

**Советский кинематограф как пространство создания идеологии и смыслов**

**Научный руководитель – Вершинина Инна Альфредовна**

*Богданова Ольга Дмитриевна*

*Студент (магистр)*

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Социологический факультет, Москва, Россия

*E-mail: o-bogdanova13@mail.ru*

Советский кинематограф представлял собой не просто художественную практику, но и привилегированное пространство производства и трансляции идеологических смыслов. В этом контексте городское пространство занимало особое место: экранный город становился одновременно сценой, персонажем и манифестом – визуальным аргументом в пользу той или иной концепции советского будущего [4]. Настоящее исследование реконструирует логику эволюции урбанистических образов в советском кино с конца 1920-х по начало 1990-х годов, предлагая концептуальную модель, описывающую эту эволюцию через смену репрезентационных режимов.

Диахронический анализ позволяет выделить пять качественно различных этапов визуального конструирования городского пространства. Первый этап – авангардное конструирование города-машины (1920-е – начало 1930-х) – характеризуется стремлением к радикальному разрыву с имперской топографией. В фильмах Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом», 1929) и Льва Кулешова городское пространство распадается на монтажные фрагменты и собирается заново по законам динамического ритма. Камера фиксирует не город как данность, но город как процесс – непрерывное движение трамваев, кранов, толп, демонстрируя саму логику производства нового мира. Это даже не конкретный город, но обобщённый знак индустриальной современности, противопоставленной косной «старине» [3].

Второй этап – сталинская монументализация (середина 1930-х – начало 1950-х) – знаменует принципиальный сдвиг от динамики к статике, от процесса к результату. Экранный город превращается в театрализованную декорацию торжества. В «Цирке» (1936) и «Светлом пути» (1940) Григория Александрова Москва явлена как уже построенный рай: сталинские высотки, широкие проспекты и станции метро образуют монументальный фон, на котором разворачивается нарратив личного преображения. Городская архитектура функционирует здесь как риторическая фигура завершённости – социализм не строится, он уже построен. Существенно, что именно в эти годы кинематограф усваивает язык официального градостроительства: ракурсы выбираются так, чтобы подчеркнуть ансамблевость и масштаб, человеческая фигура ритмически вписывается в архитектурный ордер.

Третий этап – оттепельная гуманизация пространства (вторая половина 1950-х – 1960-е) – отличается переориентацией камеры с фасадов на дворы, с парадных перспектив на частные маршруты. В «Заставе Ильича» (1964) и «Июльском дожде» (1967) Марлена Хуциева городское пространство перестаёт быть декларацией и становится средой личного переживания. Появляется фигура фланёра – человека, бесцельно блуждающего по Москве и открывающего её как пространство меланхолии, случайных встреч и несостоявшихся разговоров. Коммунальные квартиры, сменяемые «хрущёвками», трамвайные маршруты – всё это образует урбанистический фон, в котором идеологический пафос растворяется в бытовой интонации.

Четвёртый этап – кризис урбанистического оптимизма (1970-е – первая половина 1980-х) – характеризуется нарастающей критической дистанцией по отношению к типовой советской застройке. В кинематографе этого периода панельный микрорайон становится

знаком не светлого будущего, но обезличенного настоящего. «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова (1979) при всей своей жанровой оптимистичности фиксирует переживание города как пространства социальной конкуренции и одиночества. У Андрея Тарковского («Сталкер», 1979) урбанистические пейзажи решительно антиутопичны: промышленные окраины, лужи, ржавые конструкции образуют среду, из которой главный герой бежит в Зону как в единственное подлинное место. Типовое здание из метафоры прогресса превращается в метафору энтропии [2].

Пятый этап – перестроечная деконструкция (вторая половина 1980-х – начало 1990-х) – завершает эту логику радикальным отказом от позитивной образности. В «Маленькой Вере» Василия Пичула (1988) и «Такси-блюзе» Павла Лунгина (1990) советский город явлен через категории аномии, деградации и безысходности. Пространство здесь больше не обещает – оно давит. Кирпичные заводские корпуса, унылые пятиэтажки, пустые улицы – весь этот визуальный словарь работает на разрушение официального нарратива об успешном социалистическом строительстве [1].

Научная новизна предложенного подхода состоит в концептуализации описанной динамики не как линейного прогресса или регресса, но как серии дискретных трансформаций репрезентационных режимов, каждый из которых обладает собственной внутренней логикой и связан со сдвигами в структурах идеологического воображаемого. Кроме того, впервые демонстрируется, что урбанистическое пространство в советском кино функционирует как ключевая визуальная метафора для артикуляции противоречия между утопическим дискурсом и повседневным опытом советского субъекта: именно в том, как камера смотрит на город, это противоречие становится видимым – задолго до того, как оно получит вербальное или политическое выражение.

### Источники и литература

- 1) Жабский, М.И. Кино на этапе демократизации / М. И. Жабский. – Москва: Знание, 1990. – 63 с.
- 2) Жабский, М.И. Социодинамика кинематографической жизни общества / М. И. Жабский. – Москва: Канон+, 2015. – 495 с.
- 3) Кожоридзе, Г. Г. Социология кино через призму семиотики: исследование знаковых систем в фильмах / Г. Г. Кожоридзе, Д. Г. Кожоридзе // Наука сегодня: актуальные вопросы теории и практики: сборник статей V Международной научно-практической конференции. – Пенза, 2025. – С. 228-231.
- 4) Монастырский, В.А. Кино как вид искусства / В.А. Монастырский // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2001. – № 3-2 (23). – С. 79-82.