрал меня своим ближайшим учеником». Но при этом констатировал: «Я не жалуюсь, а только хочу подчеркнуть одну из черт моего учителя. На стадион следовало пробежать несколько кругов вокруг футбольного поля, провести несколько силовых упражнений, и домой. Он сядет за завтрак, а я с пустым желудком на лекции. Мы питались по другим карточкам, где хлеба получалось несколько граммов в день» [5, с. 496].

О подобных контрастах вспоминали и другие мемуаристы, например, кинорежиссер Г. Натансон. «На базаре было все, но стоило безумно дорого. Нам, студентам, выдавали хлеб по рабочим карточкам. Хорошо жили только студенты-художники. Они рисовали поддельные хлебные карточки, да рисовали так, что за все время эвакуации никто из них не попался. Буханки хлеба они продавали на рынке и могли позволить себе покупать и мясо, и рис, и знаменитые алма-атинские яблоки. Все студенты жили в помещении кинотехникума, где и проходили занятия. Кинотехникум располагался в предгорье Алатау. По двум сторонам улицы текли арыки с чистой горной водой. В столовой общепита можно было поесть “затируху” (галушки, наполовину сделанные из отрубей). Мама и сестра жили в съемной хибарке у реки Алма-Атинка» [Цит. по: 4, с. 103].

В то же время, несмотря на определенные льготы, редкие «островки умиротворения» в военно-кинематографической повседневности, думается, что деятели культуры, кинематографии вряд ли при этом забывали о, используя традиционный фразеологизм, «дамокловом мече» в виде потенциальных или состоявшихся репрессивных атаках сталинского режима, которые уже пережили. Пребывавший в Алма-Ате С.М. Эйзенштейн,

подвегнутый суровой проработке и опале за «формализм» в «антихудожественной и явно политически не состоятельной картине» «Бежин луг» (1937) [1, с. 4], достаточно напряжённую ситуацию со съёмками и выражениями конъюнктуры, влиявшей на актуализацию трансляции картины «Александр Невский» (1938), пока еще не знал, какой вердикт последует за вторую серию фильма «Иван Грозный»; Л.З. Трауберг в марте 1943 года будет раскритикован за «уступки буржуазной идеологии» при написании вступительной статьи к киносценарию американскому фильму «Ви-ва Вилья», несмотря на то, что в определенных пределах сотрудничество с западной кинематографией – союзниками по антигитлеровской коалиции – в это время признавалось допустимым [См. подр.: 23; 24, с. 86-89].

Судя по всему, только благодаря личному вмешательству Сталина не стали давать ход «делу» Б.Ф. Андреева, дальнейший жизненный и творческий путь которого до эвакуации вместе с киностудиями в Алма-Ату, были под вопросом. 1 июля 1941 г. вышло постановление НКГБ на арест советского артиста, утверждённое заместителем начальника УНКГБ г. Москвы и Московской области капитаном госбезопасности Лынько и санкционированный заместителем прокурора на основании материалов Свердловского РО УНКГБ г. Москвы о том, что «Андреев во время воздушного нападения на гор. Москву среди окружающих [проводил. – слово неразборчиво] к/р [контрреволюционную – К.Ю.] агитацию и высказывал террористические намерения» [13, с. 401].



Н.К. Черкасов и М.И. Жаров в к/ф "Иван Грозный" (СССР, 1944)

Тем не менее, в этих непростых условиях разворачивалась масштабная киноиндустрия. Огромные людские и материальные ресурсы были мобилизованы для организации

съёмок первой серии знаменитого фильма С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (СССР, 1944). Л.И. Мацулявичус вспоминает момент репетиций, когда в момент отсутствия главного режиссера на съёмочной площадке, доверенные люди из актерского состава временно принимали на себя эту роль.

«Таким человеком, – пишет Мацулявичус, – оказался Михаил Жаров: он принимал на себя роль режиссера. Репетиция продолжалась до прихода Сергея Эйзенштейна. С приходом постановщика все затихало. Эйзенштейн указывал каждому актеру, как стоять, как держать голову, какой должна быть жестикация, и все становилось на свои места. Никаких репетиций с внутренними переживаниями не было. Я вспоминаю, как однажды Сергей Михайлович снимал крупный план Михаила Жарова (в роли Малюты Скуратова). Он говорил актеру: “Ну, Миша, ты помни, что ты “Око государево”. Посмотри своим глазом так, чтобы ты видел Австралию”. И Михаил Иванович таращил с прищуром хитрый глаз. На экране получалось все хорошо, а главное – выразительно. А какие крупные планы Серафимы Бирман! Она создала изумительный образ Ефросиньи Старицкой» [5, с. 501].

В своих мемуарах Л.И. Мацулявичус не мог не создать определенного психологического портрета своего учителя – В.И. Пудовкина, что также представляется важным для интеллектуальной истории, исторической «новой биографики» [6, с. 42]: «Характер Пудовкина был капризный настроения менялось чуть ли не каждую минуту. Он мог из-за пустяка расплакаться. Тогда его лицо сморщивалось и выражало глубокую жалость. Но когда он бывал в добром расположении духа, лицо его светилось и было вдохновенным. Очень подвижные и выразительные черты лица. Выдержать с ним общение мог, пожалуй, только человек с характером, похожим на мой. Привыкшая ко всему его жена, Анна Николаевна, была спокойна. Она его по-домашнему называла “Лодя”. Она говорила: “Лодя, пожалуйста, успокойся”. Это на него производило впечатление, и он, как ребенок, затихал» [5, с. 508].

Вероятно, Л.И. Мацулявичус, действительно, был человеком с характером, способным как-то амортизировать все эти стрессовые состояния в тревожной военной и после-

военной повседневности, и дальше осуществлять экзистенциальную стратегию, несмотря на многочисленные опасности – настороженное отношение к национальному контингенту, первые «всплески» государственного антисемитизма, проявившегося, в рамках конкретного «хронологического кейса», в ограничении выдачи пропусков для возвращения в Москву кинематографистам-евреям, даже при наличии столичной прописки. Тем не менее, ему удалось не только приехать в Москву, но и возобновить бронь от армии, что тоже с точки зрения онтологического прагматизма, было сделать необходимо, в том числе с помощью определенной протекции со стороны А.А. Лебедева – известного советского режиссера-документалиста, оператора, военинженера 3-го ранга, затем инженер-майора, командующего киногруппами Волховского и 2-го Украинского фронтов, являвшегося оператором фильма «Весна Литвы» (1941).

После завершения эвакуации, в предпоследний год войны наступает «каунасский период» в жизни и кинематографической деятельности Л. Мацулявичуса, который стал не только возвращением в Литву на постоянное место жительства, но и совпал с задачами, поставленными руководством центральной кинематографии. «В начале июля 1944 г., – вспоминал Мацулявичус, – он (С.А. Герасимов. – К.Ю.) вызвал меня и Старошаса (Виктора Старошаса – коллегу Мацулявичуса. – К.Ю.) к себе в кабинет и говорит: “Готовьтесь, ребята, вам нужно будет скоро ехать в Литву...”». И мы начали готовиться. Мне было меньше хлопот, а Старошасу надо было достать в персональное пользование кинокамеру и запас киноплёнки. Поскольку было известно, что немцы вывезли из бывшей Каунасской киностудии всю немудреную аппаратуру в Ригу и ликвидировали помещение, то было решено организовать корреспондентский пункт от Центральной киностудии в городе Каунас с тем, чтобы в Литве мы снимали сюжеты и присылали их в Москву для киножурнала “Новости дня”» [5, с. 511].

Оказавшись в Литве, Л.И. Мацулявичус внес существенный вклад в восстановление национальной киноиндустрии в г. Каунасе, которая затем стала основой для Литовской киностудии хронико-документальных фильмов», где продолжись съёмки киножурнала «Советская Литва». О трудностях организа-

ции кинодела, монтажа, он также повествует в мемуарах. «Приходилось монтировать журналы почти вслепую. В скором времени нам прислали из Москвы старенький монтажный аппарат “Мовиолу”, на котором через небольшую увеличительную лупу, можно было рассмотреть содержание кадра. Эта “Мовиола”, работая, трещала, как станковый пулемет и бесконечно рвала плёнку» [5, с. 515].

Не менее интересны нюансы, связанные с дублированием фильмов. Л. Мацулявичус пишет, что принимал участие в дублировании советского фильма «Крейсер Варяг» (СССР, 1946, реж. В. Эйсымонт), отмечая сложный и дорогостоящий характер данной работы. «Для дубляжа фильма “Крейсер Варяг” я его (композитора Й. Таллат-Кялпшея) попросил с экрана записать ноты песни “Врагу не сдаётся наш гордый варяг”» Это была сложная работа. Мы в ночное время, после сеансов в кино-театре “Глория” бесконечно прокручивали на экране тот эпизод, и композитор на слух записывал ноты. Затем он аранжировал эту песню, и мы ее хором записали в литовском варианте. Это был единственный случай, когда песня из русского фильма звучала на языке другой национальности. Довольны были зрители, довольно было начальство, но больше не разрешили это делать – дорого стоило» [5, с. 521].

Заключение

Подводя итоги, отметим, что изученным нами воспоминаниям свойственна типичная для этого вида источников специфика. Субъективность является одновременно и недостатком, и достоинством, позволяющим в ходе подобной информационной амбивалентности, преломляющейся через призму жанровых разновидностей мемуарной литературы, претерпевшей длительную историческую эволюцию [3], каждый раз оригинально, используя удачное выражение З.М. Кобозевой, запечатлеть образ «уходящей натуры» [14, с. 35-36] той или иной эпохи. Это удалость сделать и Л.И. Мацулявичусу, воспоминания которого, безусловно, обладают историко-культурологической ценностью, поскольку он смог донести определенные и малоизвестные впечатления о той действительности и персонах, с которыми он получил возможность непосредственно взаимодействовать или наблюдать с минимальной дистанцией.

В то же время, недостаточная полнота картины прошлого, обусловленная как археографической фрагментарностью, упомянутой выше, а также «фигурой умолчания / недосказанности», связанной с вынесением многих пластов информации в иные источники – аудиовизуальные – записи интервью, хранящиеся в Литовском музее музыки, театра и кино [5, с. 526] – все это вынуждает делать вывод о разрыве герменевтической целостности текста, что необходимо учитывать при его историко-источниковедческой экспертизе.

Библиографический список:

1. Бюрократический департамент. На собрании актива Главного управления кинематографии // Советское искусство. 1937. № 15 (361). 29 марта.
2. «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / Рябов О.В., Белов С.И., Давыдова О.С., Кубышкин А.И., Рябов Д.О., Рябова Т.Б., Смирнов Д.Г., Спутницкая Н.Ю., Юдин К.А. / Под ред. О.В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. 400 с.
3. Головина Т.И. Мемуары как источник культурологического исследования. Автореф. дисс... канд. культурологии. СПб., 1998. 21 с.
4. Жаркынбаева Р.С., Дулина Н.В., Ануфриева Е.В. Военная повседневность в городах тыла в 1941–1945 гг. (на примере г. Алма-Аты) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. 2020. Т. 25, № 1. С. 97–108.
5. Из Алма-Аты до Вильнюса: траектория Людгара Мацулявичуса // Пережить войну. Киноиндустрия в СССР, 1939–1949 годы. М: ПЭН, 2018. С. 493–528.
6. История через личность: историческая биография сегодня / Под ред. Л.П. Репиной. М.: Квадрига, 2010. 720 с.
7. Казючиц М.Ф., Спутницкая Н.Ю. Сергей Герасимов: в начале славных дел (к 105-летию ВГИКа, к 225-летию А.С. Пушкина). М.: Директ-Медиа, 2024. 128 с.
8. Кирюхин Д.В. «Погиб в плену»: судьба пропавшего без вести в ноябре 1941 г. А. И. Титенкова по материалам концентрационного лагеря Шталаг 343 // На пути к гражданскому обществу. 2023. № 2 (50). С. 43–50.
9. Кирюхин Д.В. По следам прошедшей войны: возможная судьба пропавшего без вести в ноябре 1941 г. А.И. Титенкова. // На пути к гражданскому обществу. № 4 (36). 2019. С. 94–98.
10. Кирюхин Д.В. «Фронтовые записки сержанта» Р.С. Гражданинова как исторический источник по изучению Великой Отечественной войны на занятиях у российских и иностранных студентов // Историко-педагогические чтения. 2020. № 24. С. 92–95.
11. Кирюхин Д.В., Кирюхина Е.М. «Коммунистическое оружие соблазна» и «Большая надежда человечества»: кинематограф СССР и США периода Холодной войны // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 2. С. 192–199. Рец. на кн.: «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода Холодной войны / под ред. О.В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. 400 с.
12. Кирюхина Е.М., Синтенкова Д.О. Жизнь и личность И.П. Титова в материалах семейного архива и воспоминаниях его родных // На пути к гражданскому обществу. 2024. № 1(53). С. 102–106.
13. Кино на войне: Документы и свидетельства / Авт. – сост. В.И. Фомин. М.: Материк, 2005. 944 с.
14. Кобозева З.М. «Повседневные практики» в «истории повседневности»: как работает метод // Вестник Самарского университета. Серия: История, педагогика, филология. 2021. Т. 27. № 1. С. 32–38.
15. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.
16. Романько О.В., Просолова Е.В. Память о предательстве: образ коллаборациониста в послевоенном советском кинематографе // Вестник Волгоградского государственного университета. Се-

- рия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. 2023. Т. 28. № 1. С. 240-249.
17. *Спутницкая Н.Ю.* Птушко. Роу. Мастер-класс российского кинофэнтези. М.: Директ-Медиа, 2018. 371 с.
 18. *Федоров А.В.* От лидеров до аутсайдеров кинопроката: данные посещаемости советских фильмов (1950-1990). М.: ОД «Информация для всех», 2025. 185 с.
 19. *Федоров А.В., Левицкая А.А.* Журнал «Советский экран»: мнения кинокритиков и читателей. М.: ОД «Информация для всех», 2025. 590 с.
 20. *Храмкова Е.Л.* Отечественная историография истории кино 1941-1945 годов на рубеже XX-XXI веков // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 78. С. 123-130.
 21. *Шибанов Б.* Угрозы, провокации, эпидемия: Как выживало кино в военные годы // URL: https://www.gazeta.ru/culture/2020/05/09/a_13077037.shtml (дата обращения: 22.07.2025)
 22. *Юдин К.А.* «Кино.... не может быть аполитичным»: контроль над советским киноискусством (1928-1941 гг.) // Россия XXI. 2021. № 5/6. С. 142-161.
 23. *Юдин К.А.* Советская кинополитика накануне и в период «холодной войны». Иваново: АО «Информатика», 2023. 430 с.
 24. *Юдин К.А.* Советская кинополитика накануне и в период Великой Отечественной войны: проблемы периодизации и имагогическо-идеологических ориентиров // На пути к гражданскому обществу. 2021. № 3(43). С. 80-91.
 25. *Юдин К.А.* Советская кинополитика накануне и в период Великой Отечественной войны // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв.: материалы XXI Международной научной конференции. Иваново, 30 – 31 марта Иваново: ИвГУ, 2022. С. 568-573.
 26. *Юдин К.А., Буданова Д.С., Шукуров Д.Л., Самотовинский Д.В.* «Интеллектуальный кинотеатр» и его имагологическая миссия: репрезентации образов интеллигенции / интеллектуалов на широком университетском экране // На пути к гражданскому обществу. 2025. № 1. С. 60-65.
 27. *Юдин К.А., Шукуров Д.Л., Самотовинский Д.В.* «Интеллектуальный кинотеатр» как научно-просветительский проект и педагогическая деятельность кафедры истории и культурологии ИГХТУ // На пути к гражданскому обществу. 2023. № 3(51). С. 59-64.

© Юдин К. А., 2025