

Москва 1930-х гг. в объективе советского кино:
визуальная поэтика города

Моника Г. Гагуа

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, monikagagua@mail.ru*

Аннотация. Статья рассматривает советское документальное кино 1930-х гг. как ключевой инструмент формирования идеологических представлений о градостроительной трансформации Москвы. На материале картин «Новая Москва» А. Медведкина, «Есть метро!» Л. Степановой и «Москва-Волга» Р. Гикова раскрываются механизмы конструирования визуальных мифов, где технические проекты предстают символами социалистического прогресса. Исследование выявляет специфику визуальной пропаганды: драматизацию борьбы со стихиями, сакрализацию образов будущего, поэтизацию коллективного труда. Особое место занимает противопоставление «отсталого» дореволюционного прошлого «прогрессивному» социалистическому будущему, что служило обоснованием радикального переустройства городской среды. В фокусе внимания – как кинематограф не просто фиксировал изменения, но активно участвовал в создании новой мифологии, превращая Москву в пространство утопии. Прослеживается, как через визуальные образы метрополитена, канала и новых проспектов формировался коллективный образ столицы как сердца социалистической цивилизации. Эти презентации способствовали становлению визуального канона сталинской эпохи и закреплению в массовом сознании идеи о триумфе социалистического строительства, где градостроительные проекты становились воплощением мощи советского государства.

Ключевые слова: визуальная репрезентация, кино, Москва, градостроительство, социализм, индустриализация

Для цитирования: Гагуа М.Г. Москва 1930-х гг. в объективе советского кино: визуальная поэтика города // Молодой историк. 2025. № 4. С. 147-160.

Moscow of the 1930s through the lens of Soviet cinema:
visual poetics of the city

Monika G. Gagua

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, monikagagua@mail.ru*

Abstract. This article examines Soviet documentaries of the 1930s as a key tool in shaping ideological notions about the urban transformation of Moscow. Using the materials from such films as “New Moscow” by A. Medvedkin, “There is the Metro!” by L. Stepanova, and “Moscow-Volga” by R. Gikov, the author reveals mechanisms for constructing visual myths, where technical projects appear as symbols of socialist progress. The study identifies the specifics of visual propaganda featuring a dramatic struggle against natural forces, sacralizing the images of the future, and poeticizing collective labor. Special place is given to emphasizing the contrast between “backward” pre-revolutionary past and “progressive” socialist future, which served to justify the radical restructuring of the urban environment. The focus is on how cinema was not merely recording changes, but also actively helped forge a new mythology, turning Moscow into a space of utopia. The paper presents and discusses how, through visual images of the metro, the canal, and the new avenues, a collective image of the capital as the heart of socialist civilization was being formed. These representations contributed to establishing the visual canon of the Stalinist era and reinforcing in the popular consciousness the idea of the triumph of socialist construction, where urban development projects became an embodiment of the powerful Soviet state.

Keywords: visual representation, cinema, Moscow, urban planning, socialism, industrialization

For citation: Gagua, M.G. (2025), “Moscow of the 1930s through the lens of Soviet cinema: visual poetics of the city”, *Young Historian*, no. 4, pp. 147-160.

Кино занимает особое место в контексте «визуального поворота» в гуманитарных науках, пройдя эволюцию от документальной фиксации реальности до мощного инструмента конструирования смыслов [Мазур 2015, с. 162]. Эта трансформация особенно значима при изучении советской эпохи, где визуальные образы становятся особым языком интерпретации истории.

Рассматривая визуальную презентацию градостроительных практик Москвы 1930-х гг. можно раскрыть, как кино и другие визуальные медиумы транслировали идеологические и социальные установки раннесоветского государства. В условиях тоталитарного государства кинематограф стал важнейшим инструментом создания политических мифов, которые целенаправленно конструировались идеологами и должны были добровольно приниматься обществом как собственная картина мира. Этот двусторонний процесс манипуляции сознанием нашел яркое воплощение в презентации градостроительных преобразований Москвы [Юрлова 2008, с. 65]. Так через тщательно сконструированные кадры не только документировались масштабные преобразования городского пространства, но и создавался миф о социалистическом идеале, где архитектура становилась символом прогресса и единства общества.

Важно подчеркнуть, что сила этого образа заключалась не только в его идеологической выверенности, но и в эмоциональном воздействии. Соответствуя сталинским критериям «увлекательности» и «яркости», кинематограф создавал эффектный «радужный мир», который выполнял двойную задачу: давал зрителю отдохнуть душой от суровых будней и в то же время мобилизовывал его, вдохновляя на трудовые свершения ради светлого будущего, показанного на экране [Анискин 2016, с. 156].

В 1930-х гг. власти поставили задачу создать новый генеральный план, который предусматривал расширение улиц, упорядочивание уличной сети и строительство современных магистралей и инфраструктуры, поскольку возникла острая

необходимость перестроить Москву, так как её устаревшая планировка с узкими и извилистыми улицами уже не соответствовала стремительному развитию города и усложняла транспортное движение¹. Это было необходимо не только для улучшения городской жизни и транспорта, но и для придания Москве более современного и величественного облика, отражающего достижения социалистического государства. Основополагающим документом процесса реконструкции столицы являлось постановление «О генеральном плане реконструкции города Москвы», утвержденное в 1935 г., разработанное коллективом специалистов под руководством В.Н. Семёнова и С.Е. Чернышёва².

Концептуальной основой генерального плана служила рационализация городской структуры посредством формирования регулярной транспортной сети, интенсификации использования городских территорий и создания системы общественных пространств. Существенным элементом реконструкции являлось создание Московского метрополитена, первая линия которого была введена в эксплуатацию в период 1935–1938 гг., что значительно оптимизировало транспортную инфраструктуру города³. Гидротехнические мероприятия включали строительство канала Москва–Волга (завершено в 1937 г.), реконструкцию набережных и мостовых сооружений, что способствовало развитию водных коммуникаций и благоустройству прибрежных территорий⁴. Реконструкция Москвы 1930-х гг., несмотря на утрату значительной

¹ Резолюция Пленума ЦК ВКП(б) 15.06.1931 // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам. Т. 2. Москва. 1967. С. 321. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/354573> (дата обращения: 25.05.2025).

² Постановление Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б), 10 июля 1935 г. О генеральном плане реконструкции города Москвы // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам. С. 534. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/354627> (дата обращения: 23.04.2025).

³ Постановление СНК РСФСР от 13.10.1931 «Об утверждении Положения о государственном строительстве Московского метрополитена («Метрострой»)» // СУ РСФСР. 1931. № 55–73. С. 459. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/393837> (дата обращения: 23.04.2025)

⁴ Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 8 сентября 1935 г. «О строительстве канала Москва–Волга» // Правда. 1935. 9 сент. № 249. С. 268. URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/446016> (дата обращения: 23.04.2025).

части исторического наследия, сформировала принципиально новый градостроительный каркас, который впоследствии определил пространственное развитие столицы во второй половине XX в.

Так в «Новой Москве» (1938) А.И. Медведкина киноискусство становится полем для конструирования коллективного образа столицы как пространства идеологической утопии и технократического прогресса. В фильме представлена живая модель Москвы, на которой коллективно люди наблюдают за преобразованием города, где машинный кран разбирает старые постройки, включая храм, а на их месте возводятся новые здания, она становится «...символом прогресса и надежды»⁵. Образ Москвы трансформируется из исторического города в мифологему «идеального социалистического пространства» – утопического города, где большевики осуществляют грандиозные планы по реконструкции. Г. Рылкин выделяет, что один из двух сюжетов фильма – обычная кинохроника: показом новых улиц, домов, площадей Москвы⁶. В фильме представлены различные проекты, такие как проспект Академии наук, площадь Маяковского, Пушкинская площадь и другие, которые должны были превратить Москву в город «сказочной красоты». Особое внимание уделяется Дворцу Советов, проекту Бориса Иофана, который должен был стать символом величия и мощи советской родины. Критиком отмечается, что оператором фильма даны замечательные кадры, увлекательно показаны широкие проспекты и магистрали будущей Москвы⁷. Также А.Л. Капелевичем утверждается, что музыка, написанная В. Оровским, прекрасно дополняет визуальный ряд, создавая атмосферу. Особенно выделяется момент, когда на экране появляется панorama будущей Москвы, вызывая у зрителя волнение и сожаление о том, что эти великолепные кадры показываются всего на несколько минут⁸.

В то же время визуальный ряд, где реальные стройки и сносимые памятники показывались через макеты и рисунки,

⁵ «Новая Москва» // Московский большевик. 1938. № 222. С. 3.

⁶ Рылкин Г. «Новая Москва» // Правда. 1939. № 7. С. 6.

⁷ Там же. С. 6.

⁸ Капелевич А.Л. «Новая Москва» // Известия. Москва. 1939. № 7. С. 3.

невольно дематериализовывал образ нового города. Это могло создавало комический эффект и обнажало иллюзорность монументальности сталинской архитектуры, превращая ее лишь в картонную декорацию и обнажая утопическую, а не материальную природу проекта [Булгакова 2000, с. 161].

Внимание уделяется противоречивости и драматизму процесса обновления города. Разрушение старых построек, в том числе культовых сооружений, вокруг которых строится новая советская реальность, символизирует культурный и идеологический разрыв с дореволюционным прошлым. При этом это воспринимается как обыденность и даже рутина. Герой фильма, художник Федя Утин, рисует уходящую Москву, подчеркивая быстротечность и изменчивость городской среды.

Фильм демонстрирует динамику изменений, подчеркивая, что Москва не стоит на месте и постоянно преобразуется. «Фильм показывает Москву старую, Москву, перестраивающуюся, и Москву будущего – город мечты и труда»⁹. Но особенно показательна сцена технической неисправности, когда модель начинает демонстрировать процесс в обратном порядке. Данный эпизод можно интерпретировать как неосознанную критику форсированной урбанизации. Однако последующее «возвращение под контроль» и восстановление сталинского плана служит наглядным подтверждением незыблемости и необратимости выбранного пути, символизируя триумф идеологической воли над ходом истории и случайностью.

Наблюдается контраст между старым и новым, традиционным и модернистским. Новая советская идеология рассматривала досоветское прошлое как воплощение несправедливости и зла. Соответственно, архитектура этого периода также воспринималась негативно, как символ старого, порочного мира. В противовес этому, новая архитектура и организация пространства виделись как материальное воплощение социалистических идеалов – справедливости, добра и величия новой эпохи [Виноградов 2023, с. 39].

⁹ Московский большевик. Указ соч. С. 3.

Фильм Медведкина не только документирует исторический процесс, но и создает визуальную мифологию, в которой советское градостроительство 1920–1930-х гг. предстает как эпическая трансформация города и общества в целом.

В контексте мифологизации Москвы в картине «Есть метро!» (1935) Л.И. Степановой выделяются образы градостроительства, которые превращаются в символическую эпопею советского преобразования города и общества. Так город предстает как живой организм, переживающий масштабную и драматичную трансформацию. Образ Москвы здесь – это город, преодолевающий транспортный кризис и хаос, где подземные глубины становятся ареной героических усилий тысяч комсомольцев, борющихся с природными стихиями: сложными грунтами и подземными реками. Строители сталкиваются с многочисленными трудностями, используя станции заморозки для замораживания грунта и отбойные молотки для его разрушения. На кинопленке запечатлены все основные моменты стройки: от первого бурения скважин до поезда, мчащегося от Сокольников до Комсомольской площади. Проходка шахт в замороженных грунтах, кессонные тоннели, героическая борьба метростроевцев с плывинами, окончание работ первого советского шита, облицовка станций, укладка путей, строительство надземных вестибюлей и, наконец, пуск поезда и спускаемые сооружения¹⁰. Фильм подробно показывает процесс превращения земляных проходов в прочные бетонные тоннели, акцентируя внимание на водонепроницаемости конструкции. Работы ведутся круглосуточно, и радость подземных встреч строителей нарастает вместе с прогрессом строительства. Всё это подчеркивает масштабность и напряженность процесса, превращая его в символ неукротимой воли и силы нового социалистического общества.

Виленский акцентирует внимание на том, что киноаппарат выводит нас на поверхность, демонстрируя новую Москву, которая изменилась до неузнаваемости в результате строительства метро. Мы видим великолепные и величественные здания, которые украсили улицы столицы, а также широкие и ровные площади,

¹⁰ Безыменский А. О метро // Вечерняя Москва. 1935. № 25. С. 3.

открывающие удивительные горизонты. Улицы старушки-Москвы стали гораздо более привлекательными¹¹. Архитектурные образы мраморных, украшенных колоннами станций метро, таких как «Сокольники», воплощают идеологическую задачу советского градостроительства – создание не просто функционального, а эстетически возвышенного пространства, отражающего величие и мощь пролетарской столицы. На поверхности Москва преображается, критиком отмечается большая заслуга авторов фильма, которая заключается именно в том, что, показав стройку метро, они продемонстрировали, как одновременно изменилась и выросла столица¹². Исчезают пробки, уменьшается число автомобилей, город освобождается от транспортного хаоса. Огни горящих букв «М» становятся символом обновленной пролетарской столицы, возрожденной усилиями лучших людей страны.

Строительство первой очереди завершается и воспринимается как победа. На последней вагонетке с грунтом написано: «Наша победа. В тоннелях уже чисто»¹³. Изображенным на экранах партийным руководством (Н.С. Хрущевым и Н.А. Булганиным, А.М. Кагановичем, П.П. Роттером и Е.Т. Абакумовым и др.) метрополитен воспринимается как детище, их гордость, величайший подарок, который они преподносят стране.

Таким образом, градостроительство в фильме мифологизируется как эпическая, почти сакральная трансформация, где технический прогресс и коллективный труд сливаются в образ великой социалистической стройки, создающей новый мощный и динамичный город, отражающий дух эпохи и идеалы советского общества.

Мифологизация нашла место и в фильме «Москва-Волга» (1937) Р.Б. Гикова, созданном в духе сталинской эпохи. Он не только документирует грандиозную инженерные задачи, но и визуальную и идеологическую программу, отражающую цели советского градостроительства. Центральный Комитет КПСС,

¹¹ Виленский Э. Волнующий документ // Известия. 1935. № 113. С. 4.

¹² Там же. С. 4.

¹³ Виленский Э. Указ. соч. С. 4.

вдохновленный идеей обводнения реки Москва через её соединение с верховьями Волги, выдвинул проект, который должен был превратить столицу СССР в центр транспортной системы, связывающей страну с Балтикой, Белым, Каспийским и Азовским морями, а также с Черноморскими регионами.

Фильм начинается с показа нетронутой природы: лесов, болот и вековой тишины, где в 1933 г. появились первые строители. Для них это казалось мечтой, но уже в скором времени стало реальностью. Работа сопровождалась музыкой, а слаженный механизм включал в себя не только людей, но и мощные машины. В лабораториях определялись параметры течения реки, пока на трассе шли бои с природой. Гиков описывает трудности начального этапа строительства, когда борьба со стихией стала главным вызовом. Особенно сложными были работы по осушению болот, переносу водных потоков и одновременному накоплению воды для будущего канала. Вода постоянно создавала проблемы – размывала конструкции и замедляла земляные работы¹⁴. Однажды ночью Волга, сопротивляясь строителям, попыталась затопить котлован волжской плотины, но строители, поднятые в экстренном порядке, с помощью мешков с землёй и камней восстановили перемычку, спасая сооружение. Это событие стало примером самоотверженности и единства армии строителей, а также воспринималось как очередной подвиг и очередная победа.

Разрушение лесов, домов и храмов, перенос зданий, парады с музыкой и лопатами, а также участие правонарушителей, призванных к труду, стали частью процесса и символизировали отход от дореволюционного прошлого. Чекисты обеспечивали порядок, а советские инженеры создавали стальной каркас стройки, причем на деле, как утверждает кинооператор В.В. Микоша, он навсегда запомнил ужасающую картину: тысячи заключенных, включая женщин и подростков, истощенные и изможденные, работали за колючей проволокой под вооруженной охраной с собаками. Люди вручную валили лес и копали землю, многие падали от изнеможения, а умерших уносили на носилках¹⁵.

¹⁴ Гиков Р.Б. Канал Москва-Волга. 1934–1937 гг. Записки кинооператоров. М., 1938. С. 140.

¹⁵ Микоша В.В. Я останавливаю время. М., 2005. С. 80.

Поезд доставил огромное количество людей, в том числе заключённых, которые, по призыву партии и правительства, получили шанс через честный труд вернуться в семью трудащихся. Гиков писал о своем стремлении показать, как многотысячные коллективы (бригады, отряды, каналаормейцы) объединяются общей целью – построив образцовый канал, вернуться к полноценной жизни в обществе¹⁶. Тем самым фильм имеет в своих задачах демонстрировать диалектику личного и массового в трудовом процессе. Центральной идеологической осью фильма является концепция «перековки», трудового перевоспитания. Прибытие эшелонов с «правонарушителями» и речь, обращенная к ним, артикулируют ключевую доктрину ГУЛАГа: «Вы сюда пришли как правонарушители, но мы вас встречаем как людей... через честный труд... завоюете себе право возвратиться в семью трудащихся». Канал, таким образом, предстает не только как инженерное сооружение, но и как гигантская фабрика по производству «нового советского человека».

Мощные резервы всей страны поддерживали стройку: Ленинград, Москва, Украина, Белоруссия, Урал, заводы союза отдавали металл, механизмы и труд. Вся страна, вооружённая индустрией, созданной пятилетками, включила в себя строительство, а армия машин работала на трассе. Водные пути прокладывались с использованием современных технологий, таких как пропеллерные насосы, поднимающие волны на 38 метров, и гигантские сооружения, включая Химкинский мост, Волжскую плотину и бетонные коробки шлюзов. Особое внимание партии и руководителей, проявленное через размещение портретов вождей на сооружениях, вдохновляло строителей. Зимой, несмотря на суровые условия, работа продолжалась, чтобы решить судьбу реки.

Вскоре стройка завершилась, и канал стал символом победы социализма. Памятники советскому человеку, созданные в процессе, отмечали вклад трудащихся. Завершение стройки позволило Москве стать портом пяти морей. Наиболее

¹⁶ Гиков Р.Б. Кино на стройке нашего канала // На штурм трассы. 1935. № 1. URL: <https://moskva-volga.ru/stroitelstvo-kanala-moskva-volga-vospominaniyah-kinematografistov/> (дата обращения: 27.05.2025).

выдающиеся участники, включая военных, инженеров и рабочих, были награждены, подчёркивая ценность коллективного труда.

Гиков отмечает разительные перемены: если в начале строительства местность у Иванькова представляла собой глухую, неосвоенную территорию с парой недостроенных домов и зарождающимся лагерем, где ему довелось ночевать, то теперь там вырос целый комплекс сооружений – Волжская плотина, аванпорт с монументами вождей, пристань, шлюз, железная дорога, гостиница и полноценный посёлок¹⁷. Фильм не только документирует инженерные достижения, но и отражает идеи советского градостроительства, ориентированные на модернизацию и интеграцию территории. Канал стал частью масштабного проекта, направленного на создание единой транспортной сети, объединяющей регионы. Его проектирование и строительство подчёркивали необходимость контроля над природой, а также использование технологий для трансформации ландшафта. Химкинский мост и Волжская плотина, стали символами индустриализации, а их масштабность отражала амбиции советского государства. В фильме подчёркивалось, что строительство канала не было просто инфраструктурной задачей, но и актом политической воли, которая превращала мечты в реальность. Праздничные сцены, включая хороводы и танцы, раскрывали коллективный дух, характерный для советской культуры. Советское кино 1930-х гг. не просто фиксировало изменения городского пространства, но и формировало целостную мифологию, в рамках которой складывался узнаваемый образ «города-праздника». Такой кинообраз Москвы не только отражал дух сталинской эпохи, но и закреплялся в массовом сознании как символ утопической мечты, коллективного труда и триумфа новой власти [Бояршинова 2014, с. 31].

Итак, документальный фильм о строительстве Московско-Волжского канала демонстрирует, как инженерные достижения, организационная мощь партии и коллективный труд стали основой для создания инфраструктуры, объединяющей страну. Сам режиссер писал: «Картина, рисующая величайшую стройку,

¹⁷ Гиков Р.Б. Канал Москва-Волга... С. 148.

героический эпос созидания новой географии, должна быть в то же время и картиной о человеческом мужестве и упорстве, об облагораживающем влиянии честного самоотверженного труда»¹⁸.

Таким образом, кинематограф 1930-х гг. в таких фильмах как «Новая Москва», «Есть метрополис!» и «Москва-Волга», создавал мифологизированный образ столицы, визуально закрепляя в поэтике города идеи социалистического прогресса, коллективного труда и технических свершений в контексте его масштабной реконструкции и индустриализации. Визуальные образы новых проспектов, метро, плотин и мостов подчёркивали идею преобразования природы и общества в духе сталинской эпохи, где город становился пространством утопии и мощи советской власти. При этом кинематограф фиксировал не только технические достижения, но и драматизм разрушения старого, символизируя разрыв с дореволюционным прошлым. Фильмы демонстрировали единство народа и партии, коллективный дух и идею «перековки» человека через труд, превращая градостроительство в эпическую социалистическую стройку. Советское кино закрепило образ Москвы как центра новой социалистической цивилизации, сердца страны советов.

ЛИТЕРАТУРА

-
- Анискин 2016 – *Анискин М.А.* Становление советской системы кинопроизводства (1920–1930-е гг.) // Власть. 2016. № 10. С. 154–159.
- Бояршинова 2014 – *Бояршинова Н.А.* «Московский текст» в отечественных фильмах 1920–1940-х годов // Вестник ВГИК. 2014. № 1. С. 23–32.
- Булгакова 2000 – *Булгакова О.Л.* «Великий гражданин»: Слово и пение, диалог и монтажные фигуры // Сюрреалистический канон [сб. статей] / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 155–165.

¹⁸ Гиков Р.Б. Канал на пленке // На штурм трассы. 1936. № 1. URL: <https://moskva-volga.ru/stroitelstvo-kanala-moskva-volga-> (дата обращения: 28.05.2025)

- Виноградов 2023 – Виноградов В.В. Типология репрезентации образа Москвы в советском кинематографе // Вестник ВГИК. 2023. № 1. С. 35–56.
- Мазур 2015 – Mazur L.N. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 160–178.
- Юрлова 2008 – Юрлова С.В. Мифологема Москвы в культуре сталинской эпохи [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. Т. 55. № 15. С. 64–70. [Электронный ресурс]. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22719/1/iurg-2008-55-07.pdf> (дата обращения: 04.11.2025).

REFERENCES

- Aniskin, M.A. (2016), “Stanovlenie sovetskoi sistemy kinoproizvodstva (1920–1930-e gg.)”, *Vlast'*, no. 10, pp. 154–159.
- Boyarshinova, N.A. (2014), “Moskovskii tekst v otechestvennykh filmakh 1920–1940-kh godov”, *Vestnik VGIK*, no. 1, pp. 23–32.
- Bulgakova, O.L. (2000), *Velikii grazhdanin: Slovo i penie, dialog i montazhnye figury* [“The Great Citizen”: Word and singing, dialogue and editing figures], in Gunther, H. and Dobrenko, E. (eds.), *Sotsrealisticheskii kanon* [Socialist Realist Canon], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia, pp. 155–165.
- Mazur, L.N. (2015), “Vizualizatsii istorii: novyi poverot v razvitiu istoricheskogo poznaniia”, *Quaestio Rossica*, no. 3, pp. 160–178.
- Vinogradov, V.V. (2023), “Tipologiya reprezentatsii obraza Moskvy v sovetskem kinematografe”, *Vestnik VGIK*, no. 1, pp. 35–56.
- Yurlova, S.V. (2008), “Mifologema Moskvy v kul'ture stalinskoi epokhi”, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki* [Electronic], vol. 55, no. 15, pp. 64–70, available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22719/1/iurg-2008-55-07.pdf> (Accessed 4 Nov 2025).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Моника Г. Гагуа, студентка бакалавриата, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6; monikagagua@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Monika G. Gagua, bachelor student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047 monikagagua@mail.ru