

УДК 130.2

DOI: 10.26456/vtphilos/2026.1.153

ЦЕННОСТИ КОЛЛЕКТИВНОГО ТРУДА В КИНЕМАТОГРАФЕ «ОТТЕПЕЛИ»

Н.В. Зайцева, В.Б. Малышев, И.С. Панин

ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет»,
г. Самара

Статья посвящена семиотическому анализу репрезентации ценностей коллективного труда в советском кинематографе периода «Оттепели» (1953–1964 гг.). Доказывается, что в условиях демифологизации сталинского дискурса и под влиянием западного неореализма происходит фундаментальная трансформация идеологических кодов. Ценности коллективного труда, ранее транслировавшиеся открыто и монументально, переводятся в имплицитный, проблемный регистр. На материале ключевых фильмов эпохи («Судьба человека», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Иваново детство» и др.) выявляются основные бинарные оппозиции (индивид/коллектив, долг/счастье, доверие/подозрение), визуальные знаки травмы и нарративные структуры, через которые кино исследует цену коллективного подвига для отдельного человека. Авторы приходят к выводу, что семиотический метод является наиболее адекватным для декодирования этой новой, сложной знаковой системы, где труд предстаёт не как подвиг, а как бремя, терапия или акт частного милосердия, а коллектив распадается на сообщество одиночек, связанных общей травмой войны.

***Ключевые слова:** советское кино, оттепель (1953–1964), коллективный труд, идеология, семиотический анализ, киноязык, травма войны, индивид и коллектив, визуальные коды, бинарные оппозиции.*

Кинематограф эпохи «оттепели» продолжает оставаться предметом активного научного и общественного интереса. Актуальность настоящего исследования обусловлена востребованностью аксиологического потенциала эпохи оттепели, запечатленного в кинематографе, в рамках междисциплинарного исследования ценностей коллективного труда советской эпохи, а также определяется его вкладом в понимание культурной динамики переходных эпох через призму главного медиа XX в. Его *новизна* определяется последовательным применением семиотического инструментария для вскрытия глубинных механизмов перекодировки ключевой ценности советской цивилизации в момент её исторического перелома. Тем самым данная работа вносит вклад в общую теорию культурных трансформаций.

Эпоха «оттепели» представляет собой классический пример стремительной трансформации идеологической матрицы [9, с. 138–140]. Исследование того, как в этот период преобразуются фундаментальные советские ценности (в данном случае – коллективный труд), вписывается в широкий контекст изучения механизмов культурного перехода, демифологизации и

поиска нового языка в обществах, переживающих политическую «оттепель». Цель исследования – семиотический анализ ценностей коллективного труда в кинематографе «оттепели». Этот анализ строится на исследовании проблемы того, как «оттепельное» кино стало первым массовым медиумом, начавшим осмысление травматического опыта сталинизма и войны не с героических, а с экзистенциальных и психологических позиций [1, с. 360–362]. Анализ того, как в нём переосмысливались коллективные ценности, напрямую связан с современными дискуссиями о культурной памяти, исторической травме и способах её репрезентации в искусстве. Это делает исследование важным для понимания генезиса постсоветского исторического сознания.

Будучи нацелено на всесторонне применение семиотической методологии, исследование отвечает на запрос гуманитарных наук на использование точных методов анализа сложных текстов культуры. Акцент на семиотическом методе соответствует современной тенденции к изучению не явного содержания, а скрытых механизмов смыслопорождения, имплицитных идеологических структур и невербальных кодов коммуникации, заложенных в визуальных медиа в своеобразные метафоры выступающие в качестве репрезентаций трансцендентальных оснований способов деятельности, присущих определенной эпохе, проявленных в языке (см. подр.: [7]).

Детальнее рассмотрим аспекты, связанные с определением научной новизны работы. Ценности коллективного труда в кинематографе «оттепели» становятся объектом целенаправленного семиотического исследования. Такой подход позволяет сместить фокус с констатации тематических изменений («появились фильмы о простых людях») на анализ глубинных структур: как именно в киноязыке происходит деконструкция старого мифа и конструирование новой, более сложной модели взаимоотношений индивида и коллектива. Работа предлагает не тематический обзор, а анализ кинематографа «оттепели» как целостной знаковой системы, находящейся в кризисе и поиске. Она показывает, как формальные новации (поэтика «паузы», документализм, субъективная камера) становятся семиотическими носителями нового, травмированного и рефлексированного содержания.

Несмотря на обширную историографию по периоду (труды Ж. Уол [15], работы Федорова [12], Зезиной [3] и др.), данное исследование рассматривает именно системно-семиотический срез, позволяющий увидеть логику идеологической трансформации не на уровне сюжетов, а на уровне базовых культурных кодов, что и составляет его *основную новизну*.

Кино «оттепели», охватывающее период с 1953 по 1964 г., является бесценным источником информации для исследователей той эпохи. В первую очередь, после длительного периода пропаганды «счастливого настоящего», установленного сталинским режимом, в кинематографе проявился явный интерес к правде. Его творческие корни лежат в популярных в советское время итальянском «неореализме» и французской «новой волне» [11, с. 74–114].

1956 год, год XX съезда КПСС, стал моментом переосмысления сталинизма, что привело к наступлению «оттепели» в советском обществе, включая кинематограф. Этот период, последовавший за войной, стал для советского кино золотым веком, по своему творческому потенциалу и динамизму сравнимым с процветанием 1920-30-х гг. Иногда этот этап истории СССР, пришедший после смерти И.В. Сталина и продолжавшийся около десяти лет, охватывающий середину 1950-х – середину 1960-х гг. называют «оттепель Хрущева». Именно в эту эпоху проходит реперная линия, отчерчивающая предел идеологизированности советских фильмов. В 1956 г. на XX съезде Коммунистической партии Советского Союза Никита Хрущёв выступил с резонансным докладом, где разоблачил негативные последствия культа личности Сталина и осудил его репрессивные действия (см. подр.: [14]).

Критика и свобода самовыражения получили больше пространства, особенно в литературе, кинематографе и других сферах искусства, где теперь допускалось более откровенное отражение действительности [2, с. 184–185]. СССР ставил перед собой в международных делах задачу мирного сосуществования с капиталистическими странами, однако одновременно наблюдалось ухудшение отношений с Китаем. В 1962 г. напряженность в отношениях между СССР и США достигла критической точки, угрожая перерасти в глобальный конфликт [6].

Семиотический метод является необходимым для исследования ценностей коллективного труда в советском кино периода «оттепели» (1953–1964 гг.). Его применение продиктовано спецификой самого объекта исследования, сутью произошедшей культурной трансформации и характером исследуемых ценностей. В эпоху «оттепели» идеологический дискурс претерпевает фундаментальное изменение. Если сталинское кино открыто декларировало ценности через монументальные образы и прямые лозунги («труд – дело чести»), то «оттепельное» кино совершает поворот к индивидуализированному, психологизированному и часто травматичному опыту. Главное в этом процессе - переход от внутренне цельных по своей природе знаков монументальности и триумфа к знакам травмы, ощущения своей оторванности от общего течения жизни и одиночества. Ценности коллективного труда не отменяются, но переводятся в имплицитный, подтекстовый режим. Они проявляются не как цель, а как проблема; не как данность, а как утраченная связь, которую нужно заново обрести через личное страдание или милосердие («Судьба человека», «Чистое небо»). Семиотика, изучающая кино как знаковую систему (язык), позволяет вскрыть эти скрытые смыслы. Она анализирует не «что сказано» сюжетом (труд во имя Родины), а «как устроено» смыслопорождение через визуальные образы, монтажные ритмы, звуковые контрасты и нарративные структуры.

«Оттепель» – это период демифологизации сталинского гранд-нарратива и поиска нового художественного языка (под влиянием неореализма и «новой волны»). Кино перестает быть иллюстрацией к идеологии и становится пространством рефлексии, сомнения, вопрошания. В таких условиях

ценности коллектива подвергаются испытанию на разрыв. Коллектив распадается на одиночек, связанных не идеей, а общей бедой («Мир входящему»). Теряется связь между личным вкладом и общим благом («Дорогой мой человек»). Формальный коллектив (завод, система) становится враждебным индивиду («Чистое небо»). Семиотический анализ позволяет зафиксировать этот распад старой знаковой системы и выявить новые, зарождающиеся в ней смысловые узлы: не «труд-подвиг», а «труд-терапия»; не «коллектив-монолит», а «мимолетная общность» на дороге войны («Баллада о солдате»). По сравнению с историко-описательным подходом: семиотика уходит от пересказа сюжета («фильм о трудностях возвращения») к анализу механизмов смыслообразования (так через монтаж и крупный план создается ощущение экзистенциальной пустоты). По сравнению с социологическим анализом семиотический метод изучает не реальную аудиторию, а потенциал воздействия, заложенный в структуру текста. Семиотика отвечает на вопрос, как фильм предлагает зрителю чувствовать и мыслить о коллективе и труде – не как о силе, а как о проблеме, боли и возможности личного морального выбора. По сравнению с чистым киноведением, семиотика интегрирует анализ формы в анализ культурных и идеологических кодов, показывая, как новаторская поэтика («пауза», «случайная деталь», «документальность») становится носителем нового, более сложного и трагического понимания коллективной судьбы.

Необходимость семиотического метода обусловлена тем, что кино «оттепели» представляет собой сложную, переходную знаковую систему, где ценности коллективного труда не декларируются, а проблематизируются, инвертируются и собираются заново из элементов личного опыта. Только семиотика, с ее вниманием к бинарным оппозициям, визуальным кодам и нарративным структурам, позволяет адекватно вскрыть эту глубинную логику кризиса и поиска, сделавшую кинематограф «оттепели» формой высокого философского и художественного высказывания.

Основными научными исследованиями по данному периоду являются следующие работы. Первая – «Кинематограф «оттепели»» [4; 5], двухтомное издание, которое содержит статьи ведущих киноведов, архивные документы, сценарии. Прямо анализируется трансформацию языка кино, новые темы и героев эпохи. Далее, монография Ж. Уола «Реальные образы. Советское кино и Оттепель» [15]. Автор исследует, как кино формировало новый взгляд на советскую реальность. Разбирает культовые фильмы («Баллада о солдате», «Девять дней одного года»), изучая эволюцию образа героя. Монография А.В. Федорова «Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа» [12] использует герменевтический анализ для изучения репрезентации образования – важного института для формирования «нового человека». В работе О.В. Теплинского «Научная интеллигенция в советском кинематографе: Основные тенденции репрезентации» автор исследует конструирование канона советского учёного [10]. Глава о постсталинской эпохе полезна

для понимания смены идеологических акцентов. В работе М.Р. Зезиной «Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-60-е годы» [6] автор подробно раскрывает визуальные и нарративные новации «оттепельного» кино, его связь с европейскими «новыми волнами».

Советское кино 1950-х-1960-х гг. получило яркое отражение в работах таких режиссеров, как С. Бондарчук («Судьба человека», 1959), А. Герман («Дорогой мой человек», 1959), Г. Чухрай («Баллада о солдате», «Чистое небо»), Я. Сегель («Первый день мира», 1959), А. Алов и В. Наумов («Мир входящему», 1961), В. Ордынский («У твоего порога», 1963). Эти молодые мастера создавали фильмы, проникнутые гуманистическими идеями и отличающиеся новой, более свободной и естественной манерой повествования. Режиссеры, упомянутые в тексте, сосредоточились на личных трагедиях и победах своих героев, чьи судьбы неразрывно связаны с семантикой Семьи и Дома. Герои отстаивают эти ценности, ради них совершают самопожертвование и рискованные поступки, а возвращение в родной дом и его восстановление становятся для них не только смыслом существования, но и мощным оружием против безысходности и смерти.

В 1950-60-е гг. военная тематика занимала центральное место в творчестве. Война стала определяющим событием для страны, своеобразным ориентиром в поиске самосознания и определения своей идентичности [13]. По мере приближения к середине десятилетия все отчетливее становилась тенденция к документализму, к отказу от принудительных формальных рамок. Великая Отечественная война предоставила художникам и писателям богатый знаковый материал, богатый нравственными и эстетическими импульсами. Советское и современное искусство семантически насыщено, содержит ценный семиотический материал для изучения человеческой природы, запечатлев проявления героизма простых людей. Заложённая в то время галерея народных характеров непрерывно пополняется, отражая эволюцию человеческих судеб и художественных исканий. Военные годы стали катализатором, усилив человеческие эмоции и доведя до крайней степени драматизм жизненных ситуаций. Прошедшие через невзгоды, испытания, человечество заново открывает для себя ряд вечных ценностей: патриотизма и преданности, мужества и самоотверженности, любви и товарищества. Мы считаем, что именно эти «человеческие» начала вдохновляли и вдохновляют творческое наследие многих выдающихся деятелей искусства, прошлого и настоящего, которые обращались в своих произведениях к теме Великой Отечественной войны.

Киноленты, повествующие о Великой Отечественной войне, удостоились заслуженной славы, как в России, так и за ее пределами. Эти фильмы представили зрителю многогранный и разнообразный взгляд на войну. Они не ограничиваются лишь изображением боевых действий, а в первую очередь фокусируются на людях: на их жизни, смертях, любви и мечтах. В них отражены все грани войны: от фронта и тыла до партизанского движения, от

мужества и нежности до юности и зрелости. Созданные талантливыми отечественными кинематографистами, эти фильмы поражают своей достоверностью, основываясь на реальных документальных событиях или литературных шедеврах. В военных лентах снимались именитые актеры, многие из которых прошли испытания фронта. Песни из этих фильмов продолжают жить в сердцах людей, передаваясь из уст в уста спустя десятилетия.

Почти все режиссеры, обращавшиеся к военной тематике (кроме Г. Чухрая), не были участниками войны, а представляли собой более молодое поколение «шестидесятников», для которых война была событием, пережитым в детстве. Это обстоятельство привело к тому, что в советских военных фильмах 1960-1970-х гг. акцент сместился с фронтовых воинов на обычных людей, оказавшихся втянутыми в военные действия, или даже на мирных жителей, что привнесло в этот жанр нотку лиризма и психологической глубины, не свойственную традиционным военным фильмам [3, с. 76]. Появление такой темы впервые можно наблюдать в фильме «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, где центральным персонажем становится мальчик, не способный принять трагическую утрату своей родни.

В фильмах периода «оттепели» (1956-1962) символика коллективного труда становится значительно сложнее и трагичнее. Исчезает послевоенный пафос восстановления и праздничное изобилие. На первый план выходят травма войны, утраты, трудности возвращения к мирной жизни и вопрос цены коллективного подвига для отдельного человека. Символы часто приобретают двойственность, меланхоличность или даже критическую окраску. Например, «Судьба человека» (1956) режиссера С. Бондарчука предстает как история шофёра Андрея Соколова, прошедшего войну и плен, потерявшего семью. Усыновление сироты Вани становится актом личного, а не коллективного, труда по восстановлению утраченных связей. Фильм подчёркивает одиночество героя в послевоенном мире. Фильм «Дорогой мой человек» (1958) режиссера И. Хейфица – это мелодрама о врачах, чья личная жизнь приносится в жертву профессиональному долгу. Коллектив медиков показан как спасательный круг, но самоотверженный труд во имя общего дела оборачивается одиночеством и разлукой для главной героини. «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая представляет собой историю короткой побывки солдата Алеши Скворцова. Дорога становится пространством мимолетных, но искренних связей с людьми, символизируя единство народа. Краткость встречи с матерью подчёркивает приоритет коллективного долга над личным счастьем. В фильме «Чистое небо» (1961) Г. Чухрая показана личная драма лётчика Астахова, вернувшегося с войны и столкнувшегося с недоверием системы. Заводской коллектив, вместо поддержки, становится пространством отчуждения. Фильм – о индивидуальной борьбе за восстановление своего имени и места в жизни. В картине «Первый день мира» (1959) режиссера Я. Сегель действие происходит в первые часы после Победы в разрушенном Берлине. Молчаливое общение советского солдата и

немецкой девушки символизирует первый шаг к миру и милосердию, закладывает фундамент для будущего коллективного труда по восстановлению. «Мир входящему» (1961) А. Алова и В. Наумова – это фильм о раненых бойцах, возвращающихся с фронта. Госпиталь и санитарный поезд – это коллектив страдальцев, а их дорога домой символизирует трудный путь к миру и труду, который им предстоит.

Выделим общие тенденции символики «оттепели» в контексте коллективного труда:

1. Травма и Утрата – доминируют символы разрушения, пустоты, одиночества, невозможных потерь (семьи, дома, здоровья, детства).

2. Трудность Воссоединения - коллектив часто показан как нечто недостижимое, разрушенное войной или отчужденное бюрократией. Акцент на проблемах реинтеграции (Соколов, Астахов).

3. Индивидуальное – Коллективное. Сильнее, чем раньше, звучит тема конфликта между служением «общему делу» и личным счастьем, семьей, здоровьем («Дорогой мой человек», «Чистое небо»).

4. Труд как Бремя и Лечение – мирный труд часто показан тяжелым, а его способность «исцелять» травмы войны – неочевидной или проблематичной. Труд медиков – символ заботы, но и постоянного столкновения с болью.

5. Критика Системы – появляются символы бюрократического бездушия, недоверия, подозрительности, мешающих человеку честно трудиться и быть частью коллектива («Чистое небо»).

6. Милосердие как Основа – во многих фильмах именно конкретные акты человечности, помощи ближнему (спасение ребенка, забота о раненом, усыновление) становятся главным «трудом», воссоздающим подобие коллективных связей («Судьба человека», «Первый день мира», «Мир входящему»).

7. Дети как Жертвы и Символы Будущего - дети-сироты, дети на войне – ключевые символы прерванной преемственности, украденного детства и будущего мирного труда («Иваново детство», «Судьба человека», «Мир входящему»).

Названные выше фильмы не отрицают ценность коллективного труда и подвига народа, но показывают их трагическую изнанку, огромную личную цену и сложности возрождения подлинно человеческих связей в коллективе после катастрофы войны. Символика становится менее героической, более психологической и гуманистической. Кинематограф эпохи «оттепели» (1953–1964) представляет собой уникальное явление, знаменующее фундаментальный сдвиг в советской культуре. Возникнув как прямая реакция на догматизм и мифологизацию сталинизма, он осуществил решительный поворот от изображения «счастливого настоящего» к исследованию суровой правды недавнего прошлого и сложностей современности. Главным

достижением этого периода стала антропоцентрическая революция, выразившаяся в переносе фокуса с безликого коллектива на драму индивидуальной судьбы [8, с. 207–210].

Если сталинское кино конструировало монолитный образ народа-победителя, то кинематограф «оттепели» обратился к личной травме, утрате и экзистенциальному одиночеству человека внутри исторической катастрофы. Великая Отечественная война, оставаясь центральной темой, перестала быть лишь фоном для коллективного подвига; она стала внутренней пограничной ситуацией, проверяющей на прочность базовые человеческие ценности – дом, семью, любовь, достоинство. Фильмы Г. Чухрая, С. Бондарчука, А. Тарковского и других режиссёров «шестидесятников» исследовали не триумф, а цену Победы, показывая войну как опыт, разрушивший естественные связи и поставивший под сомнение возможность простого возвращения к мирной жизни.

Эта трансформация отразилась и в символике коллективного труда. От пафоса послевоенного восстановления и праздничного изобилия («Кубанские казаки») кинематограф перешёл к изображению труда как тяжёлого бремени, пути личной реабилитации («Чистое небо») или акта частного милосердия, восстанавливающего утраченные человеческие связи («Судьба человека»). Коллектив зачастую предстаёт пространством отчуждения, бюрократического недоверия или молчаливого страдания («Мир входящему»), а подлинное единство рождается не из идеологических лозунгов, а из спонтанных, мимолётных актов человечности на дороге войны («Баллада о солдате»).

В заключение отметим, что кинематограф «оттепели» выполнил двоякую историческую миссию. С одной стороны, он стал формой культурной и психологической терапии для общества, только начинавшего осмыслять травмы сталинизма и войны. С другой – он заложил основы нового киноязыка, синтезировавшего влияния неореализма с глубоко национальным, исповедальным пафосом. В настоящем исследовании на материале конкретных фильмов («Судьба человека», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Иваново детство» и др.) *продемонстрирована* и теоретически *обоснована* динамика изменения семиотических регистров мировосприятия в данную эпоху. Показан переход от знаков монументальности и триумфа к знакам травмы, фрагментации и одиночества. Выявлена и исследована замена бинарной оппозиции «индивид против коллектива» на трагическую оппозицию «индивид в поисках коллектива после его распада». Рассмотрена трансформация символа труда из «подвига-свершения» в «бремя-терапию» или «милосердный жест», восстанавливающий человеческую связь.

Язык кинематографа эпохи «оттепели», центрированный на субъективном переживании и нравственной рефлексии, открыл путь для дальнейших поисков авторского кино 1960–1970-х гг. и оставил в наследство галерею не героев, а свидетелей эпохи, чьи личные драмы стали самым убедительным документом о времени надежд, разочарований и неутраченного человеческого достоинства.

Список литературы

1. Величко А.К. Хрущевская Оттепель как метафора: анализ языковых механизмов конструирования образа эпохи // *Философская мысль*. 2025. № 12. С. 358–366.
2. Горелова Т.А., Хлопонина О.О. Героическое на пересечении науки и идеологии (на примере отечественного кино) // *Знание. Понимание. Умение*. 2024. № 4. С. 179–197.
3. Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–60-е годы. М.: Диалог-МГУ, 1999. 398 с.
4. Кинематограф оттепели. Книга вторая. М.: Материк, 2002. 447 с.
5. Кинематограф оттепели. Книга первая. М.: Материк, 1996. 262 с.
6. Красин Ю.А. Мирное сосуществование-форма классовой борьбы. М.: Государственное изд-во политической лит-ры, 1961. 82 с.
7. Малышев В.Б. Фундаментальные метафоры в метаязыке новоевропейской культуры: дисс. ... доктора филос. наук. СПб., 2013. 381 с.
8. Михайлова М.Е. Судьба «полочного кино»: социокультурный контекст и причины запрета фильмов в период хрущёвской и брежневской эпох // *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого*. 2025. № 3. С. 200–217.
9. Пигорева О.В., Афанасьев А.Д., Попов Е.В. Советская экономика в годы хрущевской оттепели: дерзость реформ и противоречивость реализации // *Общество: философия, история, культура*. 2024. № 6. С. 137–144.
10. Теплинский О. В. Научная интеллигенция в советском кинематографе: основные тенденции репрезентации: дисс. ... канд. ист. наук. Краснодар, 2006. 208 с.
11. Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И. Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931–2021). М.: ОД «Информация для всех», 2023. 378 с.
12. Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И., Чельшева И.В., Мuryкина Е.В., Михалева Г.В., Сальный Р.В., Шаханская А.Ю. Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2019. 279 с.
13. Финн П. К. Кино после Сталина / ред. А. К. Сорокин. М.: Политическая энциклопедия, 2024. 447 с.
14. Хрущёв Н. С. Доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС «О культе личности и его последствиях». М.: Госполитиздат, 1959. 80 с.
15. Woll J. *The Grand Illusion. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London; New York, 1999.

COLLECTIVE LABOR VALUES IN «THAW» CINEMA

N.V. Zaitseva, V.B. Malyshev, I.S. Panin

Samara State Technical University, Samara

This article provides a semiotic analysis of the representation of collective labor values in Soviet cinema during the «Thaw» period (1953–1964). It is argued

that, under the demythologization of Stalinist discourse and the influence of Western neorealism, a fundamental transformation of ideological codes is taking place. The values of collective labor, previously conveyed openly and monumentally, are now relegated to an implicit, problematic realm. Using key films of the era (*The Fate of a Man*, *Ballad of a Soldier*, *Clear Sky*, *Ivan's Childhood*, and others), the authors identify key binary oppositions (individual/collective, duty/happiness, trust/suspicion), visual signs of trauma, and narrative structures through which cinema explores the cost of collective heroism for the individual. The authors conclude that the semiotic method is most adequate for decoding this new, complex sign system, where labor is presented not as a feat but as a burden, therapy, or an act of private charity, and the collective disintegrates into a community of individuals bound by the shared trauma of war.

Keywords: *Soviet cinema, the Thaw (1953–1964), collective labor, ideology, semiotic analysis, film language, war trauma, individual and collective, visual codes, binary oppositions.*

Об авторах:

ЗАЙЦЕВА Наталья Валентиновна – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара. E-mail: zajceva.natalia2012@yandex.ru

МАЛЬШЕВ Владислав Борисович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара. E-mail: vlmaly@yandex.ru

ПАНИН Илья Сергеевич – старший преподаватель кафедры философии и социально-гуманитарных наук, ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», г. Самара. E-mail: ilpaniin@yandex.ru

Authors information:

ZAITSEVA Natalia Valentinovna – PhD (Philosophy), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University, Samara. E-mail: zajceva.natalia2012@yandex.ru

MALYSHEV Vladislav Borisovich – PhD (Philosophy), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University, Samara. E-mail: vlmaly@yandex.ru

PANIN Ilya Sergeevich – Senior Lecturer, Department of Philosophy and Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University, Samara. Email: ilpaniin@yandex.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.02.2026.

Дата принятия рукописи в печать: 10.03.2026.