
EUROPEAN  **RESEARCHER**
Series A

Has been issued since 2010.
E-ISSN 2224-0136.
2023. 14(1). Issued once in 6 months.

EDITORIAL BOARD

Magsumov Timur – Naberezhnye Chelny State Pedagogical University, Naberezhnye Chelny (Editor in Chief)
Makarov Anatoliy – Kazan Federal University, Kazan, Russian Federation (Deputy Editor in Chief)
Beckman Johan – University of Helsinki, Helsinki, Finland
Biryukov Pavel – Voronezh State University, Voronezh, Russian Federation
Goswami Sribas – Serampore College, West Bengal, India
Dogonadze Shota – Georgian Technical University, Tbilisi, Georgia
Malinauskas Romualdas – Lithuanian Academy of Physical Education, Kaunas, Lithuania
Markwick Roger – School of Humanities and Social Science, the University of Newcastle, Australia
Md Azree Othuman Mydin – Universiti Sains Malaysia, Penang, Malaysia
Müller Martin – University St. Gallen, St. Gallen, Switzerland
Ojovan Michael – Imperial College London, UK
Ransberger Maria – University of Bayreuth, Bayreuth, Germany

The journal is registered by Federal Service for Supervision of Mass Media, Communications and Protection of Cultural Heritage (Russia). Registration Certificate **EL N° FS77-62396 14 July 2015**.

Journal is indexed by: **Academic Index** (USA), **CCG-IBT BIBLIOTECA** (Mexico), **Galter Search Beta** (USA), **EBSCOhost Electronic Journals Service** (USA), **Electronic Journals Index** (USA), **Electronic scientific library** (Russia), **ExLibris The bridge to knowledge** (USA), **Google scholar** (USA), **math-jobs.com** (Switzerland), **One Search** (United Kingdom), **OAJI** (USA), **Poudre River Public Library District** (USA), **ResearchBib** (Japan), **Research Gate** (USA), **The Medical Library of the Chinese People's Liberation Army** (China), **OAJI** (USA)

All manuscripts are peer reviewed by experts in the respective field. Authors of the manuscripts bear responsibility for their content, credibility and reliability.

Editorial board doesn't expect the manuscripts' authors to always agree with its opinion.

Postal Address: 89, Gorkogo Str., Office 4, Release date 01.06.23
Sochi, Russian Federation 354000 Format 21 × 29,7/4.

Website: <http://erjournal.ru/en/index.html> Headset Georgia.
E-mail: aphr2010@mail.ru

Founder and Editor: Academic Publishing Order N° 136.
House *Researcher*

EUROPEAN RESEARCHER. Series A

2023

Is. 1

Издается с 2010 г.
E-ISSN 2224-0136.
2023. 14(1). Выходит 1 раз в 6 месяцев.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Магсумов Тимур – кандидат исторических наук, Набережночелнинский государственный педагогический университет, Набережные Челны, Российская Федерация (Главный редактор)

Макаров Анатолий – доктор экономических наук, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Набережночелнинский институт, Набережные Челны, Российская Федерация (Заместитель главного редактора)

Бекман Йохан – доктор права, Университет г. Хельсинки, Хельсинки, Финляндия

Бирюков Павел – доктор юридических наук, Воронежский государственный университет, Воронеж, Российская Федерация

Госвами Шрибас – доктор психологии, Серампур колледж, Западная Бенгалия, Индия

Догонадзе Шота – доктор исторических наук, Грузинский технический университет, Тбилиси, Грузия

Малинаускас Ромуальдас – доктор педагогических наук, Литовская академия физической культуры, Каунас, Литва

Марвик Роджер – доктор истории, Школа гуманитарных и общественных наук, Университет Ньюкасла, Австралия

Мд Азри Отхуман Мудин – кандидат экономических наук, Университет Малайзии, Пенанг, Малайзия

Мюллер Мартин – кандидат экономических наук, Университет Санкт Галлен, г. Санкт Галлен, Швейцария

Ожован Михаил – доктор физико-математических наук, Имперский колледж Лондона, г. Лондон, Великобритания

Рансбергер Мария – кандидат экономических наук, Байротский университет, Байрот, Германия

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия (Российская Федерация). Свидетельство о регистрации средства массовой информации Эл № ФС77-62396 от 14.07.2015 г.

Журнал индексируется в: **Academic Index** (США), **CCG-IBT BIBLIOTECA** (Мексика), **DOAJ** (Швеция), **GalterSearch Beta** (США), **EBSCOhost Electronic Journals Service** (США), **Electronic Journals Index** (США), **ExLibris The bridge to knowledge** (США), **Google scholar** (США), **Index Copernicus** (Польша), **math-jobs.com** (Швейцария), **Научная электронная библиотека** (Россия), **ОАЛ** (США), **ResearchBib** (Япония), **ResearchGate** (США), **The Medical Library of the Chinese People's Liberation Army** (Китай) и др.

Статьи, поступившие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы публикаций.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов.

Адрес редакции: 354000 Россия, г. Сочи, ул. Горького, 89, оф. 4

Дата выпуска 01.06.23
Формат 21 × 29,7/4.

Сайт журнала: <http://erjournal.ru/>
E-mail: aphr2010@mail.ru

Гарнитура Georgia.

Учредитель и издатель: ООО «Научный издательский дом "Исследователь"» - Academic Publishing House *Researcher*

Заказ № 136.

CONTENTS

Articles

Sarapul Merchants and Burghers Onchukovs-Anchukovs O.Yu. Larionova	4
Lyudmila Alekseevna Cherkasova (born in 1941): Touches to a Lifetime Portrait A.A. Cherkasov	14
The Ideological Topic in the Magazine <i>Soviet Screen</i> : 1957–1968 (Western Cinema Aspect) A. Fedorov, E. Kornienko	25
Film Studies Discussions in <i>Cinema Art</i> Journal: 1969–1985 A. Levitskaya	31

Copyright © 2023 by Academic Publishing House *Researcher*

Published in the Russian Federation
European Researcher. Series A
Has been issued since 2010.
E-ISSN 2224-0136
2023. 14(1): 4-13

DOI: 10.13187/er.2023.1.4
www.erjournal.ru



Articles

Sarapul Merchants and Burghers Onchukovs-Anchukovs

Ol'ga Yu. Larionova ^{a, *}

^a Russian military-historical society, Votkinsk branch, Votkinsk, Russian Federation

Abstract

The study is devoted to the reconstruction of the business and private life of the Sloboda burghers and Sarapul merchants Onchukov-Anchukov, subsequently assigned to the petty-bourgeois estate of the Sarapul city, who lived in the Votkinsky factory of the Sarapulsky district of the Vyatka province in the XIX – early XX centuries. The last known representative of this family in the Soviet years, Mikhail Nikolaevich Onchukov (1883–1952), worked as a chemistry teacher at school No. 3 and the Votkinsk Engineering College.

The study was carried out on the basis of archival documents that were first put into circulation, as well as tombstones of members of this family found at the Nagorny cemetery of Votkinsk. It turned out that the surnames Onchukov, Anchukov and Anchugov belonged to the same family, and the “floating” letters in the spelling of the surname appeared as a result of its perception by the ear of scribes. It was also possible to identify houses in Votkinsk that belonged to this large family. There is a two-storey stone house on Lenin Street in Votkinsk, lavishly decorated with brickwork and recognized as an architectural monument of regional significance as the “Onchukov house”, which was built in the last quarter of the XIX century. The article provides data on the first owners of the house – officials of the Votkinsk plant and documents allowing to increase the age of the house to the middle of the XIX century. The family of the owner of the largest leather enterprise in the Votkinsk factory, Nikolai Ivanovich Anchukov, purchased the house no earlier than 1897.

Keywords: history of Udmurtia, personalized history of Votkinsk, merchants of Votkinsk, Sloboda burghers, Sarapul merchants Onchukov, Anchukov, Onchukov house, cultural heritage object, officials of Votkinsk plant, titular adviser P.A. Dubrovin, Nikolai Ipatovich Romanov.

1. Введение

Согласно постановлению Правительства Удмуртской республики № 966 от 17.09.2001 г., дом по ул. Ленина, 6 является памятником архитектуры регионального значения как «дом Ончукова», построенный в последнюю четверть XIX века ([Список объектов...](#)). В 1960-е годы адрес «дома Ончукова» изменился на дом № 4 в связи с реконструкцией дома № 2 по ул. Ленина, который стал частью единого на весь квартал здания – учебного корпуса Воткинского филиала Ижевского механического института

* Corresponding author
E-mail addresses: olga_lario@mail.ru (O.Yu. Larionova)

(в настоящее время Воткинский филиал Ижевского государственного технического университета имени М.Т. Калашникова), и получил адрес ул. Кирова, 3 и ул. Пролетарская, 11 (Ларионова, 2019а). На первом этаже здания «дома Ончукова» были расположены торговые залы с ребристым перекрытием, которые имели самостоятельные входы и не соединялись с помещениями 2 этажа. Второй этаж был жилым, в северо-восточную и юго-западную части дома вели две деревянные лестницы. Полы на первом этаже были выложены керамической плиткой, а на втором – паркетом. Габариты здания: 18 x 22 м. (Список объектов...)

Судя по двум планам на постройку соседних домов от 19 июля 1852 г. и 31 декабря 1854 г., строительство каменного дома начато в период между этими датами чиновником Воткинского завода титулярным советником П.А. Дубровиным; на 1866 год дом принадлежал титулярному советнику Николаю Ипатовичу Романову 1817 года рождения (Larionova, 2019). Найти документы, подтверждающие приобретение Ончуковыми этот дом в XIX веке, не удалось. Вероятно, эта семья являлась последними перед Октябрьской революцией 1917 года владельцами дома.

Исследование привело к интересным находкам: на самом старом в Удмуртии Нагорном кладбище, первые захоронения на котором появились в 1812 году, сохранились надгробия членов семей Ончуковых, Анчуковых и Анчуговых. Работа в архивах помогла выяснить, что все они принадлежали к одной семье, а разные варианты написания одной фамилии появились в результате восприятия её на слух писцов.



Рис. 1. «Дом Ончукова», ул. Ленина, 6. 1935 год

Источник фото: сайт «Старые фото Воткинска». [Электронный ресурс]. URL: http://nailizakon.com/fotogalereya/city03_v/votkinsk/votkinsk.html

2. Материалы и методы

Основными материалами для данного исследования стали документы из фондов Центрального государственного архива Удмуртской республики, его филиала – Архивного отдела администрации гор. Сарапула и Государственного архива Кировской области, а также публикации доктора исторических наук Н.П. Лигенко и воткинского краеведа Э.И. Гаевского. Архивная документация включала в себя следующие типы документов: бланки Всеобщей переписи населения по Воткинскому заводу 1897 г., планы и чертежи на постройку домов жителям заводского посёлка, отчёты Воткинского завода и Волостного самоуправления. Нижние хронологические рамки исследования определены второй четвертью XIX века, когда в отчётах казённой палаты о проверке торговли купцов, проживающих в Воткинском заводе, обнаружены самые ранние сведения о представителях семьи Ончуковых-Анчуковых.

В исследовании применялись методы историзма, аксиоматический, когда более ранние публикации других исследователей дополняются документально подтверждёнными фактами, и гипотетико-дедуктивный – в определении домов Ончуковых-Анчуковых при недостаточной доказательной базе. Опыт прежних исследований позволяет утверждать, что списки домохозяйств, селений, государственных и удельных крестьян, урочных работников и мастеровых за 1866–1868 гг., представленные в деле 8229 фонда Ф. 212 ЦГА УР, составлялись поочерёдно в порядке расположения домов, однако достоверность гипотезы местонахождения определённого дома не может считаться подтверждённой, так как в списках не указаны дома, принадлежащие заводу и Благовещенскому собору, которые находились в общем массиве домов. Введение в будущем в научный оборот поквартальной схемы деления четырёх сельских обществ посёлка «Воткинский завод» поможет определить принадлежность многих сохранившихся домов старинной постройки.

4. Результаты и обсуждение

Слободские мещане Иван Иванович и Пётр Иванович Ончуковы приехали в Воткинский завод из города Слободского Вятской губернии и открыли здесь торговлю: Иван Иванович в 1837 году, а Пётр Иванович – пятью годами позже (Гаевский, 1999).

Из отчёта казённой палаты о проверке торговли купцов следует, что в 1847 г. в лавке Ивана Ивановича Ончукова торговлю осуществлял слободской мещанин Алексей Дмитриевич Кошурников, являясь представителем хозяина и управляющим лавкой (без свидетельства приказчика), а Пётр Иванович Ончуков в своей лавке торговал сам (ЦГА УР. Ф. 212. Оп. 1. Д. 5679. Л. 7).

Документы рассказывают, что на базарах и ярмарках на севере Вятской губернии Ончуков (без имени) скупал мех лисы и куницы (Лигенко, 2001: 192). В календаре и памятной книжке Вятской губернии за 1870 г. торговцы шубным товаром сарапульские 2-й гильдии купцы Иван Иванович и Пётр Иванович записаны как Анчуковы (Лигенко, 2001: 320). Дальнейший анализ архивных документов показывает, что семьи братьев оставляют себе впоследствии разные фамилии.

У сарапульского купца II гильдии Петра Ивановича Ончукова и его жены вторым браком Екатерины Ивановны 1844 года рождения были 6 детей, из которых известны: от первого брака Ксенофонт 1840 года рождения, Аполлон, Михаил и Глафира (Гаевский, 1999). По данным о промышленных заведениях на 1884 год, в посёлке Ижевский завод проживал купец К.П. Ончуков, владелец кожевенного предприятия, на котором работали 6 человек, с суммой производства в 7000 рублей и объёмом производства – 15 000 кож в год (Лигенко, 2001: 336). Вероятно, это Ксенофонт Петрович Ончуков 1840 года рождения.

В посемейном списке сарапульских мещан встречается также Пётр Иванович Ончуков (1811–13.06.1897), женой которого была Фаина Егоровна (1825–1894), их сын Михаил был 1849 года рождения (далее г.р.). Михаил Петрович Ончуков был женат на Парасковье Андреевне (1836–1886), и у них были дети: Алексей (1876 г.р.), Дмитрий (1878 г.р.), Сергей (1881 г.р.), Надежда (1878 г.р.), Марья (1881 г.р.), Александра (1884 г.р.) (СЦГА УР. Ф. 76. Оп. 1. Д. 4. Л. 186).

Слободской купец Анчуков (без имени) в 1882 г. производил скупку ржи, овса, ячменя, муки и льна в уезде общим объёмом в 110 000 пудов; его складочные амбары (заготовительная контора) находились в с. Уни Глазовского уезда Вятской губернии (Лигенко, 2001: 203). В 1882 г. слободской купец I гильдии Пётр Гаврилович Ончуков закупал муку, овёс, лён общим объёмом в 33 тыс. пудов; его заготовительная контора находилась в гор. Глазов (Лигенко, 2001: 359). Судя по разнице годового объёма закупок, речь идёт не об одном купце: в гор. Слободской Вятского края были купцы и Анчуковы, и Ончуковы.

У сарапульского купца II гильдии Ивана Ивановича Ончукова 1806 года рождения и его супруги Александры Петровны 1815 г.р. было 9 детей: Евгений, Александр, Владимир, Николай, Ольга, Елизавета, Анна, Афанасия и Евгения (Гаевский, 1999). Евгений был крещён в Благовещенском соборе в январе 1838 года; Иван Иванович Анчуков на тот момент числился купеческим сыном города Слободского (ЦГА УР. Ф. 409. Оп. 1. Д. 146. Л. 50б.). По сведениям краеведа Э.И. Гаевского, «старший сын Ивана Ивановича Ончукова Евгений и его жена умерли рано, поэтому их дети – Николай, Софья и Александра воспитывались у бездетного дяди Владимира Ивановича Ончукова и его супруги Александры Анатольевны,

состоявших в мещанском сословии и приписанных к г. Сарапулу» (Гаевский, 1999). Владимир Иванович Анчуков развивал семейный бизнес в городе Сарапуле, 26 июня 1890 года он получил малую серебряную медаль научно-промышленной выставки, которая проходила в городе Казани, «за весьма удовлетворительную выделку мехов» (ГАКО. Ф. 616. Оп. 1. Д. 949. Л. 128-128об.). «Подросших воспитанниц дядя выдал замуж, а Николай Евгеньевич Ончуков учился в Казанской земской фельдшерской школе и после её окончания в 1893 году был исключён из податного сословия мещан» (Гаевский, 1999).

Воткинский краевед Э.И. Гаевский писал, что своего жилья семьи Ончуковых не имели, довольствовались они съёмным жильём (Гаевский, 1999). Однако это не так.

Судя по списку жителей Воткинского завода, имеющих собственные дома на 1866 год, семья сарапульского купца Ивана Ивановича Ончукова 1806 года рождения жила в собственном доме в 5 квартале второго сельского общества, а семья купца Петра Ивановича Ончукова – в 7 квартале этого же общества (ЦГА УР. Ф. 212. Оп. 1. Д. 8229. Л. 91, 92). Для более точного определения местонахождения дома в 5-м квартале сопоставим известные нам факты. На 1866 год в 5 квартале второго сельского общества, т.е. по улице Поповская, проживал в собственном доме Галактион Иванович Грахов (ЦГА УР. Ф. 212. Оп. 1. Д. 8229. Л. 91). В конце XIX века его сын кузнец построил каменный дом, который в 2001 г. был признан памятником архитектуры регионального значения. Адрес дома ул. Ленина, 31, до 1930 года это была улица Попова (Поповская) (Список объектов...; Ларионова, 2019с). Если отсчитать 6 усадебных мест, отделяющих дом Грахова от дома И.И. Ончукова по списку домовладельцев, то можно сделать вывод, что сарапульскому купцу Ивану Ивановичу Ончукову принадлежал снесённый в 2019 году деревянный двухэтажный дом на 18 окон по ул. Ленина, 47 (ЦГА УР. Ф. 212. Оп. 1. Д. 8229. Л. 91). Подтверждением данной гипотезы является соседство деревянного дома И.И. Ончукова с каменным домом Авксентия (Аксёна) Евдокимовича Лелякова (современный адрес ул. Ленина, 49), а также соседство бланков переписных листов во Всеобщей переписи 1897 года домовладельцев данных домов (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 62. Л. 450- 453об.; Larionova, 2021). Согласно постановлению Правительства Удмуртской республики от 17 сентября 2001 года № 966, «Дом Лелякова» по ул. Ленина, 49 является памятником архитектуры регионального значения (Список объектов...).

Дом купца И.И. Ончукова достался по наследству его сыну, сарапульскому мещанину Николаю Ивановичу Анчукову. Семья временного купца, владельца кожевенного заведения, мещанина г. Сарапула 48-летнего Николая Ивановича Анчукова в 1897 году жила в двух деревянных домах на Поповской улице (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 62. Л. 452-453). Николай Иванович Анчуков родился в Воткинском заводе, учился у домашней учительницы. На январь 1897 года ему было 48 лет (1848–1849 год рождения) (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 62. Л. 453). В посемейном списке мещан города Сарапула 1893 года отмечены 43-летний Николай Иванович Ончуков (его год рождения, соответственно 1850, что свидетельствует о том, что год рождения указывался со слов, то есть был приблизительным), его мать 77-летняя Александра Петровна (1816 г.р.), жена 37-летняя Пелагея Васильевна (1856 г.р.) и сыновья 14-летний Максимилиан (родился 13.10.1878 г., в 1900 году он «отбыл из уезда»), 12-летний Александр (родился 12.10.1880 г.) и 9-летний Михаил (родился 30.12.1883 г.) (ЦГА УР. Ф. 76. Оп. 1. Д. 7. Л. 126). По данным Всеобщей переписи 1897 года, жена Николая Ивановича Анчукова Пелагея Васильевна родилась в Сарапуле в 1853 г., училась в городской начальной школе. Их сыновья 16-летний Александр (1880 г.р.) и 18-летний Максимилиан (1878 г.р.) Анчуковы окончили двухклассное Окружное училище с четырёхлетним сроком обучения министерства народного просвещения, и служили: первый – приказчиком в кожевенной лавке, второй – приказчиком в кожевенном заводе своего отца (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 62. Л. 452-453). Максимилиан Николаевич Ончуков (!) указан в списках выпускников Окружного училища 1894 года (ЦГА УР. Ф. 409. Оп. 1. Д. 89. Л. 20б.). Итак, мы видим, что в разных документах фамилия Николая Ивановича и его детей звучит по-разному – Ончуков и Анчуков. В доме Николая Ивановича жила также племянница его жены Пелагеи Васильевны, мещанка г. Сарапула 21-летняя Августа Яковлевна Баранова, которая родилась в Воткинске, грамоте училась у домашней учительницы. В доме проживали также кухарка 27 лет, кучер, приказчик и работник (из мещанского сословия) – последние оба грамотные, учились в школе (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 62. Л. 452-453).

В листах Всеобщей переписи 1897 г. в этой семье почему-то не указана информация о сыне Михаиле, которому исполнилось 14 лет, возможно, его отправили учиться в город.



Рис. 2. Дом по ул. Ленина, 47. Фото автора, 2017



Рис. 3. Наличники на окнах дома по ул. Ленина, 47. Фото автора, 2017

По материалам фабрично-заводской статистики Европейской России и царства Польского (П.А. Орлов. СПб., 1887), на 1884 год купец Н.И. Анчугов (!) имел крупнейшее в посёлке Воткинский завод кожевенное предприятие с суммой производства 10 000 рублей, на котором работали три работника и выдывали 2 000 кож в год (Лигенко, 2001. Л. 337). Расположено оно было в кирпичном доме Анчукова под железной крышей на ул. Мокрой в Первом сельском обществе (сейчас это территория Воткинского завода на Втором посёлке); там проживали его работники: 26-летний мастер кожевенного заведения Денис Дмитриевич Бухматов с женой (оба окончили школу) и двумя детьми, и 47-летний сторож-нахлебник (то есть хозяин предоставлял ему питание) А.И. Купчинин (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 75. Л. 107-108).

Где располагался седьмой квартал второго сельского общества с домом купца Петра Ивановича Ончукова узнать пока не удалось из-за отсутствия поквартальной схемы деления четырёх сельских обществ посёлка «Воткинский завод».

В 1897 г. в Воткинском заводе в Первом сельском обществе, в деревянном доме сапожника-одиначки П.М. Ерыпалова снимал квартиру мещанин г. Сарапула 58-летний Александр Иванович Анчуков (1839 года рождения), который родился в г. Слободском Вятской губернии в 1838 году, учился в домашней школе, холостой, без определённых занятий (ЦГА УР. Ф. 236. Оп. 1. Д. 53. Л. 301-302). В посемейном списке мещан города Сарапула 1893 года отмечен родной брат Николая Ивановича Ончукова 51-летний Александр Иванович Ончуков (год рождения, соответственно 1842, что вновь подтверждает, что год рождения указывался со слов жителей) (ЦГА УР. Ф. 76. Оп. 1. Д. 7. Л. 126). В 1910 году он был похоронен на Нагорном кладбище в 62-летнем возрасте, его могилу покрывает плита с полуциркулярным завершением (Рисунок 6).

Михаил Николаевич Ончуков (годы жизни 1883–1952) в 1920-е годы работал учителем в школе второй ступени (ныне школа № 3), а с 1929 года в течение почти четверти века преподавал в техникуме. Выпускник Воткинского машиностроительного техникума И.А. Сорокин, как и многие другие ученики Михаила Николаевича, вспоминает о нём с большой теплотой. «Мы поступили в маштехникум в первые послевоенные годы», – пишет Иллирик Александрович. – «В техникумовских аудиториях военных лет уживались два века. Век XIX – М.Н. Ончуков: резкость разночинца, ироничность интеллигента. В.С. Мишкина тоже вся в идеалах прошлого столетия. А вот А.Я. Мишкин – тип советского педагога с беспризорным прошлым и безупречной порядочностью. Ближе к стремительной современности – С.И. Гилёв. И уж совершенно век XX-й – инженерные кадры преподавателей. Несомненно, сотрудничество таких разных взаимодополняющих личностей, культурная преемственность поколений благотворно сказывались на качестве подготовки специалистов» (Гаевский, 1999). В 1931 году М.Н. Ончуков принял участие в работе первых Уральских областных курсов рационализаторов и изобретателей, которые проводил Воткинский завод (Летопись ВЗ).

Исследование позволило уточнить информацию о проживавших в Воткинском заводе Сарапульского уезда Вятской губернии в XIX-начале XX веках Ончуковых (Анчуковых), приехавших из города Слободского Вятской губернии.

На Нагорном кладбище возле Преображенского храма города Воткинска стоит надгробный памятник Параскеве Васильевне Панкиной (1803–1840), дочери слободского купца Василия Васильевича Ончукова. Надпись-эпитафия на гранях памятника гласит: «Родилась 1803 года октября 10 дня, от слободского купца Василия Васильевича Ончукова. В супружестве жила 21 год и 6 месяцев». Из чего следует, что замуж она вышла в январе 1819 г. в 16 лет. На других гранях памятника выбиты слова: «Нежно любимой супруге слободского купца 2-й гильдии Ивана Михайлова Панкина, скончавшейся 1840 года 11 июня», «Нежный супруг и осиротелые дети оплакивают искреннюю невозградимую утрату супруги и матери», «Ангел смерти возвести, Окончи странствие земное! Тебе сей мир уж опостыл Есть на небе царствие иное. Там в обители святых Тебе готовит Бог чертог».

Семьи слободских мещан, а впоследствии сарапульских купцов Ивана Ивановича и Петра Ивановича Ончуковых (Анчуковых):

По словам воткинского краеведа Э.И. Гаевского, семья Петра Ивановича Ончукова (Анчукова) состояла из восьми человек: жена вторым браком Екатерина Ивановна (г.р. 1844) и шестеро детей, из которых известны: Ксенофонт (г.р. 1840 – сын от первого брака), Аполлон, Михаил и Глафира. На 1884 г. Ксенофонт Петрович Ончуков владел кожевенным предприятием в Ижевском заводе.

По данным посемейного списка сарапульских мещан, Пётр Иванович Ончуков (1811–13.06.1897) был женат на Фаине Егоровне (1825–1894), их сын Михаил 1849 года рождения был женат на Парасковье Андреевне (1836–1886), и у них были дети: Алексей (1876 г.р.), Дмитрий (1878 г.р.), Сергей (1881 г.р.), Надежда (1878 г.р.), Марья (1881 г.р.), Александра (1884 г.р.)

Семья Ивана Ивановича Ончукова (Анчукова), год рождения 1806: жена Александра Петровна (г.р. 1815) и дети: Евгений 1838 г.р., Александр, Владимир, Николай, Ольга, Елизавета, Анна, Афанасия и Евгения.

Бездетные Владимир Иванович Анчуков и его супруга Александра Анатольевна растили детей Евгения Ивановича. Дети Евгения Ивановича Анчукова 1838 г.р.: Николай, Софья и Александра.

Александр Иванович Анчуков был холостым и бездетным, год рождения по данным переписи 1839-й, по данным посемейного списка мещан города Сарапула 1893 г. – 1842-й, на надгробной плите даты жизни (1847–1910).

Дети Николая Ивановича (1848, 1850–1911) и его жены Пелагеи Васильевны (1853 г.р.) Анчуковых (Анчуговых): Максимилиан родился в 1878, 1880 гг. (Ончуков на 1894 год), Александр Анчуков (1880 г.р.) и работавший преподавателем химии в школе № 3, а также Воткинском машиностроительном техникуме Михаил Николаевич Ончуков (годы жизни 1883–1952).

Как сложилась жизнь остальных членов этих семейств после революций 1917 года неизвестно.



Рис. 4. Учителя с выпускниками школы № 3, 1927 год
Учитель химии М.Н. Ончуков сидит во втором ряду (снизу) третий справа.



Рис. 5 и 6. Надгробный памятник и плита над могилами Николая Ивановича Анчугова (1848–1911) и Александра Ивановича Анчукова (1847–1910), Нагорное кладбище
Фото автора, 2017.



Рис. 7, 8. Надгробный памятник Параскевы Васильевны Панкиной (1803–1840), дочери слободского купца Василия Васильевича Ончукова, Нагорное кладбище
 Фото (7) автора, 2017; фото (8) И.Е. Поповой, 2003.

5. Заключение

Настоящее исследование позволило впервые в воткинской историографии сформулировать наиболее полную историю деловой и частной жизни членов купеческой семьи Ончуковых-Анчуковых, уточнить места их проживания и захоронения, и сделать следующие выводы:

1. Годы рождения в документах в XIX веке указывались со слов, поэтому часто различались между собой в разных источниках.

2. Фамилия в документах в XIX века записывалась на слух со слов людей, поэтому были возможны разночтения одной и той же фамилии.

3. В результате исследования выяснилось, что дом по ул. Ленина, 4, признанный памятником архитектуры регионального значения как «дом Ончукова», построенный в последнюю четверть XIX века, был построен в середине XIX века чиновником Воткинского завода Дубровиным. На 1866 год дом принадлежал титулярному советнику Николаю Ипатовичу Романову 1817 года рождения. Каменный дом, состоящий из двух частей (объёмов), был построен в два этапа, возможно, первыми двумя хозяевами.

4. На 1866 год семья сарапульского купца Петра Ивановича Ончукова жила в собственном доме в 7 квартале второго сельского общества.

5. На 1897 год семья временного купца, владельца кожевенного заведения, мещанина г. Сарапула Николая Ивановича Анчукова (годы жизни 1848–1911) жила в двух деревянных домах на Поповской улице, в пятом квартале второго сельского общества, на 1866 год дом принадлежал его отцу сарапульскому купцу Ивану Ивановичу Ончукову. Других владельцев домов в посёлке Воткинский завод на 1897 год из семьи Анчуковых-Ончуковых не было. В 2019 году деревянный двухэтажный дом на 18 окон по ул. Ленина, 47 был снесён.

6. Кому именно из семьи Ончуковых/Анчуковых принадлежал дом по ул. Ленина, 4, приобретённый не ранее 1897 года, выяснить не удалось. В конце 1917 года дом был экспроприрован. В советские годы на первом этаже здания находилась аптека, на втором этаже с 1935 по 2003 гг. – библиотека имени Д.А. Фурманова (*История библиотеки...*). Сейчас здесь находится многофункциональный центр предоставления государственных и муниципальных услуг города Воткинска (МФЦ).

7. На Нагорном кладбище частично сохранился надгробный памятник над могилой Николая Ивановича Анчукова, на котором указана фамилия Анчугов. Его фамилия и при его жизни писалась по-разному: «Анчуков», «Анчугов», «Ончуков».

6. Благодарности

В статье использованы архивные документы, предоставленные краеведом из г. Чайковский Пермского края Александром Георгиевичем Поносовым и доктором исторических наук Нэлли Павловны Лигенко.

Литература

Гаевский, 1999 – *Гаевский Э.И.* Купцы города Воткинска // *Воткинская газета*. № 16 (92) от 23 апреля 1999 г. С. 4.

ГАКО – Государственное областное учреждение «Государственный архив Кировской области».

История библиотеки... – История центральной библиотеки имени Д.А. Фурманова. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/topic-57724837_37388813 (дата обращения: 02.06.2018).

Ларионова, 2019a – *Ларионова О.Ю.* История здания технического университета в городе Воткинск / *Ижевско-Воткинское восстание: сто лет истории. Коллективная монография по материалам докладов конференции «Гражданская война на востоке России (1917–1922 годы): люди, события, факты».* Удмуртский институт истории, языка и литературы; Удмуртский государственный университет. Ижевск: Изд-во «Алкид», 2019. С. 270–280.

Ларионова, 2019c – *Ларионова О.Ю.* Изменение исторической топонимики города Воткинск // *Восточно-Европейский научный вестник*. 2019. № 15. С. 14–21. [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41426656>

Летопись ВЗ – Летопись Воткинского завода с 1759 по 1985 гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://gigabaza.ru/doc/129864-p3.html>

Лигенко, 2001 – *Лигенко Н.П.* Купечество Удмуртии. Вторая половина XIX – начало XX века. Ижевск, 2001. 406 с.

Список объектов... – Список объектов культурного наследия (памятники истории и культуры) регионального (Удмуртской Республики) значения. Сайт Агентства по государственной охране объектов культурного наследия Удмуртской республики. [Электронный ресурс]. URL: http://www.aoknur.ru/res_ru/o_hfile_2880_1.docx (дата обращения: 05.02.2017).

СЦГА УР – Архивный отдел Администрации города Сарапула.

ЦГА УР – Центральный государственный архив Удмуртской республики.

Larionova, 2019 – *Larionova O.Yu.* The Legacy of the Family Romanovs of the Votkinsk Plant's Officials // *J. Int. Netw. Cent. Fundam. Appl. Res.* 2019. 6(2): 62–75.

Larionova, 2021 – *Larionova O.Yu.* The Merchants of the Votkinsk Factory Lelyakov: Pages of History // *Gardarika*. 2021. 8(1): 13–22.

References

Gaevskii, 1999 – *Gaevskii, E.I.* (1999). Kuptyy goroda Votkinska [Merchants of the city of Votkinsk]. *Votkinskaya gazeta*. 16(92) ot 23 aprelya 1999 g. P. 4. [in Russian]

ГАКО – Gosudarstvennoe oblastnoe uchrezhdenie «Gosudarstvennyi arkhiv Kirovskoi oblasti» [State Regional Institution “State Archive of the Kirov Region”].

Istoriya biblioteki... – Istoriya tsentral'noi biblioteki imeni D.A. Furmanova [History of the Central Library named after D.A. Furmanov]. [Electronic resource]. URL: https://vk.com/topic-57724837_37388813 (date of access: 02.06.2018). [in Russian]

Larionova, 2019 – *Larionova, O.Yu.* (2019). The Legacy of the Family Romanovs of the Votkinsk Plant's Officials. *J. Int. Netw. Cent. Fundam. Appl. Res.* 6(2): 62–75.

Larionova, 2019a – *Larionova, O.Yu.* (2019). Istoriya zdaniya tekhnicheskogo universiteta v gorode Votkinsk [The history of the building of the technical university in the city of Votkinsk]. *Izhevsko-Votkinskoe vosstanie: sto let istorii. Kollektivnaya monografiya po materialam dokladov konferentsii «Grazhdanskaya voina na vostoке Rossii (1917–1922 gody): lyudi, sobytiya, fakty».* Udmurtskii institut istorii, yazyka i literatury; Udmurtskii gosudarstvennyi universitet. Izhevsk: Izd-vo «Alkid». Pp. 270–280. [in Russian]

Larionova, 2019c – Larionova, O.Yu. (2019). Izmenenie istoricheskoi toponimiki goroda Votkinsk [Changes in the historical toponymy of the city of Votkinsk]. *Vostochno-Europeiskii nauchnyi vestnik*. 15: 14-21. [Electronic resource]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41426656> [in Russian]

Larionova, 2021 – Larionova, O.Yu. (2021). The Merchants of the Votkinsk Factory Lelyakov: Pages of History. *Gardarika*. 8(1): 13-22.

Letopis' VZ – Letopis' Votkinskogo zavoda s 1759 po 1985 gg. [Chronicle of the Votkinsk plant from 1759 to 1985]. [Electronic resource]. URL: <http://gigabaza.ru/doc/129864-p3.html> [in Russian]

Ligenko, 2001 – Ligenko, N.P. (2001). Kupechestvo Udmurtii. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka [Merchants of Udmurtia. Second half of the 19th – early 20th centuries]. Izhevsk, 406 p. [in Russian]

Spisok ob"ektov... – Spisok ob"ektov kul'turnogo naslediya (pamyatniki istorii i kul'tury) regional'nogo (Udmurtskoi Respubliki) znacheniya. Sait Agentstva po gosudarstvennoi okhrane ob"ektov kul'turnogo naslediya Udmurtskoi respubliki [List of objects of cultural heritage (monuments of history and culture) of regional (Udmurt Republic) significance. Website of the Agency for State Protection of Cultural Heritage Objects of the Udmurt Republic]. [Electronic resource]. URL: http://www.aoknur.ru/res_ru/o_hfile_2880_1.docx (date of access: 05.02.2017). [in Russian]

STsGA UR – Arkhivnyi otdel Administratsii goroda Sarapula [Archival Department of the Administration of the city of Sarapul].

TsGA UR – Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv Udmurtskoi respubliki [Central State Archive of the Udmurt Republic].

Сарапульские купцы и мещане Ончуковы-Анчуковы

Ольга Юрьевна Ларионова^{a, *}

^a Воткинское отделение Российского военно-исторического общества, Воткинск, Удмуртская Республика, Российская Федерация

Аннотация. Исследование посвящено реконструкции деловой и частной жизни слободских мещан и сарапульских купцов Ончуковых-Анчуковых, впоследствии приписанных к мещанскому сословию города Сарапула, проживавших в Воткинском заводе Сарапульского уезда Вятской губернии в XIX-начале XX веках. Последний известный в советские годы представитель этой семьи Михаил Николаевич Ончуков (1883–1952) работал преподавателем химии в школе № 3 и Воткинском машиностроительном техникуме.

Исследование было выполнено на основе архивных документов, впервые вводимых в оборот, а также обнаруженных на Нагорном кладбище Воткинска надгробных памятниках членов этой семьи. Выяснилось, что фамилии Ончуков, Анчуков и Анчугов принадлежали одной семье, а «плавающие» буквы в написании фамилии появились в результате восприятия её на слух писцов. Удалось также определить дома в Воткинске, принадлежавшие этой большой семье. По улице Ленина города Воткинска стоит двухэтажный каменный дом, щедро украшенный кирпичной кладкой и признанный памятником архитектуры регионального значения как «дом Ончукова», который был построен в последнюю четверть XIX века. В статье приводятся данные о первых владельцах дома – чиновниках Воткинского завода и документы, позволяющие увеличить возраст дома до середины XIX века. Семьей владельца крупнейшего в Воткинском заводе кожевенного предприятия Николая Ивановича Анчукова дом был приобретён не ранее 1897 года.

Ключевые слова: история Удмуртии, персонифицированная история Воткинска, купечество Воткинска, слободские мещане, сарапульские купцы Ончуковы, Анчуковы, дом Ончукова, объект культурного наследия, чиновники Воткинского завода, титулярный советник П.А. Дубровин, Николай Ипатович Романов.

* Корреспондирующий автор

Адреса электронной почты: olga_lario@mail.ru (О.Ю. Ларионова)

Copyright © 2023 by Academic Publishing House *Researcher*

Published in the Russian Federation
European Researcher. Series A
Has been issued since 2010.
E-ISSN 2224-0136
2023. 14(1): 14-24

DOI: 10.13187/er.2023.1.14
www.erjournal.ru



Lyudmila Alekseevna Cherkasova (born in 1941): Touches to a Lifetime Portrait

Aleksandr A. Cherkasov ^{a, *}

^a Cherkas Global University, Washington, USA

Abstract

The paper attempts to create a lifetime biography of a representative of the Cherkasov family from Kereti – Lyudmila Alekseevna Cherkasova (born in 1941).

There were involved as materials two groups of historical sources: archival materials presented by the documents of the regional archive – the National Archive of the Republic of Karelia (Petrozavodsk, Russian Federation), as well as materials of personal origin (memoirs and personal documents) deposited in the personal archive of the author. Methodologically, the manuscript relies on the biographical method as one of the methods of qualitative sociology in the study of a person, the purpose of which is to study the individual life path. The author also used chronological and descriptive methods in his work. Thanks to this, the collection of primary materials was carried out, which were structured in their chronological sequence.

In conclusion, the author states that Lyudmila Alekseevna Cherkasova was a classic example of a purposeful person born in the initial period of the war, who underwent evacuation and famine. The formation of her character was significantly influenced by the duties she performed as the eldest daughter in the family. In process of her formation, Lyudmila completed studies at a medical school and devoted her life to medical work, including in the navy.

Keywords: Lyudmila Alekseevna Cherkasova (born 1941), Cherkasovs (Keretskys), doctor, biography.

1. Введение

Создание прижизненного портрета – это всегда сложная задача, так как исследователь обязан проанализировать одну часть жизненного пути и выявить важные узловые события, формирующие индивида как личность. При этом важно отделить суть от всего наносного. Есть такое высказывание: «Трудные времена рождают сильных людей». Оно вполне применимо и к жизнеописанию человека, родившегося в 1941 г. под сигналы «воздушной тревоги» и грохот бомбардировки родного города, познавшего все тяготы войны, прошедшего эвакуацию, голод, трудности послевоенной жизни и тем не менее сохранившего заботливое отношение к родным и близким... В данной работе мы хотели бы сделать первые наброски к портрету Людмилы Алексеевны Черкасовой (1941 г.р.).

2. Материалы и методы

В качестве материалов к работе были привлечены две группы исторических источников: архивные материалы, представленные документами регионального

* Corresponding author

E-mail addresses: a.cherkasov@cherkasgu.net (A.A. Cherkasov)

архивохранилища – Национального архива Республики Карелия (Петрозаводск, Российская Федерация), а также материалы личного происхождения (воспоминания и личные документы), отложившиеся в личном архиве А.А. Черкасова. Среди источников личного происхождения особое значение имеют воспоминания В.В. Евстюгиной (дочери Л.А. Черкасовой), записанные в 2021–2023 гг.

Методологически рукопись опирается на биографический метод как на один из методов качественной социологии при изучении человека, целью данного метода является изучение индивидуального жизненного пути. Также в работе применены хронологический и описательный методы. Благодаря этому был осуществлен сбор первичных материалов, которые были структурированы в их хронологической последовательности.

3. Обсуждение

Генеалогия семьи Черкасовых из Керети нашла свое отражение в целом цикле публикаций, изданных в период 2013–2022 гг. Эти публикации могут быть разделены на три группы: первая – публикации, посвященные селу Кереть, а именно социально-экономическим процессам в зоне компактного проживания семьи. Одной из первых таких работ была статья «Из истории российской северной деревни: Кереть», в которой делалась попытка изучения микроклимата в пункте компактного проживания рассматриваемой нами семьи (Черкасов, 2013). В 2022 г. в продолжении этой темы делалась попытка рассмотрения демографических процессов в селе Кереть в период 1897–1931 гг. (Cherkasov, 2022).

Ко второй группе работ можно отнести обобщающие труды об истории семьи. Здесь важно отметить статью «Cherkasovs (Keretskys): Historical and Genealogical Research (based on the Materials from the second half of the XVIII – first half of the XX centuries)», в которой впервые делается попытка рассмотрения истории семьи в период с первой половины XVII века (Cherkasov, 2021). В том же 2021 г. предпринимались усилия по созданию родового календаря и выявлению наиболее знаковых дат (Cherkasov, 2021a).

Что касается третьей группы, то она представлена биографическими трудами о жизни и деятельности разных представителей семьи Черкасовых. Среди этих трудов нужно назвать работы, посвященные известному советскому и российскому изобретателю Павлу Ивановичу Черкасову (Cherkasov, 2021b), участнику Первой мировой войны и жертве политических репрессий Феофану Ивановичу Черкасову (Cherkasov, 2021c), участнику Второй мировой войны Ивану Ивановичу Черкасову, прошедшему войну в стрелковых частях (Cherkasov, 2022a), видному административному деятелю и участнику Второй мировой войны Алексею Павловичу Черкасову (Черкасов, 2022), а также другим.

4. Результаты

Людмила Алексеевна Черкасова (1941 г.р.) является представителем рода Черкасовых из Керети, или Черкасовых (Керетских). Ее родителями были Алексей Павлович Черкасов (1910–1969 гг.) и Ульяна Федоровна (1916–1986 гг.), в девичестве Прокопьева. Алексей Павлович к моменту рождения дочери был членом ВКП(б), ответственным работником Народного комиссариата рыбной промышленности Карело-Финской ССР (Подробнее об А.П. Черкасове см.: Черкасов, 2022: 122-128). В семье было шестеро детей: Борис (1936 г.р.), Людмила (1941 г.р.), Зоя (1946 г.р.), Наталья (1948 г.р.), Галина (1954 г.р.) и Павел (1957 г.р.). Людмила родилась 8 июля 1941 г. в городе Петрозаводске и была вторым ребенком. В день, когда она родилась, город бомбила немецкая авиация: Великая Отечественная война шла уже 16 дней.

Как и у всех детей военной и послевоенной поры, у Людмилы было трудное детство. Спустя месяц после рождения дочери отец 26 августа 1941 г. был призван в ряды Рабоче-крестьянской Красной армии и уже в конце сентября в качестве командира отделения оборонял город Петрозаводск. Во время этих боев Алексей Павлович получил ранение в ногу с повреждением кости. После выздоровления, будучи ограниченно годным, он находился уже на административно-хозяйственной работе при штабе 114-й стрелковой дивизии в звании техника-интенданта 1-го ранга.

Тем временем семья была эвакуирована из Петрозаводска. Об этом периоде жизни со слов бабушки Ульяны Федоровны вспоминает ее внучка Валерия Владимировна Евстюгина: «Ульяне Федоровне пришлось эвакуироваться с двумя детьми. Бабушка рассказывала, что не

было времени на сборы. В одной руке новорожденная, а в другой – пятилетний Боря. Сели в поезд. На одной из остановок она пошла за водой, и Боря потерялся в толпе. Неудивительно: была сутолока, паника. Земля ушла из-под ног... Прошли сутки пути, бабушка выглядывала на всех остановках, искала Борю, но тщетно. Очень горевала. И вдруг на большой остановке она увидела, как вдоль состава шел военный и держал за руку Борю. Поезд следовал в Татарию... Там им предстояло испытать сильный голод. Боря ходил с сумой "Христа ради", приносил что-нибудь поесть, а Люся долго не могла ходить, пухла от голода» (Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 12.09.2021 г. / Личный архив А.А. Черкасова).

Осенью 1944 г., после освобождения Петрозаводска, Алексей Павлович Черкасов в конце сентября был демобилизован из действующей армии в связи с тяжелым ранением и переводом на инвалидность. 30 декабря 1944 г. он был назначен начальником Управления материально-технического снабжения Наркомрыбпрома республики (Черкасов, 2022: 125). Вскоре в Петрозаводск вернулась и семья Алексея Павловича.

1 сентября 1948 г. Людмила пошла в 1-й класс средней школы № 8 города Петрозаводска. В 1950 г. была сделана одна из ранних ее фотографий (Рисунок 1).



Рис. 1. Три сестры (слева направо Зоя, Наталия и Людмила Черкасовы) Петрозаводск, 1950 г.

23 июня 1958 г. Людмила Черкасова закончила школу и получила аттестат зрелости (Рисунок 2). По результатам школьных испытаний она продемонстрировала хорошие знания геометрии, естествознания, географии и немецкого языка. Важно отметить, что и физическая культура была оценена в школе на «хорошо», что косвенно подтверждает высокую физическую активность и подвижность ребенка, который в раннем детском возрасте имел замедленное развитие по причине голода (Аттестат зрелости Л.А. Черкасовой / Личный архив А.А. Черкасова).

24 октября 1958 г., в возрасте 17 лет, Людмила начала свою трудовую деятельность на Онежском тракторном заводе в должности зубодолбежницы (в тот день была выписана ее трудовая книжка).

3 августа 1959 г. Людмила перешла на Петрозаводский гормолзавод (городской молочный завод), куда она поступила на должность рабочей. Проработала там она около 11 месяцев и 10 июля 1960 г. была уволена в связи с уходом на учебу. Собственно, там Людмила и узнала, что в медучилище «набирают на зубоучебное отделение, то решила поступать, чтобы получить профессию не просто медсестры, а зубного врача» (Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 10.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова).



Рис. 2. Аттестат зрелости Людмилы Алексеевны Черкасовой, выдан в 1958 г.

Итак, в 1960 г. Людмила Алексеевна поступила в Петрозаводское медицинское училище на специальность зубо-врачебная деятельность. Учиться было интересно, в курс обучения входила латынь, посещение морга и многое другое. Чтобы выучить все это, приходилось много времени уделять самообразованию ([Рисунок 3](#)).



Рис. 3. Людмила Черкасова – студентка медицинского училища. Петрозаводск, 1960 г.

Учеба учебой, но получившая уже опыт финансовой независимости Людмила в мае 1962 г. начинает совмещать учебу с трудовой деятельностью (с мая 1962 г. по январь 1963 г.

она подрабатывала в городском парке культуры и отдыха) ([Трудовая книжка Л.А. Черкасовой / Личный архив А.А. Черкасова](#)).

В период своего обучения она познакомилась со своим будущим мужем Владимиром Александровичем Евстюгиным (1939–1993 гг.). По всей вероятности, их познакомил старший брат Людмилы Борис (Владимир Александрович Евстюгин и Борис Алексеевич Черкасов работали в то время в Беломорской базе государственного лова). 15 марта 1963 г. Людмила и Владимир поженились ([Рисунок 4](#)).

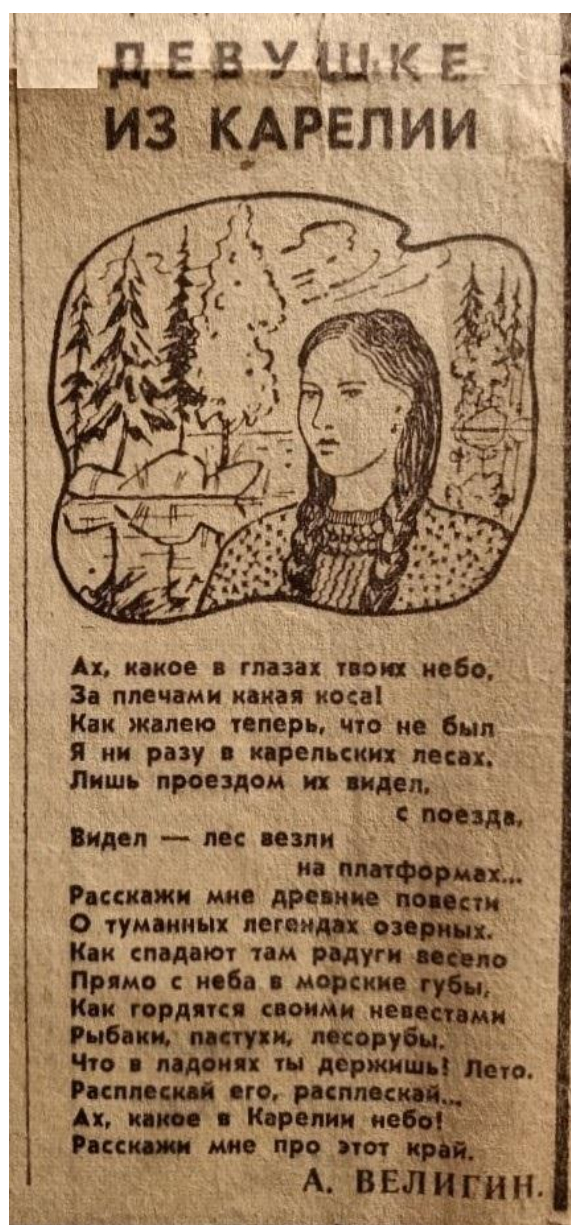


Рис. 4. Владимир и Людмила Евстюгины. 1963 г.

29 июня 1963 г. Людмила завершила обучение в медицинском училище и получила квалификацию – зубной врач. Сразу после этого она уезжает вместе с мужем в Мурманск. Здесь уже 8 августа 1963 г. Людмила Алексеевна начинает работать в поликлинике № 1 зубным врачом. Валерия Евстюгина, дочь Людмилы и Владимира, вспоминала, что «Владимир Александрович Евстюгин ходил штурманом, потом лоцманом на Белом море, работал капитаном порта г. Беломорска. В память об этой службе отца в Мурманске одно судно было названо его именем – «Капитан Евстюгин»). Маме в Мурманске как молодому специалисту дали комнату в общежитии гостиничного типа. Там и поселилась молодая семья» ([Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 10.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)).

12 апреля 1964 г. у Владимира и Людмилы родилась дочь Валерия. Однако семейная жизнь не складывалась, и 29 августа 1967 г. Владимир и Людмила развелись. В это время Алексей Павлович (отец Людмилы) уже болел, сказывалось ранение, полученное им в годы войны. Он похлопотал, чтобы дочь взяли в плавсостав, и уже в сентябре 1967 г. Людмилу зачислили на должность зубного врача флота. Валерия Евстюгина со слов своей мамы вспоминала, что «Алексей Павлович наказал Людмиле заботиться о семье, зарабатывать, помогать бабушке растить младших. Меня отправили в Петрозаводск к бабушке» ([Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 10.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)). Наказ отца Людмила исполнила, вот что об этом вспоминает Наталья Алексеева Журавлева (дочь Алексея Павловича Черкасова): «Когда отец умер, Людмила обеспечивала и кормила всю семью, так как младшие дети еще учились, а наша мать Ульяна Федоровна не работала» ([Из воспоминания Н.А. Журавлевой от 15.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)).

В этот сложный период жизни весной 1967 г. Людмила встретила А. Велигина, которого краткосрочное общение настолько впечатлило, что он написал стихотворение «Девушке из Карелии» ([Рисунок 5](#)). Оно было опубликовано в мурманской газете «Полярная правда» за 4 июня 1967 г. Два номера этой газеты и сегодня хранятся в семье в память об этой встрече.



Девушке из Карелии

Ах, какое в глазах твоих небо,
За плечами какая коса!

Как жалею теперь, что не был
Я ни разу в карельских лесах.

Лишь проездом их видел,

с

поезда,

Видел — лес везли

на платформах...

Расскажи мне древние повести
О туманных легендах озерных.

Как спадают там радуги весело

Прямо с неба в морские губы,

Как гордятся своими невестами

Рыбаки, пастухи, лесорубы.

Что в ладонях ты держишь?

Лето.

Расплескай его, расплескай...

Ах, какое в Карелии небо!

Расскажи мне про этот край.

А. Велигин

Рис. 5. Стихотворение «Девушке из Карелии» (Велигин, 1967)

Дополнительной информации о встрече Людмилы с Велигиным нет, но ее дочь Валерия Владимировна Евстюгина упоминала, что «мама увлекалась поэзией, посещала поэтические вечера, которые были очень популярны в 1960–1970-е гг. Возможно на одной из таких встреч и состоялось это знакомство» ([Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 27.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)).

Итак, когда дочь подросла, Людмила переходит из поликлиники № 1 на флот (Управление «Северьбхолодфлот»). Это произошло 23 сентября 1967 г., Людмила получила должность судового зубного врача на пароходе «Полярная Звезда» ([Рисунок 6](#)). С этого времени начался новый этап ее жизни, связанный со службой на флоте. Постоянного места службы у Людмилы не было: из Мурманска суда уходили по мере необходимости, в результате в 1968 г. Людмила выходила в море в качестве зубного врача на пароходе «Баранов» и транспорте «А. Венецианов», в 1969 г. как судовой врач – на транспорте «Иркутск», в 1970 г. как врач-стоматолог – на транспорте «К. Полухин», в 1971 г. как судовой врач – на транспорте «А. Венецианов» ([Трудовая книжка Л.А. Черкасовой / Личный архив А.А. Черкасова](#)).



Рис. 6. Судовой врач Людмила Алексеевна Евстюгина. Мурманск, 1967 г.

Во время службы в качестве судового врача произошла одна заслуживающая особого внимания история. Из воспоминаний Валерии Евстюгиной, дочери Людмилы Алексеевны: «Была одна история со спасением норвежского экипажа судна, терпящего бедствие в море. Мамино судно оказалось поблизости и спасло рыбаков. Мама принимала самое активное участие в спасении людей, Северное море – охлаждения и обморожения... Всю команду наградили денежной премией. Мы тогда купили на эти деньги холодильник, телевизор и пылесос» (Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 2.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова).

В 1971 г. медслужба флотов Главка «Севрыба» была реорганизована, и Людмила была переведена в Мурманский облздравотдел на должность зубного врача медслужбы флота.

Когда Людмила узнала о способностях дочери к музыке, то сразу же в кредит купила фортепиано. В результате с пяти лет Валерия играла сначала сама, подбирая на слух популярные в то время песенки, а потом ее отдали в школу № 25, где набирали класс для детей с музыкальным уклоном. В 1973 г. Людмила уходит со службы в море и забирает дочь в Мурманск, где она предпринимает много усилий для того, чтобы дочь взяли в Первую музыкальную школу для продолжения музыкального образования.

В 1974 г. Людмила Черкасова знакомится с Вячеславом Иосифовичем Семенасом (Рисунок 7), групповым инженером радионавигационной службы флота. Уже в 1975 г. они поженились. Вячеслав Иосифович сделал карьеру до начальника отдела Главка «Севрыба».

На флоте Людмила Алексеевна проработала до 4 января 1976 г., после чего была вновь переведена на должность зубного врача в поликлинику. Здесь же 11 августа 1976 г. она была признана военнообязанной и ей был выдан военный билет с присвоением звания – младший сержант (Военный билет Л.А. Семенас / Личный архив А.А. Черкасова).



Рис. 7. Людмила и Вячеслав Семенас. 1976 г.

25 мая 1986 г. за долголетнюю безупречную работу в народном хозяйстве Людмила Алексеевна была награждена медалью «Ветеран труда» (Рисунок 8). Здесь Людмила Алексеевна проработала 11 лет и 15 ноября 1987 г. была уволена по собственному желанию в связи с командировкой мужа за границу.



Рис. 8. Удостоверение к медали «Ветеран труда» на имя Л.А. Семенас

В 1987–1989 гг. муж Людмилы В.И. Семенас был командирован в Финляндию в город Раума в качестве наблюдающего на судовой верфи. Валерия Евстюгина вспоминает, что «это были замечательные годы» ([Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 2.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)). После возвращения из Финляндии В.И. Семенас работал в спутниковом центре мониторинга рыболовства, а позднее возглавил его.

По возвращении мужа из командировки Людмила Алексеевна вновь возвращается к своей работе, и 7 февраля 1990 г. поступает зубным врачом в областную стоматологическую поликлинику г. Мурманска. В октябре того же года она переводится в военную часть 63758 на ту же должность. В июле 1991 г. Людмила Алексеевна была переведена в 136-ю гарнизонную поликлинику, где проработала до 31 августа 1995 г., когда 136-я гарнизонная поликлиника была ликвидирована, а Людмила Алексеевна ушла на заслуженный отдых ([Трудовая книжка Л.А. Черкасовой / Личный архив А.А. Черкасова](#)).

В повседневной жизни Людмила была очень проста, увлекалась шитьем и вязанием, любила стихи Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Андрея Дементьева ([Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 12.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)). Тяга к созиданию проявлялась у нее буквально во всем: она любила разводить комнатные растения, поэтому дома всегда было много цветов. Зимой семья выходила на лыжах, летом – походы в лес за грибами и ягодами, а также рыбалка. Людмила готовила вкусные пироги...

Своей дочери Людмила говорила: «Учись, будь образованной, держи судьбу в своих руках». И часто многозначительно произносила фразу из знаменитой советской песни: «Первым делом самолеты», намекая на мораль, что цель – превыше всего, а все остальное – наносное. Завершим описание повседневности в семье Людмилы еще одним воспоминанием ее дочери Валерии Евстюгиной: «Музыку в нашей семье любили все. Родители были моими благодарными слушателями, когда я по несколько часов играла гаммы и арпеджио, этюды и сонаты. Мама любила петь и танцевать, создавать атмосферу праздника, накрывать стол» ([Из воспоминания В.В. Евстюгиной от 2.02.2023 г. / Личный архив А.А. Черкасова](#)).

5. Заключение

Людмила Алексеевна Черкасова – это классический пример целеустремленного человека, родившегося в начальный период войны, прошедшего эвакуацию и голод. На формирование ее характера сильно повлияли обязанности, которые она выполняла, будучи старшей дочерью в семье. По мере своего становления Людмила завершила обучение в медицинском училище и посвятила свою жизнь врачебной деятельности, в том числе на флоте. Помощь всем нуждающимся не рассматривалась ею через призму «хочу» или «не хочу», а только через «надо». В этом и был глубокий смысл заботы как о своей семье в отчем доме, так и потом – во взрослой жизни. Эту заботу она несет по сей день. Сегодня, в момент написания этой работы, Людмиле Алексеевне – 81 год, можно согласиться, что какая-то часть пути уже пройдена, но, как говорят на Кавказе, «она не была еще на Эльбрусе!», поэтому пожелаем Людмиле Алексеевне здоровья и долголетия.

6. Благодарности

Этот прижизненный исторический портрет писался на одном дыхании, причиной чему была дочь Людмилы – Валерия Владимировна Евстюгина, которой автор выражает искреннюю благодарность. Валерия собственными воспоминаниями дополнила прижизненную биографию своей мамы большим количеством штрихов и деталей, сделав эту работу максимально душевно теплой, полной и красочной.

Литература

- [Велигин, 1967](#) – Велигин А. «Девушке из Карелии» // *Полярная правда*. 1967. 4 июня.
[Личный архив А.А. Черкасова](#) – Коллекция документов / Личный архив А.А. Черкасова.
 НАРК – Национальный архив Республики Карелия.
[Черкасов, 2013](#) – Черкасов А.А. Из истории российской северной деревни: Кереть // *Русская старина*. 2013. № 1(7). С. 15-35.

Черкасов, 2022 – Черкасов А.А. Черкасовы (Керетские): Алексей Павлович Черкасов (1910–1969) // *Вопросы истории*. 2022. № 5(2): 122-128.

Cherkasov, 2021 – Cherkasov A.A. Cherkasovs (Keretskys): Historical and Genealogical Research (based on the Materials from the second half of the XVIII – first half of the XX centuries) // *Bylye Gody*. 2021. 16(4): 1671-1682.

Cherkasov, 2021a – Cherkasov A.A. The Ancestral Calendar of Cherkasovs (Keretskys) (to the 310th Anniversary of the Birth of Isak Cherkasov) // *History and Historians in the Context of the Time*. 2021. 19(1): 3-7.

Cherkasov, 2021b – Cherkasov A.A. Cherkasovs (Keretskys): Pavel Ivanovich Cherkasov (1938–2010) // *Gardarika*. 2021. 8(1): 23-35.

Cherkasov, 2021c – Cherkasov A.A. Cherkasovs (Keretskys): Feofan Ivanovich Cherkasov (1886–1938) // *European Researcher. Series A*. 2021. 12(2): 75-80.

Cherkasov, 2022 – Cherkasov A.A. To the Issue of Demographic Processes in the Keret Village at the end of the 19th – the first half of the 20th centuries // *Population Processes*. 2022. 7(1): 3-7.

Cherkasov, 2022a – Cherkasov A.A. Cherkasovs (Keretskys): Ivan Ivanovich Cherkasov (1902–1969) // *Gardarika*. 2022. 9(1): 19-32.

References

Cherkasov, 2013 – Cherkasov, A.A. (2013). Iz istorii rossiiskoi severnoi derevni: Keret' [From the history of the Russian northern village: Keret]. *Russkaya starina*. 1(7): 15-35. [in Russian]

Cherkasov, 2021 – Cherkasov, A.A. (2021). Cherkasovs (Keretskys): Historical and Genealogical Research (based on the Materials from the second half of the XVIII – first half of the XX centuries). *Bylye Gody*. 16(4): 1671-1682.

Cherkasov, 2021a – Cherkasov, A.A. (2021). The Ancestral Calendar of Cherkasovs (Keretskys) (to the 310th Anniversary of the Birth of Isak Cherkasov). *History and Historians in the Context of the Time*. 19(1): 3-7.

Cherkasov, 2021b – Cherkasov, A.A. (2021). Cherkasovs (Keretskys): Pavel Ivanovich Cherkasov (1938–2010). *Gardarika*. 2021. 8(1): 23-35.

Cherkasov, 2021c – Cherkasov, A.A. (2021). Cherkasovs (Keretskys): Feofan Ivanovich Cherkasov (1886–1938). *European Researcher. Series A*. 12(2): 75-80.

Cherkasov, 2022 – Cherkasov, A.A. (2022). Cherkasovy (Keretskie): Aleksei Pavlovich Cherkasov (1910–1969) [From the history of the Russian northern village: Keret]. *Voprosy istorii*. 5(2): 122-128. [in Russian]

Cherkasov, 2022 – Cherkasov, A.A. (2022). To the Issue of Demographic Processes in the Keret Village at the end of the 19th – the first half of the 20th centuries. *Population Processes*. 7(1): 3-7.

Cherkasov, 2022a – Cherkasov, A.A. (2022). Cherkasovs (Keretskys): Ivan Ivanovich Cherkasov (1902–1969). *Gardarika*. 9(1): 19-32.

Lichnyi arkhiv A.A. Cherkasova – Kolleksiya dokumentov [Collection of documents]. Lichnyi arkhiv A.A. Cherkasova. [in Russian]

NARK – Natsional'nyi arkhiv Respubliki Kareliya [National Archive of the Republic of Karelia].

Veligin, 1967 – Veligin, A. (1967). «Devushke iz Karelii» [“To a girl from Karelia”]. *Polyarnaya pravda*. 1967. 4 iyunya. [in Russian]

Людмила Алексеевна Черкасова (1941 г.р.): штрихи к прижизненному портрету

Александр Арвелодович Черкасов^{а, *}

^аЧеркас глобальный университет, Вашингтон, США

Аннотация. В работе делается попытка создания прижизненной биографии представителя семьи Черкасовых из Керети – Людмилы Алексеевны Черкасовой (1941 г.р.).

* Корреспондирующий автор

Адреса электронной почты: a.cherkasov@cherkasgu.net (А.А. Черкасов)

В качестве материалов к работе были привлечены две группы исторических источников: архивные материалы, представленные документами регионального архивохранилища – Национального архива Республики Карелия (Петрозаводск, Российская Федерация), а также материалы личного происхождения (воспоминания и личные документы), отложившиеся в личном архиве автора. Методологически рукопись опирается на биографический метод как на один из методов качественной социологии при изучении человека, целью которого является изучение индивидуального жизненного пути. Также в работе автором были применены хронологический и описательный методы. Благодаря этому был осуществлен сбор первичных материалов, которые были структурированы в их хронологической последовательности.

В заключении автор отмечает, что Людмила Алексеевна Черкасова являлась классическим примером целеустремленного человека, родившегося в начальный период войны, прошедшего эвакуацию и голод. На формирование ее характера значительно повлияли обязанности, которые она выполняла, будучи старшей дочерью в семье. По мере своего становления Людмила завершила обучение в медицинском училище и посвятила свою жизнь врачебной деятельности, в том числе на флоте.

Ключевые слова: Людмила Алексеевна Черкасова (1941 г.р.), Черкасовы (Керетские), врач, биография.

Copyright © 2023 by Academic Publishing House *Researcher*

Published in the Russian Federation
European Researcher. Series A
Has been issued since 2010.
E-ISSN 2224-0136
2023. 14(1): 25-30

DOI: 10.13187/er.2023.1.25
www.erjournal.ru



The Ideological Topic in the Magazine *Soviet Screen*: 1957–1968 (Western Cinema Aspect)

Alexander Fedorov ^{a, *}, Elena Kornienko ^b

^a Rostov State University of Economics, Russian Federation

^b Taganrog Institute of Management and Economics, Russian Federation

Abstract

Based on a content analysis (in the context of historical, sociocultural and political situation, etc.) of texts published during the Thaw in the *Soviet Screen* magazine (1957–1968), the authors concluded that an important role in this publication was played by ideologized articles that emphasized criticism of bourgeois cinema and its detrimental influence on the audience,

Not all of the magazine's authors directly sought to publish ideologically oriented articles, but it is possible to identify a small but consistently engaged group of film scholars and critics who consistently opposed the negative effects of bourgeois (and in particular Western) cinema on their audiences and defended Marxist-Leninist approaches to the analysis of the film process.

After the Prague Spring events, however, the authorities decided that the journal's ideological position was not sufficiently counter-propagandistic, and a harsh campaign was unleashed against *Soviet Screen* in *Ogonyok*, which always maintained a political mainstream position at the time.

In the end, the editorial board of *Soviet Screen* managed to persuade the "higher authorities" that the ideological course of the journal would be changed in the direction desired by the power, and (unlike the editorial board of *Cinema Art*, which was similarly criticized in 1968), editor-in-chief D. Pisarevsky managed to keep his position. Thus, the level of ideologization of *Soviet Screen* materials was elevated and in a number of articles was no different from Soviet Communist Party publications.

Keywords: Soviet Screen magazine, Western cinema, film criticism, ideology, politics, reviews, articles, movie.

1. Introduction

Articles with ideological content based on foreign material were always present in the *Soviet Screen* magazine. However, with the appointment of the film critic D. Pisarevsky (1912-1990) as editor-in-chief of *Soviet Screen* in the early 1960s, the magazine became more "thawed," and along with "ideologically correct" articles about Western cinematography, more and more materials of a politically neutral nature began to appear.

This article continues our previous series on the analysis of the film press (Fedorov, 2022a, Fedorov, 2022b; Fedorov, Levitskaya, 2022a, Fedorov, Levitskaya, 2022b, Fedorov, Levitskaya, 2022c, Levitskaya, 2022; Levitskaya, Fedorov, 2023).

* Corresponding author

E-mail addresses: 1954alex@mail.ru (A. Fedorov)

2. Materials and methods

Research methods: complex content analysis, comparative interdisciplinary analysis, methods of theoretical research: classification, comparison, analogy, induction and deduction, abstraction and concretization, theoretical analysis and synthesis, generalization; methods of empirical research: collection of information related to the subject of the project, comparative-historical and hermeneutic methods.

3. Discussion and results

Shortly after the "thaw" XX Congress of the Soviet Communist Party (1956), in January 1957, the first issue of the renewed *Soviet Screen* (as an organ of the Ministry of Culture of the USSR) was published: with a clear focus on the balance between communist ideology (articles and notes on important from this point of view events and Soviet films) and attracting the widest audience, which was interested in a panorama of cinema, including foreign.

Nikolai Kastelin (1904–1968), who was the editor of the *Soviet Screen* for a little over a year and a half (from January 1957 to August 1958), apparently viewed the magazine as some kind of ideologically seasoned advertising and information publication, which twice a month told readers mainly about the current repertoire of Soviet cinemas.

The editorial board of the *Soviet Screen* included: actors S. Bondarchuk (1920–1994) and S. Lukyanov (1910–1965), directors M. Kalatozov (1903–1973), V. Shneiderov (1900–1973) and M. Pashchenko (1901–1958), cameramen V. Golovnya (1909–1983) and M. Kirillov (1908–1975), production designer A. Parkhomenko (1911–1987) and others. A. Ershtrem was the executive secretary (a few years later he headed the press-service of the USSR State Cinematography).

Photos on color covers of Soviet actors (the only foreign woman awarded this honor was Indian actress Nargis (1929–1981): in No. 16 for 1957) or shots from Soviet films, the estimated component on the pages of the publication was minimal, mainly anonymous information, a brief retelling of the plots of films, photographs. Foreign cinema was usually allocated two pages per issue, but mostly it was about the films of the socialist countries (including China, which was friendly at that time), plus notes on Indian cinema.

From August 1958 to June 1961, the editor of the *Soviet Screen* was the film critic Elizaveta Smirnova (1908–1999), under which the circulation of the magazine increased from 200 thousand to 400 thousand copies.

With the advent of E. Smirnova, more and more "author's" materials began to appear on the pages of the *Soviet Screen*: articles lost their anonymity, leading film critics of that period did not hesitate to sign their materials, which gradually became more and more analytic.

Since 1959, the *Soviet Screen* began to cover in detail (in several issues) the work and films of the Moscow International Film Festival, which began to be held every two years. At the same time, not only information materials with lists of competitive films and prize-winners were published, but also interviews with foreign guests of the festival, their photographs (and among them in 1959 were Giulietta Masina, Marina Vlady, Nicole Courcelle, etc.).

In June 1961, film critic Dmitry Pisarevsky (1912–1990) was appointed editor-in-chief of the *Soviet Screen*, who managed to hold this post for a record period – until February 1975, that is, almost 14 years! No other editor, before or since, managed to lead the magazine for so long.

Under D. Pisarevsky, the "thaw" tendencies in the *Soviet Screen* at first not only continued, but also strengthened. Not only the Moscow International Film Festival of 1961, 1963, 1965, 1967 was widely covered. Increasingly, large materials about Cannes, Venice and other major Western film festivals began to appear, extensive reviews of weeks of foreign cinema in the USSR, and voluminous reviews of Western films that ended up in Soviet distribution.

On the covers of the magazine, albeit rarely, photographs of Western movie stars began to appear: Marina Vlady and Sophia Loren (1965), Catherine Deneuve (1967).

In some issues of the *Soviet Screen* of the mid-1960s up to 30 % of the total text was devoted to foreign cinema (mainly Western).

Apparently, to a large extent due to such trends (the main reason, of course, was the growth of cinema attendance in the USSR: from 17.7 cinema visits per inhabitant of the country in 1961 to 19.8 visits in 1968), the circulation of *Soviet Screen* in the 1960s increased quite significantly: from 400 thousand copies in 1961 to almost three million copies in 1967.

Ideologized articles emphasizing the criticism of bourgeois cinema and its harmful influence on the mass audience

Of course, in the "thaw" times, the struggle against bourgeois cinematography on the pages of the "Soviet Screen" differed significantly in its intensity from the previous stage of the magazine's publication in 1939–1941. The style of such materials and articles has become less rough and sharp. However, the general anti-bourgeois orientation of this kind of materials was stable.

For example, the magazine consistently negatively treated such an "ideologically harmful" genre of foreign cinema as the "horror film". Here is a negative review published in the *Soviet Screen* about the films *Curse of Frankenstein* (UK, 1957) and *Revenge of Frankenstein/The Blood of Frankenstein* (UK, 1958): "these films is supported exclusively by shots with disgusting physiological details. These films are characterized by details that quite accurately reproduce the atrocities of the concentration camps ... For the purpose of advertising, English film companies slip into the pages of newspapers and magazines such statements by "film specialists" as the statement of an anonymous psychiatrist: "These films are generally harmless. They are a fairy tale for young people, far from real life. A commentary on this touching remark can serve as figures about the growth among the younger generation of Englishmen of the so-called "unmotivated crimes", that is, crimes committed on the basis of hysteria and psychosis" (Mikhailov, 1959: 11).

It has also been argued that in Hollywood's "entertaining trinkets about kings and princesses, behind the screen of melodramatic sentimentality there is always contempt for the masses" (Kukarkin, 1963: 18), and the "malicious" stuffing "characteristic of "Tarzaniada" is contained in most other Western adventure films, no matter how varied the material they are based on. Only sometimes the reactionary ideological tendentiousness is skillfully hidden behind the external amusingness of the plot and the romanticized images of the characters, while in other cases it is presented quite frankly" (Kukarkin, 1964: 18-19).

The *Soviet Screen* also reacted extremely negatively to the famous franchise about 007 James Bond (Kukarkin, 1964: 18-19): "Of course, all these are films of the lowest kind, film waste. ... Films of this kind ... of a malicious, anti-humanistic orientation ... are among the worst examples of the adventurous-adventure genre. But their annual production reaches an impressive figure! ... So, shamelessly speculating on the audience's natural love for action-packed narration, the creators of Western adventure films "in passing" drag bourgeois morality, individualistic ideas about happiness and success, the crown of which is money, money and again money!" (Kukarkin, 1964: 18-19).

In this regard, the then Deputy Chairman of the Organizing Committee of the Union of Cinematographers of the USSR (and from 1965 to 1986 – Secretary of the Board of the Union of Cinematographers of the USSR) A.V. Karaganov (1915–2007) recalled that "bourgeois" commercial film encourages in the audience not curiosity, but idle curiosity; he opposes the truth of life with clever writing, shamelessly exploiting and inflating the viewer's interest in the most intimate manifestations of love, in mysterious crimes and ingenious detectives looking for a criminal, in rare facts and strange events that amaze the imagination. It would seem that the producers and owners of the rental, financing such films, care only about profits. But commercial interests and calculations here are easily combined, closely intertwined with ideological interests: a "commercial" film distracts the viewer from the problems born of his everyday experience, from the acute social issues of our time; amusing, entertaining, he spiritually and morally robs the viewer – lulls his searching thought, inspires false ideas about life; showing the bourgeois way of life as the only possible state of society, he affirms the bourgeois way of thinking (Karaganov, 1964: 18-19).

However, the editor of the *Soviet Screen* D. Pisarevsky (1912-1990), in fact, entered into a debate with A. Karaganov, quite optimistically stating that although the screens of the Cannes Film Festival in 1965 were "pictures that lead away from life, all kinds of aesthetic exercises and films of a frankly commercial spirit, savoring the problems of sex, crime. But they were in the minority not only in the literal, quantitative sense of the word, but also in the moral minority – in terms of audience success, press sympathy, public outcry. And this is significant. More and more artists are seriously thinking about the requirements of the times. And among filmmakers and distributors, a sober, realistic view of things is becoming stronger: the mass audience cannot be won or kept by mere entertaining trifles or "supercolosses". People are looking for in the cinema not only thoughtless relaxation or a colorful spectacle, but also food for thought, an answer to the most burning questions put forward by reality. ... The film review ... showed the strengthening of fruitful and progressive trends in the development of world cinema. ... The review showed that art is developing, growing,

strengthening, addressed to the true interests of the audience, that its successes are inseparable from the cinematic study of life. And the fact that the needle of the cinematographic barometer is moving in this direction is an indication of the objective trend in the development of cinema as a mass art, the trend of strengthening its citizenship” (Pisarevsky, 1965: 16-19).

However, very soon the position of the *Soviet Screen* left the "thaw" illusions about "progress in Western cinema".

For example, already in 1966 it was emphasized that "speaking of the crisis in English cinema, one cannot fail to note the most important thing – its spiritual decline, the enormous changes that have taken place in recent years in the subject matter and ideological orientation of English films. Not so long ago ... on English screens it was often possible to see films raising serious social and domestic problems in a realistic manner. ... In recent years, even talented directors, trying to adapt to the current situation on the film market, avoid sharp questions in their films and make empty, purely entertaining films at best” (Yakovlev, 1966: 18).

And A. Karaganov, who promptly responded to the political conjuncture of the “Paris May” and “Prague Spring”, published a program article in 1968, where he noted that “themes, ideas, words that rightfully belong to our revolutionary cinema, now often fall into the wrong hands and are misinterpreted and distorted for the benefit of Trotskyists, Maoists and other enemies of the communist movement. We still produce few films in which, at a high level of art, the most important themes and problems of our time would be developed. In today’s most complex international situation, the question of the political orientation of our cinema is becoming particularly acute. In order to work fruitfully in the cinema, we need to be at the level of modern Party thought, to wage an ideological struggle not defensively, but offensively. It is impossible only to respond to someone’s attacks – it is necessary that we pose problems, that we put forward questions, the discussion of which is in the interests of our communist cause. It is necessary to strengthen friendly ties with the progressive cinematographers of the capitalist countries in every possible way, and thereby help the party in every possible way in rallying all the revolutionary forces of the modern world” (Karaganov, 1968: 2).

In a similar vein, the article of the then chairman of the Committee on Cinematography under the Council of Ministers of the USSR A. Romanov (1908-1998) was sustained: “We need not only to expose bourgeois propaganda, to show the doom of imperialism, we must comprehensively reveal the great truth of communist ideas, the successes of communist construction. High ideological content, offensiveness, efficiency, and intelligibility of works of art for hundreds of millions of people, including those abroad of our Motherland – this is what should become the main motto of our creative life” (Romanov, 1968: 2-3).

Thus, in the “official” materials of the *Soviet Screen* of 1968, the state course towards the abolition of the “thaw” and tightening the “ideological screws” was clearly indicated.

4. Conclusion

Based on a content analysis (in the context of historical, sociocultural and political situation, etc.) of texts published during the Thaw in the *Soviet Screen* magazine (1957–1968), the authors concluded that an important role in this publication was played by ideologized articles that emphasized criticism of bourgeois cinema and its detrimental influence on the audience,

Not all of the magazine’s authors directly sought to publish ideologically oriented articles, but it is possible to identify a small but consistently engaged group of film scholars and critics who consistently opposed the negative effects of bourgeois (and in particular Western) cinema on their audiences and defended Marxist-Leninist approaches to the analysis of the film process.

After the Prague Spring events, however, the authorities decided that the journal’s ideological position was not sufficiently counter-propagandistic, and a harsh campaign was unleashed against *Soviet Screen* in *Ogonyok*, which always maintained a political mainstream position at the time.

In the end, the editorial board of *Soviet Screen* managed to persuade the "higher authorities" that the ideological course of the journal would be changed in the direction desired by the power, and (unlike the editorial board of *Cinema Art*, which was similarly criticized in 1968), editor-in-chief D. Pisarevsky managed to keep his position. Thus, the level of ideologization of *Soviet Screen* materials was elevated and in a number of articles was no different from Soviet Communist Party publications.

5. Acknowledgments

This research was funded by the Russian Science Foundation grant (RSF, project No. 23-28-00015, <https://rscf.ru/project/23-28-00015/>) at the Taganrog Institute of Management and Economics. Project theme: “Western cinema on the pages of the Soviet Screen Magazine (1925-1991)”. Head of the project is Professor A. Levitskaya.

References

- [Aronson, 2003](#) – Aronson, O. (2003). Metakino [MetaCinema]. Moscow. [in Russian]
- [Bakhtin, 1996](#) – Bakhtin, M. (1996). Sobranie sochinenij [Collected Works]. Moscow. [in Russian]
- [Balázs, 1935](#) – Balázs, B. (1935). Duh fil'my [The spirit of film]. Moscow. [in Russian]
- [Bibler, 1990](#) – Bibler, V. (1990). Ot naukoucheniya – k logike kul'tury: dva filosofskih vvedeniya v dvadcat' pervyj vek [From science-teaching to the logic of culture: two philosophical Introductions to the twenty-first century]. Moscow. [in Russian]
- [Casetti, 1999](#) – Casetti, F. (1999). Theories of Cinema, 1945–1990, Austin: University of Texas Press.
- [Demin, 1966](#) – Demin, V. (1966). Fil'm bez intrigi [Film without intrigue]. Moscow. [in Russian]
- [Eco, 1976](#) – Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
- [Eisenstein, 1964](#) – Eisenstein, S.M. (1964). Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. Moscow. [in Russian]
- [Fedorov, 2002a](#) – Fedorov, A. (2002). Theoretical Concepts of Film Studies in the *Cinema Art Journal* During the Perestroika Era: 1986–1991. *Media Education*. 18(4): 574-599.
- [Fedorov, 2022b](#) – Fedorov, A. (2022). Luchshie i hudshie fil'my sovetskogo kinoprokata: mneniya chitatelej zhurnala *Sovetskij ekran* (1958–1991) [The best and worst films of the Soviet film distribution: the opinions of the readers of the *Soviet Screen* magazine (1958–1991)]. Moscow. 330 p. [in Russian]
- [Fedorov, Levitskaya, 2022a](#) – Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art Journal* in the First Post-Soviet Years: 1992–2000. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(2): 355-397.
- [Fedorov, Levitskaya, 2022b](#) – Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in the *Cinema Art Journal* in the First Decade (1931–1941) of Its Existence. *Media Education*. 18(2): 169-220.
- [Fedorov, Levitskaya, 2022c](#) – Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art Journal*: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109.
- [Gledhill, Williams, 2000](#) – Gledhill, C., Williams, L. (eds.) (2000). Reinventing Film Studies. Oxford: Arnold & Oxford University Press.
- [Hill, Gibson, 1998](#) – Hill, J., Gibson, P.C. (eds.) (1998). The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press.
- [Karaganov, 1964](#) – Karaganov, A. (1964). Na XVII Kannskom [At the XVII Cannes Film Festival]. *Sovetskij ekran*. 13: 18-19. [in Russian]
- [Karaganov, 1968](#) – Karaganov, A. (1968). Vmeste s partiej, vmeste s narodom [Together with the party, together with the people]. *Sovetskij ekran*. 15: 2-3. [in Russian]
- [Khanyutin, 1966](#) – Khanyutin, Y. (1966). Karlovy Vary – 1966. V poiskah sinteza [Karlovy Vary – 1966. In Search of Synthesis.]. *Sovetskij ekran*. 18: 14-15. [in Russian]
- [Khrenov, 2006](#) – Khrenov, N. (2006). Zrelischa v epohu vosstaniya mass [Spectacles in the age of revolt of the masses]. Moscow. [in Russian]
- [Khrenov, 2011](#) – Khrenov, N. (2011). Civilizacionnaya identichnost' v perekhodnuyu epohu: kul'turologicheskij, sociologicheskij i iskusstvovedcheskij aspekty [Civic Identity in a transitional epoch: culturological, sociological and art history aspects]. Moscow. [in Russian]
- [Kryuchkov, 1968](#) – Kryuchkov, N. (1968). Spravedlivaya kritika [Fair criticism]. *Ogonek*. 48: 17. [in Russian]
- [Kukarkin, 1963](#) – Kukarkin, A. (1963). Mify zapadnogo kino [Myths of Western cinema]. *Sovetskij ekran*. 11; 15; 19. [in Russian]

- [Kukarkin, 1964](#) – *Kukarkin, A.* (1964). V pogone za zolotym tel'com [In Pursuit of the golden calf]. *Sovetskij ekran*. 3: 18-19. [In Russian]
- [Kuleshov, 1987](#) – *Kuleshov, L.* (1987). Sobranie sochinenij [Collected works]. Vol. 1. Moscow. [in Russian]
- [Levitskaya, 2022](#) – *Levitskaya, A.* (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art Journal: 1956-1968. Media Education*. 18(3): 390-438.
- [Levitskaya, Fedorov, 2023](#) – *Levitskaya, A., Fedorov, A.* (2023). Western Cinematography on the Pages of the *Soviet Screen Magazine of 1925–1927. Media Education*. 19(1): 71-96.
- [Lotman, 1973](#) – *Lotman, Y.* (1973). Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and the problems of film aesthetic. Tallin. [in Russian]
- [Lotman, 1992](#) – *Lotman, Y.* (1992). Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on semiotics and topology of culture]. Vol. 1. In: *Izbrannye stat'i [Selected articles]*. Tallin. [in Russian]
- [Lotman, Tsvijan, 1994](#) – *Lotman, Y., Tsvijan, Y.* (1994). Dialog s ekranom [Dialog with the Screen]. Tallin. [in Russian]
- [Mast, Cohen, 1985](#) – *Mast, G., Cohen, M.* (eds.) (1985). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- [Mikhailov, 1959](#) – *Mikhailov, B.* (1959). Fil'my uzhasov [Horror Films]. *Sovetskij ekran*. 11. [in Russian]
- [Pisarevsky, 1965](#) – *Pisarevsky, D.* (1965). Sud'by kino i zritel'. Zametki s Kanskogo festivalya [The fate of cinema and the spectator. Notes from the Cannes Film Festival]. *Sovetskij ekran*. 15: 16-19. [in Russian]
- [Postanovlenie..., 1969](#) – Postanovlenie sekretariata CK KPSS “O povyshenii otvetstvennosti rukovoditelej organov pečati, radio, televideniya, kinematografii, uchrezhdenij kul'tury i iskusstva za idejno-politicheskij uroven' publikuemyh materialov i repertuara” ot 7.01.1969 [Resolution of the Secretariat of the CPSU Central Committee "On increasing the responsibility of the heads of the press, radio, television, cinematography, cultural institutions and art for the ideological and political level of the published materials and repertoire" of 7.01.1969]. [in Russian]
- [Razlogov, 1984](#) – *Razlogov, K.* (1984). Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij ekrana [Structure of the film. Some problems of analyzing the screen works]. Moscow. [in Russian]
- [Razumny, 1968](#) – *Razumny, V.* (1968). Poziciya. No kakaya? [Position. But what?]. *Ogonek*. 43: 26-27. [in Russian]
- [Romanov, 1968](#) – *Romanov, A.* (1968). Vmeste s partiej, vmeste s narodom [Together with the Party, Together with the People]. *Sovetskij ekran*. 15: 2-3. [in Russian]
- [Sokolov, 2010](#) – *Sokolov, V.* (2010). Kinovedenie kak nauka [Film studies as a science]. Moscow. [in Russian]
- [Villarejo, 2007](#) – *Villarejo, A.* (2007). *Film Studies: the Basics*. London: Routledge.
- [Yakovlev, 1966](#) – *Yakovlev, V.* (1966). Trudnosti i nadezhdy anglijskogo kino [Difficulties and hopes of English cinema]. *Sovetskij ekran*. 6: 18. [In Russian]

Copyright © 2023 by Academic Publishing House *Researcher*

Published in the Russian Federation
European Researcher. Series A
Has been issued since 2010.
E-ISSN 2224-0136
2023. 14(1): 31-46

DOI: 10.13187/er.2023.1.31
www.erjournal.ru



Film Studies Discussions in *Cinema Art Journal*: 1969–1985

Anastasia Levitskaya ^{a, *}

^a Taganrog Institute of Management and Economics, Russian Federation

Abstract

Throughout the period 1969–1985, the editors of the *Cinema Art* journal paid a great deal of attention to theoretical discussions, including discussions about specific problems of film studies. As a rule, leading Soviet film critics and film historians took part in these discussions.

The discussion on Georgian cinema, organized by E. Surkov (1915–1988), the editor-in-chief of *Cinema Art* journal, in the second half of the 1970s, had the strongest public response.

The starting point of this discussion was an article about the state of Georgian cinema, written by the well-known film critic and film expert Y. Bogomolov (1937–2023). One of the main theses of this article was the claim that Georgian cinematographers, having developed their own exquisite, parable-like style, not only lose contact with the mass audience, but also, repeating the successful artistic techniques they found, move toward a kind of creative "dead end".

This position, of course, aroused strong objections from the majority of Georgian cinematographers and film critics, who began to defend their national cinema, reproaching Bogomolov in engagement.

The discussion about genres and styles, about the phenomenon of popularity of cinematography turned out to be acute on the pages of the *Cinema Art* journal.

Keywords: *Cinema Art* journal, Western cinema, film criticism, ideology, politics, reviews, articles, movie.

1. Introduction

The Soviet period of cinema in 1969–1985 is often referred to as the "stagnant" period, but even at that time masterpieces of film art were being screened, and film historians and critics published quite a few very interesting theoretical works. It was during these years that discussions unfolded on the pages of the leading theoretical *Cinema Art* journal, many aspects of which have not lost their relevance to this day. This article will focus on the journal's discussions of genres and styles, and on the phenomenon of the popularity of cinematography.

2. Materials and methods

Research methods: complex content analysis, comparative interdisciplinary analysis; theoretical research methods: classification, comparison, analogy, induction and deduction, abstraction and concretization, theoretical analysis and synthesis, generalization; empirical research methods: collection of information related to the project topic, comparative-historical and hermeneutical methods.

* Corresponding author
E-mail addresses: a.levitskaya@tmei.ru (A. Levitskaya)

This article continues our previous series on the analysis of the film press (Fedorov, 2017a, Fedorov, 2017b; Fedorov, 2022a, Fedorov, 2022b; Fedorov, Levitskaya, 2022a, Fedorov, Levitskaya, 2022b, Fedorov, Levitskaya, 2022c; Levitskaya, 2022; Levitskaya, Fedorov, 2023).

3. Discussion and Results

Discussion about genres

As before, in the pages of the *Cinema Art*, film historians pondered about film genres.

The articles by the film critic E. Levin (1935–1991), tainted with an abundance of references to the speeches of L. Brezhnev: “The discovery of social-aesthetic laws which conditioned such basic feature of socialist cinema art as its genre diversity is not only of big and actual theoretical and practical importance, but is also of great ideological and political value under the circumstances” (Levin, 1981: 178), especially this is characteristic of the genre of the film epic (Levin, 1982: 152).

Film scholar L. Kozlov (1933–2006) reflected on the contrast between authorial and genre filmmaking: “Authorial” is reduced to the purely individual self-expression of the artist's personality, “genre” to the reliance on commercially effective standards of “mass” production. Both of these things narrow and coarsen the real concreteness of cinematic development... The author and his audience are inseparable, but at the same time they are inseparable. The actual relationship between them – both in the process of creation and in the evolution of art – is dynamic” (Kozlov, 1978: 135).

Film scholar E. Gromov (1931–2005) urged to take a closer look at popular genres of contemporary cinema (western, melodrama, detective, adventure films). The easiest thing to discard these films, much more difficult to carefully and without bias to analyze the sources of their sustained audience success. ... This approach has nothing to do with ideological omnivision and spinelessness. On the contrary, it presupposes ideologically purposeful and consistent implementation of the Marxist-Leninist methodology of researching aesthetic activity taken in all its diversity and complexity (Gromov, 1975: 74).

D. Nikolaev drew the readers' attention to the peculiarities of coexistence of “pure” and “synthetic” film genres: “The spectator is really fascinated... by films in which the ridiculous coexists with the sad. But he is still captivated by “clean” comedies made with talent” (Nikolaev, 1969: 36).

Film scholar S. Freilich (1920–2005) drew the attention of the journal's audience to the fact that nowhere else do we see so nakedly the process of transforming the energy of one genre into another as in tragicomedy. Nowhere do the “low” and “high” genres equalize as in tragicomedy, and precisely because here they do not simply interact but pass into each other, each becoming its opposite (Freilich, 1972: 124).

A discussion of poetic cinema

One of the key theoretical articles of the *Cinema Art* of the 1970s was the publication entitled “Archaists or Innovators?” in which M. Bleiman (1904–1973), screenwriter and film critic, sharply criticized the so-called “poetic cinema” and declared this “school” a dead end for Soviet cinematography.

M. Bleiman believes that the origins of this “school” were in S. Paradzhanov's film *Shadows of Forgotten Ancestors*. M. Bleiman considered S. Paradzhanov's film *Shadows of Forgotten Ancestors* to be the origin of this “school” of cinema, and films like *Arena*, *Evening before Ivan Kupala*, *The Plea*, *The Stone Cross*, *The Color of Pomegranate*, and others were named among the followers of this creative trend (Bleiman, 1970: 59).

M. Bleiman considered the main drawback of these films to be the authors' desire to symbolize every detail, to make an allegory of every real situation an image of folk life, an image of folk history (Bleiman, 1970: 62), which led to decorum and the primacy of spectacular components. Portrait characteristics replace the depth of psychology, compensate for the movement of feelings, the movement of thoughts. ... Landscapes are as picturesque as portraits ... they are expressive in themselves. That's why film requires examining every painterly-finished frame, contemplating it, penetrating into the depths of its autonomous content. Only the juxtaposition of portraits and landscapes in each, self-contained situation can create a sense of absent action, movement of events, movement of characters, movement of their psychology (Bleiman, 1970: 63).

As a result, M. Bleiman posed the question, why did a group of talented film artists, and artists of different kinds, come, independently of each other, to a single poetics that was sharply different from the general line of art development?" And the film critic suggested that "the origins of this phenomenon should be sought not only in individual tastes, but also in some need of the art itself. ... We know films in our cinematography that completely ignore the spectacular nature of cinema. They are good films and bad films, outstanding films and passé films. Regardless of their quality, they equally lose sight of cinema as spectacle. Films are reduced to a plot, to the reenactment of situations played out by actors. These films are not even supposed to create a visual image of reality. We have a lot of films of this kind, most of them. And naturally a kind of revolt of spectacular cinematography emerged, a desire to oppose the film-play to the film-picture. This rebellion is to some degree understandable, though not promising. ... "School" returns cinematography to its origins of natural spectacle. This is its well-known novelty. It not only insists on using the methods of painting in film, but also asserts a new pictoriality. And one can understand (not justify!) the polemical sharpness of the films of the "school", the emphasis on the pictorial nature of art, leading to a conscious neglect of its literary elements. Polemics often lead to extremes. That is why you cannot deny the experience of the "school" from the outset: there is no reason to close your eyes to its private achievements. Art is always in development, and innovation is a condition of its existence (Bleiman, 1970: 67-68).

M. Bleiman further wrote that one cannot say that there is no true life in the art of the 'school' at all. But it appears in an archaic, stylized form. And also in an illustrative form, which is why the seemingly justified appeal to forgotten means of visual expression and the innovation that grows out of this appeal in a strange way returns cinematography to archaicism, to the limitation of its subjects to historical and ethnographic motifs, to illustrativeness and schematization. Art striving to become innovative turns out to be stylization, dangerous for the fate of art (Bleiman, 1970: 71-72).

At the end of the article, apparently to somehow smooth out its harshness, M. Bleiman emphasized that this article is not a verdict, but a conversation, not a condemnation of innovation, but a discussion of its principles. Masters of "school" – people thinking and talented. But no talent does not guarantee against errors. They need to think about this (Bleiman, 1970: 76).

Film scholar A. Vartanov (1931–2019) joined the discussion about the "school" of poetic cinema and regarded M. Bleiman's article very critically, reproaching it for having artificially and inappropriately constructed a "school" from heterogeneous works of art. "The 'school' this is, – A. Vartanov wrote, – apparently a kind of aesthetic reserve, a kind of monastery where everyone prays from the same books. But as I see it, no school unites the filmmakers named [by M. Bleiman]. They are all different and, above all, in the roots from which their art grows. Where did the concept put forward by M. Bleiman come from? I think it came about precisely because the critic, in his analysis of artistic phenomena, proceeded from techniques and was ready to reduce all the pictures he analyzed to the sum of the techniques. And it turned out that the artists under his pen are distinguished and united primarily by the style, and not the identity of the historical past of nations and not the commonality of their historical future, reflected in the works of these artists. Speaking about the enormous responsibility of contemporary criticism for the condition and direction of cinema art development, one must not forget that one of the most important elements of aesthetic analysis of film should be the consideration of its national identity, its national nature" (Vartanov, 1977: 113).

Literary scholar and film critic L. Anninsky (1934–2019) partially agrees with M. Bleiman that the film *The Evening before Ivan Kupala* "came out as a decorative phantasmagoria, a nice jumble of colors. All these surrealistic passions, moonlight visions replaced by a gaudy riot of color, dwarf mills, priests sitting cuckoo on trees, all these green, gold, purple and other abysses – nothing more than a collection of pictures" (Anninsky, 1971: 144), praised Paradzhanov's *Shadows of Forgotten Ancestors* and their plastic expressiveness.

In response to this, cinema critic I. Kornienko (1910–1975) pointed out that for a truly scientific analysis of his movie L. Anninsky lacked knowledge of the history of Ukrainian literature, the domestic national order of old Ukraine, his subjectivist approach to the phenomena and processes taking place in contemporary cinematography is especially vivid (Kornienko, 1971: 8-9).

Many years later, the *Cinema Art* published an article by literary critic I. Dzyuba (1931–2022) titled "Opening or closing of the "school"?" written back in 1970, but reached its readership only in 1989.

I. Dzyuba believed that in defining the characteristic features of the foundational film for the 'school', *Shadows of Forgotten Ancestors*, in terms of its poetics and life content, M. Bleiman missed much that was important, and interpreted much in a very prejudiced or one-sided way. As a result, the "original idea" of the "school" turned out to be somewhat distorted and, perhaps, strange (Dzyuba, 1989: 67).

As I. Dzyuba believes, M. Bleiman, having quite rightly and convincingly shown the inconsistency and inferiority of two another failed films, nevertheless passes judgment not on them, but on the "school", that is, in fact, on the principles of S. Paradzhanov's poetics (for so far the poetics of "school" has been identified with the poetics of *Shadows of Forgotten Ancestors*) (Dzyuba, 1989: 68).

Moreover, the real qualities of films which, according to M. Bleiman, represent a 'school' do not always and not in all respects coincide with the characteristic that the researcher gives them. If a "school" does exist, then it is desirable to find such attributes which are inherent in all of its works and have decisive form-formative value for them. If there is no school, but a series of different works which objectively express a kind of dissatisfaction with the existing state of cinema, a need to search for a new one, then it was worth attempting to establish the causes of this dissatisfaction and the nature of this need. Having spoken of the increasing need to search, M. Bleiman, the quality of this search was impoverished and often distorted, because it was governed by a preconceived scheme and a priori known judgment of "school". So it was not so much the opening as the closing of irrespective of Bleiman's intentions, but a number of the most interesting phenomena of Ukrainian cinematography, a number of the most promising ways of its development. "School", in my opinion, does not exist (Dzyuba, 1989: 82).

I. Dzyuba, as it turned out in reality, was right in the middle of the story: leaders of Ukrainian cinematography in 1970s used M. Bleiman's article to gradually choke poetic cinematography and creative experiments in general at Dovzhenko studio...

A discussion of cinematic stylistic trends

In 1978 the editorial staff of the *Cinema Art* launched in its pages a discussion about the diversity of stylistic trends in contemporary Soviet cinema. The main purpose of this discussion was to analyze the variety and richness of the styles and forms of the Soviet cinema art of the 1970s.

The discussion began with an article by the film scholar V. Mikhalkovich (1937–2006) (Mikhalkovich, 1978: 69-87).

Returning to M. Bleiman's memorable article "Archaists or Innovators?" (Bleiman, 1970), V. Mikhalkovich wrote that in many Soviet films of the 1970s the decorative masses prove to be the most active form-forming factor. It even happens that the aesthetic effect is determined by them and not by the characters. In such cases capriciously, whimsically composed, colorful decorative masses suppress the person, reducing him to the role of a special plastic accent. M. Bleiman in his article "Archaists or Innovators?" refers to the second half of the sixties. Consequently, the painterly "school" and "direction" (Bleiman's terms) already have a history of some ten years. In the article "Archaists or innovators?" says a great deal about this "school" – that instead of "films-plays", which neglected the representation, overloaded with dialogues, it put forward "films-paintings", where "the content is transformed into a set, and the set becomes the content", that the shots here are static, hence the entire work generally acquires a statuarial character, that the school "was a form of protest against the reproduction of simple cases "from life" on the screen, against the lack of meaning of naturalistic plots, flooding the cinema". Publishing an article in 1970, the critic observed the emergence of style, saw it at a certain stage of development. And the films which he put under the sign of a "school" (*The Night before Ivan Kupala*, *Superfluous Bread*, *The Plea* and others) had common features in their subject matter. They were drawn to ethnographic, exoticism, depicted not the acts of the actors in all their psychological motivation but the reaction. The construction of the parable was clearly discernible in the plot, and each shot, as well as the entire plot, was constructed as an allegory. Because of this parable, allegorical nature, because of the "principled anti-psychologism" M. Bleiman defined the school as unpromising (Mikhalkovich, 1978: 70).

However, V. Mikhalkovich was convinced that the practice of cinematography of the 1970s has largely refuted Bleiman's conclusions because in the films of Mikhalkov, Titov, Solovyov and other directors the picturesque frame acquired its lawful place, albeit without any obvious signs of parable. M. Bleiman associated the desire for picturesque with a certain type of subjects – they are

inherent, he believed, gravitating toward exoticism, ethnography, allegorism. But it turned out that later on the plastic expressiveness of the frame appears also in subjects of a completely different type (psychological). Thus, directors were moving in different directions toward plasticity, which gave the frame a particular pictorial completeness and structure, and their persistent pursuit of one goal testified above all to the fact that "pictoriality" became, if not the dominant, then at least the most common style in the films of the mid-seventies (Mikhalkovich, 1978: 73).

The film director E. Dzigan (1898–1981) disagreed with this point of view in many respects, believing that V. Mikhalkovich establishes the presence of two different styles in the same work. Mikhalkovich establishes the presence of two different styles in one and the same work, considering such a mixture of languages to be one of the signs of modern cinema. But both multilingualism and diversity have their exact name – eclectic. If different styles are mixed in a film, this is more indicative of the eclecticism of the author's work than of a certain variety of language styles coexisting in one film, as the author of the article tries to assure readers (Dzigan, 1978: 111).

Reflecting on the problems of cinema, the cameraman Y. Gantman (1932–1987) wrote that the struggle against beauty undoubtedly reflected a reaction against certain negative phenomena in our cinematography, but it was far from always possible to define the boundary that separated beauty from genuine, real beauty. Again and again the cameraman was not at all to blame for this, because the same image can acquire completely different properties depending on the context of the film. Nevertheless, the deliberate de-aestheticization of reality proved to be as harmful and false as outright embellishment, for it deliberately deprived objects and phenomena of such properties as perfection, harmony, expressiveness, completeness (Gantman, 1978: 92).

M. Turovskaya, a film critic, draws attention to the fact that "pictorial" cinema of the 1970s partly aspires to the theatricality of life's material: The old art of theater strives for direct contact with life; the young art of cinema aspires to contact with art styles of the past. Both gravitate toward open, explicit conventionality (Turovskaya, 1978: 105).

In his account of these theoretical concepts, film scholar M. Zak (1929–2011) noted that one cannot, however, fail to see how with a certain persistence terms whose meaning is far from 'textual' cinematography are being introduced into practice and into theory. There is the "film picture": a polemical term coined by M. Bleiman in order to accuse films like *The Plea* of "archaism". There is the "film collage" proclaimed by S. Yutkevich in word and frame. On the basis of N. Mikhalkov's work there is talk of "the theatricalization of cinema" (M. Turovskaya). Agreeing with these hypotheses or, on the contrary, arguing, it is necessary above all to proceed from the idea that they do not cover the entire range of cinematic material. Enough examples remain within it with which to correct any claims (Zak, 1982: 36).

Continuing the discussion, film scholar Y. Bogomolov (1937–2023) noted that form is a clot, the essence of content. Its phenomenality does not lie in special techniques or combinations of techniques, but in the peculiarities of coupling these or those techniques with vital material. A technique may not, as a rule, be new, but its coupling with the material of reality is new. This is perhaps the most important point to focus on when examining the question of stylistic expressiveness in cinema (Bogomolov, 1978: 80).

Literary scholar B. Runin (1912–1994) agreed with him in many respects: The phenomenon of style seems to be the quintessence of art, the innermost secret of artistic matter. In any case, style is so inherently "built into" its structure that it does not lend itself to any abstraction, to any dissection, without losing its true properties. That is why probably the style can be characterized most precisely only by means of art, i.e. figuratively and metaphorically. Style is the idea of the selection and internal organization of all elements of meaningful form, the principle underlying their holistic, co-subordinated unity (Runin, 1978: 63).

Film scholar A. Lipkov (1936–2007) was convinced that the 1970s saw an increase in the role of the author's beginning in cinema, the importance of his voice – in the first person. And so cinematic poetry did not and cannot lose its significance. It is not at all inadequate to the commonplace set of niceties and pretentiousness. It can appear in various guises: it can grow out of prose... and explode all the usual measures of hypocrisy... Its language can be both "authentic" and "natural", and anti-faithful and anti-natural. Poetic vision is the ability to penetrate through the shell of any appearances, exposing their essence, raising the particular to a generalizing height (Lipkov, 1978: 112).

I. Rosenfeld agreed with this approach: The author no longer hides in the shadows. He does not want to "die," he is not satisfied with the role of narrator-commentator, but wishes to come out into the "people," to engage in dialogue with the audience. The presence of the "creator," the god of this hour-and-a-half or three-hour "cinematic microcosm" is no longer concealed, but de-masked and demonstrated (Rosenfeld, 1978: 108).

Film scholar I. Weisfeld (1909–2003) believed that style is also a broader concept than individual techniques, even quite striking ones, and one time style has its own dependencies. Style is an inheritance of the artistic method. ... Style is barren, narrow, limited until it does not embody – always individually – the laws of artistic thinking, artistic method. To summarize, we can say that the consistency, the unity of style on the screen is the unity of the work's emotional logic, its imagery as a process embracing both social being and psychology, and the depths of the artist's subconscious (Weisfeld, 1978: 97, 100).

Film scholar S. Freilich (1920–2005) emphasized that the individual style is the talent, distinguished by the 'uncommon expression of the face'. Talent is a natural phenomenon and a social one equally, talent is a concentration of conscience, it is unselfishly responsive and reacts to social problems as to its own personal problems. Only the original artist can rise to the expression of universality. This is the dialectic of art, and it is no accident that theorists attach such importance to the individual style (Freilich, 1981: 96).

The philosopher I. Lisakovsky (1934–2004), speaking exclusively for the dominant socialist realism of cinema, believes that on the philosophical-aesthetic level, the notion of 'style' is as it were laid bare, shedding the motley garb of individual manifestations: here, from the manifold phenomenon 'style' is extracted its essence – as if timeless, the same for all. ... The style is nothing other than a concrete artistic way of expressing certain ideological and aesthetic principles, based on the constructive and emblematic side of artistic creativity. ... The manner, style, character and genre of the work, as well as those or other of its typological features, derive from the realist artist's understanding of the most essential and perspective in man and society, are subordinate to it (Lisakovsky, 1979: 61, 70).

Film historian E. Levin (1935–1991) was convinced that V. Mikhalkovich could not identify the features of the modern style because he regarded it at the level of individual expressive means, the main ones of which he called the static camera and the intense painterliness of the frame. At the same time, he identifies pictoriality only with plastic expressiveness, thus immediately eliminating the very problem of pictoriality as a style feature. This is because plastic expressiveness is characteristic of every frame of any style of feature film... So we may speak about different forms of plastic expressiveness, about the degree of picturesqueness, and not about picturesqueness as a style (as Y. Bogomolov and I. Weisfeld convincingly point out) (Levin, 1978: 75).

That is why E. Levin eventually agreed with those participants in the discussion who believed that the style of film is not reducible to the style of one or more artistic components and cannot be considered at their level and least of all at the level of expressive means and formal techniques. We are obliged to investigate that new aesthetic quality, which is the synthesis of all the styles of all, the components of the movie – the individual styles of all its co-authors. In other words, the subject of our analysis is the synthesis of interacting styles as an unfolding process and simultaneously as a present result (Levin, 1978: 78).

A discussion of Georgian cinema art

At the end of the 1970s, the *Cinema Art* journal held probably the most famous theoretical discussion in its history – about Georgian cinema.

This discussion began with a sharply polemical article "Georgian Cinema: Attitude towards Reality" by the film critic Y. Bogomolov (1937–2023) (Bogomolov 1978: 39-55).

Here's how the film critic A. Medvedev, who was then deputy editor-in-chief of *Cinema Art*, wrote about the origins of this discussion: The distributors prepared a certificate for Ermash, which indicated that viewers watch Georgian films very poorly. ... And once on the board Ermash uttered a remark: "Like, we rush with the Georgian cinema, but people do not want to watch it. Where are they going?" I am certain that this remark by F.T. Ermash, which was heard by a member of the Board E.D. Surkov, was the impetus for this article. I do not know why Yuri Bogomolov undertook it. All I know is that he was very nervous about the whole situation after the article was published, when there was a certain resonance. In general, he was writing about films each of which probably deserved criticism, but the thing is that the great modern Georgian cinema was taken out of the

brackets. This arrangement of the article, from the title "Georgian Cinema: Relation to Reality" to the editorial line, which undoubtedly varied the words of Philip Timofeyevich Ermash, created a sense of a tendentious pro-worker document (Medvedev, 1999: 138).

In his article Y. Bogomolov wrote that cinematographers' artistic temperament, talent, professional skill, good intentions are too often destroyed by the impregnable bastions of sham plots. In the pavilions of "Georgia-Film" studio, maybe not more often than in the pavilions of other studios, but here disasters and injuries are for some reason more noticeable and for some reason especially sensitive. Could it be because here the very intentions, talents, and temperaments of the artists are so unmistakable and obvious? (Bogomolov, 1978: 40).

This was followed by a rebuke from Y. Bogomolov that in the films *Anara Town* by I. Kvirikadze, *Cranks* by E. Shengelaya, *Come to the Valley of Grapes* by G. Shengelaya, etc. All the usual and already well-known aesthetic discoveries of Georgian cinema are closed in on themselves. That is why here we are mostly dealing not just with a special worldview that peculiarly and organically combines lyricism and irony, but with an exercise in this worldview, with a kind of training in this worldview. In this way (albeit unconsciously, perhaps even contrary to the author's original intentions), the isolation of feelings and emotions from their immediate sources and specific occasions is achieved. And again, the attitude displaces reality from the frame, substitutes reality, and claims the status of reality itself (Bogomolov, 1978: 42).

Y. Bogomolov lamented that there is something fatal in all this. Whether the artist is trying to talk about reality outside of its concrete data, disowning it, distilling his impressions and observations (as, for example, in *The Real Tbilisian*, or composing, inventing a particular reality with its particular concreteness and authenticity (*Anara Town*), or by not inventing anything and not renouncing anything, but directly addressing the material of the present (*Come to the Valley of Grapes*), he always makes his authentic hero a Relation to the World, leaving the World to choose between the possibility of conforming or not to conform to this Relation. That is, leaving reality in the secondary role. ... Apparently, the crisis moments in the works of some Georgian filmmakers are not private facts of their biographies, they are related to some phenomena of general order, perhaps to the crisis of a favorite subject and a favorite genre. There is an end to everything. In Georgian cinematography the era of imitation has come to an end. Precious treasures of spiritual humanity, of deep spirituality are badly exhausted. The time of lyrical manifestations as a sign of devotion to beautiful ideals has passed (Bogomolov, 1978: 43, 55).

In the intellectual circles of Georgia in the late 1970s this article by Y. Bogomolov was mostly perceived negatively. Georgian filmmakers saw in it an attempt to give their bosses an excuse to strangle their cinema, as was partly the case with the censorship of Dovzhenko studio cinema after the publication of M. Bleiman's article "Archaists or Innovators?" (Bleiman, 1970).

To appease the anger of Georgian filmmakers the chief editor of *Cinema Art* E. Surkov (1915–1988) prefaced the discussion with the following: I have been told that Bogomolov's article provoked a very sharp reaction in Georgia. This, I think, is not surprising, because the article is precisely meant to encourage readers to look excitedly into the future of Georgian cinema, into those processes that, if they are not recognized soberly and clearly in time, can lead to leaks, self-repeats, in a word, to phenomena and processes that you have to think about even today. I should not be suspicious that by saying this I am showing a lack of understanding of the achievements of the Georgian cinema in the so-called "parabolic film", in the field of high and vital symbolism, in the art of comicism, which is as full-blooded, "Rubensian" as it is tricky, and often very bitter in the subtext. I am not talking about "close" some artistic trends, the other "decree". The point is different: it seems to me that it is still necessary to move forward, vigilantly avoiding self-replications and clichés weakened by frequent use, by means of a persistent creative search for the generally significant life content, the characters and collisions, the problems and conflicts that emerged on the basis of life itself, that opened up to artists in its eternal movement (Surkov, 1979: 89, 91).

In response, film director E. Shengelaya reproached Y. Bogomolov's article for the fact that most of the conclusions made in it are unquestioning and unproven. For example, the critic says that most of the Georgian films of the 1960s and 1970s are limited to purely aesthetic concerns. Is this true? Denying poetic cinema, the author urges us all to migrate to prose cinema, forgetting or not knowing that Georgian cinema, along with poetic cinema, has long been developing prose cinema (Shengelaya, 1979: 93, 96).

Film critic K. Tsereteli fully supported the opinion of E. Shengelaya, noting that Bogomolov's article contains precisely this kind of superficial and outside view. It seems to me erroneous and arbitrary in its basic, fundamental provisions. With all its originality and national peculiarity, Georgian cinema is part of socialist culture. The unity of socio-historical tasks and active creative cooperation, being an expression of Lenin's policy of leadership of the Soviet art, also determined the multinational character of the Soviet cinema. Meanwhile, the author of the article puts the object of study in a strange position: finding out "the relation of Georgian cinema to reality" and accusing it of egocentrism and insularity, he himself analyzes it in isolation from this reality (Tsereteli, 1979: 105).

How is it possible, – continued K. Tsereteli, – when posing the problem of Georgian cinema's relation to reality, to omit a number of films which directly respond to this theme? Just because it does not suit the author? I do not understand it. I will say once again that all these reticences are an elementary question of ethics, critical ethics (Tsereteli, 1979: 108).

K. Tsereteli bitterly recalled further M. Bleiman's article "Archaists or innovators?" (Bleiman, 1970), where completely different films with a picturesque visual range were declared in it as the works of a certain "pictorial school". The author of the article predicted the authors belonging to this "school" to be doomed to stylization and a permanent crisis only because the artistic idea in the pictures was revealed not traditionally – not through character. Prophecy is not a critic's profession. Doomed by Bleiman to stylization and stalemate, Tengiz Abuladze in his stylistics continues to open new artistic horizons. But has this article also benefited the Ukrainian cinematography? Some in the country took it as a "guide to action", as a call to fight against formalism. Is it necessary to speak of the sad results of this "struggle"? (Tsereteli, 1979: 111).

Film scholar I. Kuchukhidze shared Tsereteli's opinion: In contrast to Yuri Alexandrovich [Bogomolov], I think that at the present stage the work of individual Georgian directors does not absolutize this or that way of imagery generalization, this or that type of poetics, let alone this or that theme and problematics. In the work of almost every director one can distinguish between a specifically historical interpretation of the material and a romantic one, and in some cases a conventionally fantastical one. All of these are manifestations of the variety of forms in socialist realism, which is not, of course, limited to a single type of artistic generalization or typification. ... Yury Bogomolov is evidently irritated by the romantic pathos of our best films, he considers their romantic tone to be false and excessive. And relying on the weak, secondary films resolved in this trend, he tries to find the cause of the phenomenon in the imperfection of the aesthetic structure, in the wrong choice of themes in good Georgian films. Fortunately, both in the past and today, Georgian cinema is quite diverse in terms of both themes and aesthetic positions. Isn't that why Yuri Bogomolov consciously bypassed a number of significant Georgian films, didn't mention them even in passing? (Kuchukhidze, 1979: 113, 116).

Film director L. Gogoberidze was convinced that Bogomolov's article is vulnerable in one more thing: it was written without any real respect for culture of the people. It is difficult to put into words how we all felt this disrespect, but it is there. And this is what caused us a special reaction to this article (Gogoberidze, 1979: 95).

Responding to the criticism of Georgian filmmakers, Y. Bogomolov admitted that he realized that his article caused not just disagreement, but also resentment. The article was perceived as a "failure" to the Georgian cinema. Hence the desire of the speakers to justify themselves literally on every point of an accusatory verdict, which is what my article seems to you to be. ... I did not write a historical essay. So all reproaches about the incompleteness of the material, as well as on the estimates of these or those paintings, I leave aside. I did not write an anniversary article, so I do not consider it possible to respond to all the ambitious claims and insults about the lack of syrup either (Bogomolov, 1979: 89-90).

Moscow filmmakers and film scholars also joined the discussion, many of whom tried to justify the editorial position on Georgian cinema.

The speech of film director S. Solovyov (1944–2021) was one of the most benevolent: According to this logic, the "functional zeal" of Shengelaya and all our other Georgian friends about Bogomolov's article is understandable and even logical. We are dealing with not only artistic and critical analysis of pieces of art, but with a kind of veiled artifice-disguised salvo of long-range artillery, which has a concrete goal outside of art: to defame the entire Georgian cinematography. The polemical pathos of Shengelaya and his colleagues is not based on Bogomolov's article. It has

been nurtured by the ancient prejudices associated with the "pro-worker" criticism of the past. The inertia of this approach to criticism is still alive today. And so behind the critical performance of Bogomolov is seen the intention that has non-artistic purpose: to teach the Georgian cinema a lesson, even to attack its prestige. From this it is clear why Shengelaya passionately defends and protects the high achievements of cinema, which needs no protection (Solovyev, 1979: 120).

Film critic A. Troshin (1942–2008) takes the mildest stand among Moscow cinematographers: Does Georgian cinema, while moving toward new themes and searching for new artistic means, need to part with what was its uniqueness, its specific intonation? Hardly. Maybe it is worthwhile to check how the spiritual and ethical program of Georgian cinema of the 1960s corresponds today to the reality of new viewer demands. And to complement the poetic "optics" with analytical, psychologistic elements, which must have the same artistic energy as many Georgian films had a different stylistics, a different relationship to reality (Troshin, 1979: 76).

On the other hand, film critic A. Plakhov was convinced that the main merit of Bogomolov's article which he highly assessed, is that it raises questions that are also important for Georgian and entire cinematography in general. How completely and deeply does the cinema screen reflect reality? How do poetry and prose relate to each other in today's cinematography? What is the reason for the prevalence of one or another generic, genre structure? How does the realistic imagery of our cinema interact with symbolic and mythological models? All these problems are extremely interesting in terms of the theory of the film process, and, moreover, they are supported by many precise observations, reduced to a solid and in their own way logical concept (Plakhov, 1979: 122).

Fully supporting the editorial position, the film scholar E. Levin (1935–1991) stated: We have come together to talk about the urgent problems of the contemporary Georgian screen, and not to discuss Bogomolov's article, which I regard as correct, and profound, fundamentally important from both theoretical and methodological points of view. ... Thinking about what is going on in the Georgian cinema today, I agree with Yuri Bogomolov: it has been going through the end of a certain period. We are dealing with a serious, innovative historical and theoretical study, the cinematographic significance of which goes far beyond the scope of our discussion. The article requires thought, an open-minded attitude, one can argue with it, but first one must understand it and certainly not attribute to the author what he did not claim (Levin, 1979: 102).

This opinion was generally shared by the film critic I. Weisfeld (1909–2003), who thought that the main merit of [Bogomolov's] article lies not in particular assessments with which one may agree or dispute, but in the transversal line of reflection. The article is essentially about art's aesthetic awareness of cinematic reality, about the fact that these or those artistic forms of content development run out of steam over time, and their repetition impoverishes and deadens art (Weisfeld, 1979: 111).

Against this background, the speech of film scholar L. Mamatova (1935–1996) looked somewhat strange. Quoting Leonid Brezhnev, she limited her speech to an inarticulate, party-ideological statement that the main goal remains valid: to reflect the newness and revolutionary youth of our society in the spirit of the time and in the fruitful tradition of our time, to investigate the laws of its development artistically, without, of course, closing our eyes to difficulties and contradictions, but by clearly seeing the direction and prospects of its development. For as we all know only in this revolutionary movement realizes the true dialectics of tradition and innovation in reality and art, the fruitfulness and enrichment of tradition, in which the living past nurtures the present and in unity with it prepares the future (Mamatova, 1979: 89).

But the final editorial summary looked particularly depressing ideologically, presenting an assortment of ideological clichés and "Communist party" quotations.

It is curious that three years later film critic A. Karaganov (1915–2007), returning to this discussion, wrote that he strongly disagrees with the evaluation that Yuri Bogomolov gave to the Georgian cinema... But I think that his point of view is not accidental, his article reflected real-world movements of aesthetic thought, the mood in criticism. That is why this article provoked such interesting reactions, a substantial polemic. The discussion made it clearer and more comprehensible that artistic variety in Soviet cinema is not a slogan or a call to action, but the reality of cinematic creativity as it appears both on the screen and in film criticism itself (Karaganov, 1982: 14-15).

More than thirty years after this discussion, film critic E. Stishova wrote that, in her opinion, the Moscow's colleagues defended Bogomolov. The Georgian critics and directors' opponents were mostly their own people who were intelligent, clever, well-versed in the ideological situation. And they were not naive at all. Surkov did not succeed in turning us against each other. He understood this very well, and he did not escalate the situation. I envied the Georgians, who rallied in the face of common danger, putting aside personal danger. They stood up for their cinema, but most of all for their identity and their right to it. There was a huge moral high ground in this (Stishova, 2011: 130-131).

Discussions about the popularity of cinema

At the turn of the 1980s a number of Soviet films (*The Crew*, *Moscow Does Not Believe in Tears*, and *Pirates of the 20th Century*) became box office successes never seen before, attracting between 71 and 87 million viewers during their first year of cinematic release, the *Cinema Art* journal decided to hold another debate devoted to the so-called phenomenon of mass market success.

And here the most theoretically sound presentation was that of film scholar N. Zorkaya (1924–2006).

N. Zorkaya noted that for a long time film industry, and film criticism in particular, generally little interested in the functioning of the film, referred to the issues of "mass", "popular", "box office" to the special management of classification and distribution or in the sociology of cinema (the theme of "cinema and the audience"), judged them in passing, without proper knowledge of the case. The gap between the real life of cinemas and the cozy world of the Central House of Cinema, where we watch selected films of our own and foreign production, was growing wider and wider. This gap was most vividly and conflictingly revealed in the evaluations of "films of success" by the critics and the general public. ... We have a certain set of judgments and clichés that, in my opinion, greatly impede clarity in the questions we discuss-questions that, being theoretically neglected and underdeveloped, are shrouded in a cloud of illusions, delusions, and misperceptions. Here are these clichés: "box-office" is not "mass" because a) the audience sees what the box-office offers, which means that b) mass success can be created artificially (the number of copies printed, the favorable treatment and "green street" in cinemas for these and not other films, advertisements, etc.) and, finally, c) the number of "screenings" is not yet an indicator of success, that is, that the audience really liked the film: the viewer may not sit through to the end, finish watching it and say with annoyance, "What a load of garbage!". But things are different in real life. Namely: A "box-office film" is necessarily a film of mass success-mass demand-mass preference-mass distribution. Any professional cinema and distribution worker, any conscientious sociologist, who seeks the truth, and does not adjust data to a priori results, will confirm with facts in his hands that the box office index is the most reliable witness of mass success (or lack there of) (Zorkaya, 1983: 30-31).

In this regard, Zorkaya rightly drew attention to another common cliché ... – the cliché of the 'evil distributor'. Because films of mass success, as a rule, become those that we do not like, we are inclined to attribute it to the influence of certain forces that are most often embodied for us in the renting agent, deliberately tucking the viewer "standard-beautiful" films, and even in several major cinemas simultaneously, and at the best evening screenings, but highly talented paintings he gives in the morning and one or two days. But the purpose, the profession of the distributor is to fulfill the plan. ... But he won't be able to fulfill the plan when the theater is half-empty. He is obliged to ensure that the plan is fulfilled, so he sells tickets for the film for which tickets are bought, and for as many days as they are bought (Zorkaya, 1983: 31).

And further, N. Zorkaya logically and provably justified the phenomenon of mass film success: For many years engaged in problems of mass art, I am absolutely convinced and repeatedly expressed my conviction that films of mass success are those in which folklore plots, images, expressive means and above all the structure of a fairy tale are reproduced. ... A number of the most important features of mass cinema and folklore coincide or are closely related. These are the inner formulas, the stable schemes of plots as well as aesthetic attributes of mass film (entertaining, effective, colorful, etc.). These mass-produced films could be likened to a single self-reproducing multi-episode feature film, or to a series of feature films, the principal one of which has the archetype of a fairy tale as its underlying basis. Fairy tale structures are often seen in films that are, so to speak, realistic, full of vivid sketches of contemporary life and the truth of our contemporary life (Zorkaya 1983: 32).

Soon there was an article in the *Cinema Art* journal by film scholar K. Razlogov (1946–2021) wrote an article about amusing cinema, in which he reasonably pointed out that if it is with pragmatism that Americans ... strive to calculate the role and 'share' of good leisure – including entertainment – in the growth of labor productivity, then we should also consider the fact that the driver of this central indicator of economic progress is not only new technology, not only improved services, but also the full development of the recreational and entertaining function of art (Razlogov, 1984: 72).

K. Razlogov further wrote: Soviet criticism, including film criticism, spent a great deal of time and energy denouncing entertainment in its bourgeois version. The textbook formula of "diverting – to entertain, entertaining – to distract" and the attendant notion of "escapism" served as the basis for an initial and a priori negative evaluation of the entertaining cinema. But even in the capitalist world, entertainment is by no means always a "cheap spectacle". ... As proof of this, suffice it to cite the indisputable example of Charlie Chaplin. The theoretical basis for negativism is that entertainment is synonymous with "escaping" from life. But it is possible not only to distract, but also to educate and develop the personality and to educate the audience ideologically, morally and aesthetically. Moreover, in the conditions of socialism entertainment in itself is a positive value, a source of social wealth (Razlogov, 1984: 73).

K. Razlogov then goes on to suggest, logically, that "It is necessary to encourage the artist to work in the genre, not to neglect it, to meet the needs of the audience, not to reproach them for their 'undeveloped taste. After all, the eternal need for carnival is essentially indestructible. One has only to learn to entertain, not to distract, but to teach, to educate, to form artistic tastes, to develop personality (Razlogov, 1984: 81).

Of course, everything said by K. Razlogov's point of view substantially differs from the view, which for many years reigned in official Soviet film criticism, that a study of the demands of the mass Soviet audience shows that it is not escapism, nor a desire to escape from the hardships of reality, nor a need for mindless entertainment, that determine our audience's attitude toward cinema. The long-standing practice has shown that with the help of films the Soviet viewer consciously seeks to go deeper into the complex phenomena of life, to find the answer to the questions that concern him, to gain aesthetic pleasure. We can rightfully say that along with the phenomenon of Soviet cinema in our country the phenomenon of the Soviet viewer was formed (Baskakov, 1981: 69).

Film scholar V. Dmitriev (1940–2013), entering into a polemic with K. Razlogov, has expressed a highly controversial hypothesis that "the romantic dream of pure genres is an illusion. The situation of the present time, the moment of development of art, the relationship between the artist and the viewer are now such that the genre-bearing construction of an entertainment work must include a complicating parameter as a necessary ingredient to ensure stability. The number of such ingredients is quite large, and it is up to the artist's intention, skill, and taste to determine what he chooses. In some cases a correction to a different genre comes in handy, in others – stylization, in others – a replica in the direction of old cinema (Dmitriev, 1984: 86).

Film scholar M. Zak (1929–2011), who entered into the theoretical dispute, noted that he was close to V. Dmitriev's position, who wants to know not only the attendance figures of this or that film, including adventure films, but also the real price of success. What does it consist of? (Zak, 1984: 106).

And the film critic J. Warszawski (1911–2000) disliked (in our opinion, irrevocably) the very term "entertaining film": If you want to call some films entertaining, how will you call others? All films have to entertain. And funny comedies, and exciting adventures, and philosophical dramas. There are no good non-entertaining films, or rather, there cannot be (Warszawski, 1984: 37).

4. Conclusion

Throughout the period 1969–1985, the editors of the *Cinema Art* journal paid a great deal of attention to theoretical discussions, including discussions about specific problems of film studies. As a rule, leading Soviet film critics and film historians took part in these discussions.

The discussion on Georgian cinema, organized by E. Surkov (1915–1988), the editor-in-chief of *Cinema Art* journal, in the second half of the 1970s, had the strongest public response.

The starting point of this discussion was an article about the state of Georgian cinema, written by the well-known film critic and film expert Y. Bogomolov (1937–2023). One of the main

theses of this article was the claim that Georgian cinematographers, having developed their own exquisite, parable-like style, not only lose contact with the mass audience, but also, repeating the successful artistic techniques they found, move toward a kind of creative "dead end".

This position, of course, aroused strong objections from the majority of Georgian cinematographers and film critics, who began to defend their national cinema, reproaching Bogomolov in engagement.

The discussion about genres and styles, about the phenomenon of popularity of cinematography turned out to be acute on the pages of the *Cinema Art* journal.

5. Acknowledgments

This research was funded by the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 22-28-00317) at Rostov State University of Economics. Project theme: "Evolution of theoretical film studies concepts in the 'Cinema Art' journal (1931–2021)". Head of the project is Professor A.V. Fedorov.

References

- [Andrew, 1976](#) – *Andrew, J.D.* (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- [Andrew, 1984](#) – *Andrew, J.D.* (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- [Anninsky, 1971](#) – *Anninsky, L.* (1971). Tri zvena [Three links]. *Iskusstvo Kino*. 9: 134-152. [in Russian]
- [Anninsky, 1977](#) – *Anninsky, L.* (1977). Ob odnom apokrificheskoy [On one apocryph]. *Iskusstvo Kino*. 3: 131-139. [in Russian]
- [Aristarco, 1951](#) – *Aristarco, G.* (1951). *Storia delle teorie del film*. Torino: Einaudi.
- [Aristarco, 1966](#) – *Aristarco, G.* (1966). *Istoriya teorii kino* [History of theories of cinema]. Moscow. [in Russian]
- [Aronson, 2003](#) – *Aronson, O.V.* (2003). *Metakino* [MetaCinema]. Moscow. [in Russian]
- [Aronson, 2007](#) – *Aronson, O.V.* (2007). *Kommunikativnyy obraz. Kino. Literatura. Filosofiya* [Communicative Image. Cinema. Literature. Philosophy]. Moscow. [in Russian]
- [Art..., 1982](#) – "Iskusstvo prinadlezhit narodu". Kruglyj stol "Iskusstvo kino". ["Art belongs to the people". Round Table of *Cinema Art*]. (1982). *Iskusstvo Kino*. 2: 7-39. [in Russian]
- [Bakhtin, 1996](#) – *Bakhtin, M.M.* (1996). *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. Moscow. [in Russian]
- [Baskakov, 1981](#) – *Baskakov, V.* (1981). Massovost', narodnost'. K metodologii izucheniya sovremennogo kinoprotsessa [Massiveness, popularity. To the methodology of the modern cinema process]. *Iskusstvo Kino*. 3: 60-69. [in Russian]
- [Bazin, 1971](#) – *Bazin, A.* (1971). *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
- [Bergan, 2006](#) – *Bergan, R.* (2006). *Film*. New York: DK Pub.
- [Bibler, 1990](#) – *Bibler, V.S.* (1990). *Ot naukoucheniya – k logike kul'tury: dva filosofskih vvedeniya v dvadcat' pervyj vek* [From science-teaching to the logic of culture: two philosophical Introductions to the twenty-first century]. Moscow. [in Russian].
- [Bleiman, 1970](#) – *Bleiman, M.* (1970). Arhaisty ili novatory? [Anarchaists or innovators?]. *Iskusstvo Kino*. 7: 55-76. [in Russian]
- [Bogomolov, 1978](#) – *Bogomolov, Y.* (1978). Gruzinskoe kino: otnoshenie k dejstvitel'nosti [Georgian cinema: Relation to reality]. *Iskusstvo Kino*. 11: 39-55.
- [Bogomolov, 1979](#) – *Bogomolov, Y.* (1979). O chem napisana i o chem ne napisana stat'ya [What is written and what is not written about]. *Iskusstvo Kino*. 12: 89-95. [in Russian]
- [Branigan, Buckland, 2015](#) – *Branigan, E., Buckland, W.* (eds.) (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge.
- [Casetti, 1999](#) – *Casetti, F.* (1999). *Theories of Cinema, 1945–1990*, Austin: University of Texas Press.
- [Concept..., 1969](#) – *Koncepciya lichnosti i sovremennom iskusstve* [Concept of personality and contemporary art] (1969). *Iskusstvo Kino*. 1: 11-32. 2: 22-37. [in Russian]
- [Criticism..., 1977](#) – *Kritika pered novymi rubezhami* [Criticism before the new frontiers] (1977). *Iskusstvo Kino*. 2: 3-8. [in Russian]

- [Dmitriev, 1984](#) – *Dmitriev, V.* (1984). O pozicii kritika i chistote zhanra [About the critics' point of view and the purity of the genre]. *Iskusstvo Kino*. 1: 81-89.
- [Dzigan, 1978](#) – *Dzigan, E.* (1978). Stil' i metod [Style and method]. *Iskusstvo Kino*. 4: 110-114. [in Russian]
- [Dzyuba, 1989](#) – *Dzyuba, I.* (1989). Otkrytie ili zakrytie "shkoly"? [Opening or closing the "school"?]. *Iskusstvo kino*. 11: 60-82. [in Russian]
- [Eco, 1975](#) – *Eco, U.* (1975). Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani.
- [Eco, 1976](#) – *Eco, U.* (1976). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
- [Fedorov, 2017a](#) – *Fedorov, A.* (2017). Cinema Art' as part of a typical model of the Soviet humanitarian journals in the Cold War times. *Propaganda in the World and Local Conflicts*. 4(1): 52-61.
- [Fedorov, 2017b](#) – *Fedorov, A.* (2017). Sovetskij kinematograf v zerkale zhurnala 'Iskusstvo kino' (na primere nomerov yubilejnogo 1967 goda) [Soviet cinematography in the mirror of the journal *Cinema Art* (on the example of the anniversary issues of 1967)]. *Media Education*. 3: 143-159. [in Russian]
- [Fedorov, 2022a](#) – *Fedorov, A.* (2022). Soviet cinema in the mirror of *Crocodile* magazine. *Media Education*. 18(3): 356-369. DOI: 10.13187/me.2022.3.356.
- [Fedorov, 2022b](#) – *Fedorov, A.* (2022). Theoretical concepts of film studies in the *Cinema Art* journal during the perestroika era: 1986–1991. *Media Education*. 18(4): 574-599. DOI: 10.13187/me.2022.4.574
- [Fedorov, Levitskaya, 2022a](#) – *Fedorov, A., Levitskaya, A.* (2022). Theoretical concepts of film studies in the *Cinema Art* journal in the first decade (1931–1941) of its existence. *Media Education*. 18(2): 169-220. DOI: 10.13187/me.2022.2.169
- [Fedorov, Levitskaya, 2022b](#) – *Fedorov, A., Levitskaya, A.* (2022). Theoretical concepts of film studies in *Cinema Art* journal in the first post-soviet years: 1992–2000. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(2): 355-397. DOI: 10.13187/ijmil.2022.2.355
- [Fedorov, Levitskaya, 2022c](#) – *Fedorov, A., Levitskaya, A.* (2022). Theoretical concepts of film studies in *Cinema Art* journal: 1945–1955. *International Journal of Media and Information Literacy*. 7(1): 71-109. DOI: 10.13187/ijmil.2022.1.71
- [Film..., 1977](#) – Kinovedy i kinokritiki otvechayut na voprosy "Iskusstvo kino" [Film critics and film historians answer the questions of *Cinema Art*]. (1977). *Iskusstvo Kino*. 2: 9-28. [in Russian]
- [Freilich, 1972](#) – *Freilich, S.* (1972). Skvoz' prizmu zhanra [Through the prism of genre]. *Iskusstvo Kino*. 1: 101-113. 2: 116-124. [in Russian]
- [Freilich, 1981](#) – *Freilich, S.* (1981). Etyudy o stile [Etudes on style]. *Iskusstvo Kino*. 1981. 9: 92-99. 1983. 1: 70-84. 3: 81-100. [in Russian]
- [Gantman, 1978](#) – *Gantman, Y.* (1978). Izobrazitel'naya stilistika fil'ma i real'nost' [Pictorial stylistics of film and reality]. *Iskusstvo Kino*. 8: 79-92. [in Russian]
- [Gibson et al., 2000](#) – *Gibson, P.C., Dyer, R., Kaplan, E.A., Willemen, P.* (eds.) (2000). Film Studies: Critical Approaches. Oxford: Oxford University Press.
- [Gledhill, Williams, 2000](#) – *Gledhill, C., Williams, L.* (eds.) (2000). Reinventing Film Studies. Oxford: Arnold & Oxford University Press.
- [Gogoberidze, 1979](#) – *Gogoberidze, L.* (1979). Pochemu my tak vzvolnovany? [Why are we so excited?]. *Iskusstvo Kino*. 12: 95-97. [in Russian]
- [Gromov, 1975](#) – *Gromov, E.* (1975). Tochka otscheta [Point of reference]. *Iskusstvo Kino*. 8: 62-74. [in Russian]
- [Gromov, 1976](#) – *Gromov, E.* (1976). Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies]. *Iskusstvo Kino*. 11: 57-62. [in Russian]
- [Groshev et al., 1969](#) – *Groshev, A., Ginzburg, S., Dolinsky, I.* Kratkaya istoriya sovetskogo kino [A brief history of Soviet cinema]. Moscow. [in Russian]
- [Hess, 1997](#) – *Hess, D.J.* (1997). Science Studies. New York: New York University Press.
- [Hill, 1960](#) – *Hill, S.P.* (1960). Soviet Film Criticism. Sovetskaya kinokritika. *Film Quarterly*. 14(1): 31-40.
- [Hill, Gibson, 1998](#) – *Hill, J., Gibson, P.C.* (eds.) (1998). The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press.
- [Humm, 1997](#) – *Humm, M.* (1997). Feminism and Film. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Ivanov, 1973 – Ivanov, V. (1973). O strukturnom podhode k yazyku kino [On the structural approach to the language of cinema]. *Iskusstvo Kino*. 11: 97-109. [in Russian]
- Karaganov, 1972 – Karaganov, A. (1972). Kritika – fil'my – zhizn' [Criticism – film – life]. *Iskusstvo Kino*. 4: 1-22. [in Russian]
- Kenez, 1992 – Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.
- Khrenov, 2006 – Khrenov, N.A. (2006). Kino: reabilitaciya arhetipicheskoy real'nosti. [Cinema: rehabilitation of archetypal reality]. Moscow. [in Russian]
- Khrenov, 2006 – Khrenov, N.A. (2006). Zrelishcha v epohu vosstaniya mass [Spectacles in the age of revolt of the masses]. Moscow. [in Russian]
- Khrenov, 2011 – Khrenov, N.A. (2011). Civilizacionnaya identichnost' v perekhodnuyu epohu: kul'turologicheskij, sociologicheskij i iskusstvedcheskij aspekty [Civic Identity in a transitional epoch: culturological, sociological and art history aspects]. Moscow. [in Russian]
- Kornienko, 1971 – Kornienko, I. (1971). Nash dolg i pravo [Our duty and right]. *Iskusstvo Kino*. 12: 5-10. [in Russian]
- Kozlov, 1978 – Kozlov, L. (1978). O zhanrovyh obshchnostyah i osobennostyah [On genre commonalities and peculiarities]. *Iskusstvo Kino*. 11: 120-135. [in Russian]
- Kuchukhidze, 1979 – Kuchukhidze, I. (1979). "Vse ispytyvajte, a horoshee uderzhivajte..." ["Test everything, and keep the good..."]. *Iskusstvo Kino – Cinema Art*. 11: 112-119. [in Russian]
- Kuleshov, 1987 – Kuleshov, L.V. (1987). *Sobranie sochinenij* [Collected works], Vol. 1. Moscow. [in Russian]
- Lawton, 2004 – Lawton, A. (2004). *Imaging Russia 2000. Films and Facts*. Washington, DC: New Academia Publishing.
- Lebedev, 1974 – Lebedev, N. (1974). Vnimanie: kinematograf! O kino i kinovedenii. [Attention: Film! About the cinema and film criticism]. Moscow. [in Russian]
- Levin, 1970 – Levin, E. (1970). Viktor Shklovskij – kinoteoretik [Victor Shklovsky – film theorist]. *Iskusstvo Kino*. 7: 105-119. [in Russian]
- Levin, 1978 – Levin, E. (1978). Vremya i stil'. K tipologii stilej sovetskogo kino [Time and style. To the typology of styles of Soviet cinema]. *Iskusstvo Kino*. 12: 73-82. [in Russian]
- Levin, 1979 – Levin, E. (1979). Uvidet' vovremya! [To see in time!]. *Iskusstvo Kino*. 12: 101-110. [in Russian]
- Levin, 1981 – Levin, E. (1981). Vremya i zhanr [Time and genre]. *Iskusstvo Kino*. 2: 161-178. [in Russian]
- Levin, 1982 – Levin, E. (1982). Vremya eposa. K metodologii istoriko-tipologicheskogo analiza zhanra [Time of the epic. To the Methodology of historical and typological analysis of the genre]. *Iskusstvo Kino*. 8: 136-152. [in Russian]
- Levitskaya, 2022 – Levitskaya, A. (2022). Theoretical concepts of film studies in *Cinema Art* journal: 1956–1968. *Media Education*. 18(3): 390-438.
- Levitskaya, Fedorov, 2023 – Levitskaya, A., Fedorov, A. (2023). Western Cinematography on the Pages of the *Soviet Screen Magazine* of 1925–1927. *Media Education*. 19(1): 71-96.
- Lipkov, 1978 – Lipkov, A. (1978). Vse kraski palitry [All colors of the palette]. *Iskusstvo Kino*. 6. [in Russian]
- Lisakovskiy, 1979 – Lisakovskiy, I. (1979). Metod i stil': dialektika svyazej [Method and style: The Dialectic of relations]. *Iskusstvo Kino*. 1: 60-70. [in Russian]
- Lotman, 1973 – Lotman, Y.M. (1973). Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and the problems of film aesthetic]. Tallin. [in Russian]
- Lotman, 1992 – Lotman, Y.M. (1992). Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on semiotics and topology of culture]. Vol.1. In: *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Tallin. [in Russian]
- Lotman, Tsvijan, 1994 – Lotman, Y.M., Tsvijan, J.G. (1994). Dialog s ekranom [Dialog with the Screen]. Tallin. [in Russian]
- Mamatova, 1979 – Mamatova, L. (1979). Gruzinskoe kino: k probleme tradicij [Georgian cinema: To the problem of traditions]. *Iskusstvo Kino – Cinema Art*. 12: 76-89. [in Russian]
- Mast, Cohen, 1985 – Mast, G., Cohen, M. (eds.) (1985). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- Medvedev, 1999 – Medvedev, A. (1999). Tolko o kino [About cinema only]. *Iskusstvo kino*. 10: 131-141. [in Russian]

- Methodological...**, 1972 – Metodologicheskie problemy istorii sovetskogo kino [Methodological problems of the history of Soviet cinema] (1972). *Iskusstvo Kino*. 6: 96-129. [in Russian]
- Methodological...**, 1976 – Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies] (1976). *Iskusstvo Kino*. 11: 51-101. 12: 79-93. [in Russian]
- Metz, 1974** – Metz, C. (1974). Language and cinema. The Hague: Mouton.
- Mikhalkovich, 1978** – Mikhalkovich, V. (1978). Stil' kinematografa i stil' fil'ma [Style of cinematography and style of film]. *Iskusstvo Kino*. 1: 69-87. [in Russian]
- Nikolaev, 1969** – Nikolaev, D. (1969). U smekha svoi zakony [Laughter has its own laws]. *Iskusstvo Kino*. 6: 19-36. [in Russian]
- Novikov, 1976** – Novikov, A. (1976). Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies]. *Iskusstvo Kino*. 11: 62-65. [in Russian]
- Plakhov, 1979** – Plakhov, A. (1979). Izmeneniya dejstvitel'nosti – izmeneniya iskusstva [Changes in reality – changes in art]. *Iskusstvo Kino*. 11: 122-126. [in Russian]
- Razlogov, 1984** – Razlogov, K. (1984). O razvlechenii i “razvlekalovke” [On entertainment and “entertaining”]. *Iskusstvo Kino*. 1: 72-81. [in Russian]
- Rosenfeld, 1977** – Rosenfeld, I. (1977). Razvitiye temy [Development of the theme]. *Iskusstvo Kino*. 12: 45-49. [in Russian]
- Runin, 1979** – Runin, B. (1979). Amplituda kolebanij [Amplitude of oscillations]. *Iskusstvo Kino*. 11: 98-104. [in Russian]
- Searches...**, 1977 – Searches and discoveries (1977). *Iskusstvo Kino*. 2: 9-28. [in Russian]
- Shatsillo, 1976** – Shatsillo, D. (1976). Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies]. *Iskusstvo Kino*. 11: 100-101. [in Russian]
- Shaw, Youngblood, 2010** – Shaw, T., Youngblood, D.J. (2010). Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds. Lawrence: University Press of Kansas.
- Shengelaya, 1979** – Shengelaya, E. (1979). Vstuplenie v razgovor [Introduction to conversation]. *Iskusstvo Kino*. 11: 92-98. [in Russian]
- Shestakov, 1976** – Shestakov, V. (1976). Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies]. *Iskusstvo Kino*. 12: 79-81.
- Shlapentokh, 1993** – Shlapentokh, D. and V. (1993). Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality. N.Y.: Aldine de Gruyter.
- Sokolov, 1976** – Sokolov, V. (1976). Metodologicheskie problemy sovetskogo kinovedeniya [Methodological problems of Soviet film studies]. *Iskusstvo Kino*. 11: 65-68. [in Russian]
- Solovyov, 1979** – Solovyov, S. (1979). Chto zhe takoe kritika? [What is criticism?]. *Iskusstvo Kino*. 11: 119-122. [in Russian]
- Stam, 2000** – Stam, R. (2000). Film Theory: an Introduction. Malden, MA: Blackwell.
- Stishova, 2011** – Stishova, E. (2011). Podstava. Ob iskrennosti v kritike [Framing. On sincerity in criticism]. *Iskusstvo kino*. 4: 124-132.
- Strada, Troper, 1997** – Strada, M.J., Troper, H.R. (1997). Friend or Foe?: Russian in American Film and Foreign Policy. Lanham, Md., London: The Scarecrow Press.
- Surkov, 1979** – Surkov, E. (1979). Nasha obshchaya zadacha [Our common task]. *Iskusstvo Kino*. 11: 88-92. [in Russian]
- Troshin, 1979** – Troshin, A. (1979). Dvigat'sya vmeste s zhizn'yu [To move together with life]. *Iskusstvo Kino*. 12: 73-76. [in Russian]
- Tsereteli, 1979** – Tsereteli, K. (1979). O gruzinskom kino i ego podlinnom otnoshenii k dejstvitel'nosti [About Georgian cinema and its real attitude to the reality]. *Iskusstvo Kino*. 11: 104-112. [in Russian]
- Turovskaya, 1978** – Turovskaya, M. (1978). Kino – Chekhov-77 – teatr. Na granice iskusstv [Cinema – Chekhov-77 – Theater. On the borderline of arts]. *Iskusstvo Kino*. 1: 87-105. [in Russian]
- Vartanov, 1977** – Vartanov, A. (1977). Kinovedenie i kinotvorchestvo [Film studies and filmmaking]. *Iskusstvo Kino*. 8: 101-108. [in Russian]
- Vartanov, 1983** – Vartanov, A. (1983). Slozhnaya yasnost' teorii [Complex clarity of theory]. *Iskusstvo Kino*. 3: 100-105. [in Russian]
- Villarejo, 2007** – Villarejo, A. (2007). Film Studies: the Basics. London: Routledge.

- [Warszawski, 1984](#) – *Warszawski, J.* (1984). Paradoxy lichnyh vkusov [Paradoxes of personal tastes]. *Iskusstvo Kino*. 2: 30-44. [in Russian]
- [Weisfeld, 1978](#) – *Weisfeld, I.* (1978). Dvizhenie stilej i i ustojchivost' predrassudkov [The Movement of styles and the stability of prejudice]. *Iskusstvo Kino*. 7: 90-104. [in Russian]
- [Weisfeld, 1979](#) – *Weisfeld, I.* (1979). Ozhidanie neozhidannogo [Expectations of the unexpected]. *Iskusstvo Kino*. 12: 110-114. [in Russian]
- [Woll, 2000](#) – *Woll, J.* (2000). Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. London. New York: I.B. Tauris.
- [Youngblood, 1970](#) – *Youngblood, G.* (1970). Expanded Cinema. New York.
- [Zak, 1982](#) – *Zak, M.* (1982). Priblizhenie k nature. K sporam o stilevyh poiskah [Approximation to nature. To the disputes about stylistic searches]. *Iskusstvo Kino*. 1: 35-49. [in Russian]
- [Zak, 1984](#) – *Zak, M.* (1984). Kino kak zrelishe [Cinema as a spectacle]. *Iskusstvo Kino*. 6: 102-114. [in Russian]
- [Zhabsky, 1982](#) – *Zhabsky, M.* (1982). K razmyshleniyu o massah "samogo massovogo" [To thinking about the masses of "the most mass"]. *Iskusstvo Kino*. 5: 25-39. [in Russian]
- [Zimmer, 1974](#) – *Zimmer, C.* (1974). Cinema et politique. Paris: Editions Seghers.
- [Zorkaya, 1983](#) – *Zorkaya, N.* (1983). "Iskusstvo prinadlezhit narodu". Kruglyj stol "Iskusstvo kino" ["Art belongs to the people." Round Table in *Cinema Art*]. *Iskusstvo Kino*. 2: 30-33. [in Russian]