

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Шумов М.В. Образ России 1990-х годов в фильме Д. Астрахана „Всё будет хорошо“: художественное отражение социальной и культурной трансформации // Культура и искусство. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.5.74524 EDN: TTNNEP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74524

Образ России 1990-х годов в фильме Д. Астрахана „Всё будет хорошо“: художественное отражение социальной и культурной трансформации

Шумов Максим Владимирович

доцент, кафедра режиссуры и хореографии, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

644043, Россия, Омская область, г. Омск, ул. Красный Путь, 36

✉ mvshumov@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.5.74524

EDN:

TTNNEP

Дата направления статьи в редакцию:

19-05-2025

Аннотация: Объектом настоящего исследования является российское игровое кино 1990-х годов, репрезентирующее образ России в условиях социальных и культурных изменений, а предметом — художественные особенности и смысловые механизмы формирования образа России в фильме «Всё будет хорошо». В статье рассматриваются ключевые аспекты формирования этого образа: состояние социальной и культурной неопределённости, моральные ориентиры в условиях переходного времени, мотив эмиграции, трансформация института семьи, утрата доверия к государству и обществу, а также устойчивость «маленького человека» в эпоху разрушения привычной структуры мира. Особое внимание уделяется анализу визуальных и нарративных решений, при помощи которых режиссёр фиксирует травматический опыт перехода от советской к постсоветской реальности. В рамках сопоставительного подхода проведено сравнение образа России в фильме «Всё будет хорошо» с его репрезентацией в других социальных драмах 1990-х годов: «Небеса обетованные» (1991), «Ты у меня одна» (1993), «Окно в Париж» (1993), «Брат» (1997) и «Ворошиловский стрелок» (1999). Методы исследования

включают интерпретативный метод (анализ символики, образной системы, диалогов и драматургии фильма), культурно-исторический метод (рассмотрение фильма в контексте социокультурной ситуации 1990-х годов), сравнительный метод (сопоставление фильма Астрахана с другими кинематографическими произведениями эпохи), герменевтический метод (раскрытие скрытых смыслов, интонационных нюансов и этической позиции автора). Основные выводы исследования свидетельствуют о том, что фильм Астрахана представляет собой не только художественную фиксацию постсоветской реальности, но и важный этический документ времени, в котором «маленький человек» становится центральной фигурой национального самосознания. Вклад автора заключается в комплексном рассмотрении одного из ключевых кинопроизведений 1990-х годов как репрезентативного культурного произведения, способного отразить и интерпретировать социокультурную травму эпохи. Научная новизна исследования заключается в системном анализе представленного фильма как художественного произведения, формирующего оригинальный и малоисследованный образ России 1990-х годов, а также в выявлении авторской позиции Дмитрия Астрахана, отличной от доминирующих в кино 1990-х годов нарративов насилия, цинизма и социальной безысходности.

Ключевые слова:

Постсоветская Россия, Дмитрий Астрахан, Все будет хорошо, Социальная драма, Кинематограф девяностых годов, Постперестроечное кино, Образ России, Культурная трансформация, Маленький человек, Социальная неопределенность

Введение

1990-е годы в истории России ознаменовались масштабной социальной и культурной трансформацией, связанной с распадом Советского Союза, переходом к рыночной экономике и коренной перестройкой общественных институтов. Эти изменения сопровождались резким падением уровня жизни, утратой прежней системы ценностей и формированием новой идентичности. Российское кино этого периода стало не только художественным, но и социальным документом времени, отражающим драму переломной эпохи. В этом контексте особенно интересным представляется фильм Дмитрия Астрахана *«Всё будет хорошо»*, который воплощает один из возможных вариантов репрезентации постсоветской реальности через призму личной истории, чувства и повседневности.

Актуальность данного исследования определяется необходимостью всестороннего осмысления механизмов художественного моделирования образа России в переходный период 1990-х годов. Несмотря на наличие исследований, посвящённых знаковым фильмам эпохи (*«Небеса обетованные»*, *«Окно в Париж»*, *«Брат»*, *«Ворошиловский стрелок»* и др.), творчество Астрахана редко становится предметом системного научного анализа. Между тем, его фильм *«Всё будет хорошо»* позволяет по-новому взглянуть на способы репрезентации социальной нестабильности, культурной дезориентации и человеческой адаптации к новым условиям. Важность данной темы возрастает в условиях современной культурной рефлексии по отношению к «лихим девяностым», которые продолжают формировать коллективную память и национальное самосознание.

Цель исследования — анализ художественных средств и структурных компонентов фильма *«Всё будет хорошо»*, посредством которых формируется образ России 1990-х годов как отражение глубокой социальной и культурной трансформации.

Поставленная в исследовании цель достигается путем решения следующих **задач**:

- определить ключевые аспекты, формирующие образ России в фильме;
- выявить особенности эстетического и этического подхода Астрахана к изображению постсоветской реальности;
- сопоставить модель образа России в «*Всё будет хорошо*» с другими социальными драмами 1990-х годов;
- раскрыть соотношение индивидуальной истории и коллективной травмы в контексте культурной памяти.

Объектом исследования выступает российское игровое кино 1990-х годов, репрезентирующее образ России в условиях социальных и культурных изменений. Под **предметом** исследования понимаются художественные особенности и смысловые механизмы формирования образа России в фильме «*Всё будет хорошо*». Взаимосвязь объекта и предмета исследования заключается в том, что фильм Астрахана рассматривается как часть общего кинематографического процесса, репрезентирующего постсоветскую трансформацию, а его анализ позволяет выявить частные закономерности и художественные стратегии, характерные для культурной продукции данного периода.

Проблема исследования заключается в необходимости выявления и интерпретации механизмов визуального и нарративного моделирования образа России в условиях социального распада и моральной неопределённости, с опорой на конкретное произведение художественного кино, обладающее уникальной интонацией и этическим содержанием.

Методы исследования включают:

- интерпретативный метод (анализ символики, образной системы, диалогов и драматургии фильма);
- культурно-исторический метод (рассмотрение фильма в контексте социокультурной ситуации 1990-х годов);
- сравнительный метод (сопоставление фильма Астрахана с другими кинематографическими произведениями эпохи);
- герменевтический метод (раскрытие скрытых смыслов, интонационных нюансов и этической позиции автора);
- нарратологический анализ (исследование структуры повествования и функционирования персонажей как носителей смыслов эпохи).

Использование этих методов позволяет всесторонне исследовать фильм как произведение, формирующее коллективное представление о стране, времени и человеке.

Материалом исследования послужили фильмы «*Изыди!*» (реж. Д. Астрахан, 1991), «*Небеса обетованные*» (реж. Э. Рязанов, 1991), «*Ты у меня одна*» (реж. Д. Астрахан, 1993), «*Окно в Париж*» (реж. Ю. Мамин, 1993), «*Всё будет хорошо*» (реж. Д. Астрахан, 1995), «*Зал ожидания*» (реж. Д. Астрахан, 1998), «*Контракт со смертью*» (реж. Д. Астрахан, 1998), «*Брат*» (реж. А. Балабанов, 1997), «*Ворошиловский стрелок*» (реж. С. Говорухин, 1999), «*Желтый карлик*» (реж. Д. Астрахан, 2001), «*Подари мне лунный свет*» (реж. Д. Астрахан, 2001), «*На свете живут хорошие и добрые люди*» (реж. Д. Астрахан, 2008), «*Деточки*» (реж. Д. Астрахан, 2013), «*Игра*» (реж. Д. Астрахан, 2017). Также используются научные труды по киноведению, культурологии и постсоветским трансформациям А. Бояринцева, Н. Юрченко, С. Смирнова, В. Тюрина, Е. Соловьевой, М. Липовецкого, А. Мартыновой, М. Каган, В. Пелипенко, Н. Захарова, М. Павлюченко, Е.

Добренко, Н. Зоркой, С. Щербакова, Б. Боймерс (B. Beumers), С. Бриджер (S. Bridger), М. Геллер (M. Geller), М. Некрич (M. Nekrich), Дж. Куллер (J. Culler).

Научная новизна исследования заключается в системном анализе фильма «*Всё будет хорошо*» как художественного произведения, формирующего оригинальный и малоисследованный образ России 1990-х годов, а также в выявлении авторской позиции Астрахана, отличной от доминирующих в кино 1990-х годов нарративов насилия, цинизма и социальной безысходности.

Практическая значимость исследования состоит в возможности его использования в курсах по истории кино, культурологии, постсоветским исследованиям, а также в развитии методологии анализа кинематографа как инструмента культурной памяти и социальной диагностики

Для глубокого понимания образа России, воплощённого в фильме «*Всё будет хорошо*», важно предварительно очертить историко-культурный контекст 1990-х годов — времени, в которое и о котором говорит это произведение. Без воссоздания ключевых социокультурных процессов, настроений и ценностных сдвигов, определивших постсоветскую эпоху, невозможно адекватно интерпретировать художественные смыслы и интонации фильма. Поэтому, прежде чем перейти к анализу собственно кинематографического произведения, необходимо рассмотреть основные черты общественной атмосферы переходного периода, задавшие рамки восприятия и творческого осмысления новой реальности.

Историко-культурный контекст 1990-х годов

Распад Советского Союза в 1991 году стал не просто политическим событием, а культурной и идентификационной катастрофой, последствия которой продолжают осмысляться в российском гуманитарном знании. 1990-е годы ознаменовались радикальной сменой общественно-экономической формации, разрушением прежних идеологических и моральных ориентиров, и формированием новой социальной реальности, сопряжённой с ощущением нестабильности, тревоги и утраты. В условиях либерализации, экономических реформ и демонтажа советской системы в обществе возникла своеобразная «антропологическая растерянность» [\[1\]](#), когда привычные модели поведения оказались дискредитированы, а новые — ещё не укоренились.

Для описания состояния российского общества в этот период часто используется термин «транзит», заимствованный из политологии и социологии. Однако в гуманитарной науке, особенно в культурологии, транзитное состояние характеризуется не столько институциональными изменениями, сколько глубоким внутренним кризисом идентичности, нарушением преемственности между прошлым и настоящим. Как подчёркивает Н. Юрченко, «в постсоветской России 1990-х годов наблюдается множественное расслоение общественного тела, стирание границ между социальным и личным, официальным и маргинальным, приватным и публичным» [\[2\]](#). Таким образом, культурная ткань общества претерпела фрагментацию, в результате чего исчезла единая идеологическая рамка, обеспечивавшая символический порядок.

В этих условиях важнейшую роль стала играть культура в широком смысле — как пространство выработки новых смыслов, моделей поведения и способов осознания происходящего. Именно массовая культура, в том числе кинематограф, телевидение, литература и популярная музыка, взяла на себя функцию медиатора между разрушаемым прошлым и формирующимся настоящим. При этом кинематограф 1990-х годов, несмотря

на утрату государственной поддержки, институционального единства и прежней идеологической функции, не исчез, но трансформировался: от централизованной системы производства фильмов к более рыночной модели, от пропаганды — к частной, авторской или коммерчески ориентированной репрезентации.

Оппоненты данной позиции [\[3\]](#) утверждают, что российский кинематограф 1990-х годов оказался в маргинальном положении: он уступил массовому телевидению и западным продуктам, потеряв способность быть значимым социальным институтом. Однако такая трактовка, хотя и объяснима с точки зрения институциональной социологии, не учитывает феномена «культурной инерции» — способности отдельных произведений искусства выступать пространством сопротивления социальной энтропии, порождать иные формы коллективной памяти и идентичности. Именно поэтому обращение к кино 1990-х годов как к культурному источнику позволяет рассматривать не только «кризис» как разрушение, но и как пространство рождения новых смыслов, пусть зачастую парадоксальных, ироничных или противоречивых.

Особое внимание в этом контексте заслуживают фильмы, в которых отражение 1990-х происходит не через политические лозунги или прямую сатиру, а через повседневные образы, типажи, речевые формы и визуальные коды. Эти фильмы, как правило, избегают жёсткого натурализма, но в своей художественной структуре репрезентируют саму сложность эпохи. Как замечает В. Тюрин, «именно в попытках выразить невозможность простых ответов, отказе от прямолинейной морализации и заключается эстетика 1990-х» [\[4\]](#). Фильм Дмитрия Астрахана «*Всё будет хорошо*» — один из таких примеров: он погружает зрителя в среду, где новая социальная реальность сталкивается с остатками старой ментальности, а главные конфликты разворачиваются не на политическом, а на человеческом уровне.

Таким образом, культурный контекст 1990-х годов задаёт сложную, многослойную рамку для анализа киноискусства как формы художественного ответа на вызовы эпохи. В отличие от официозного советского кинематографа с его чёткой идеологической миссией, фильмы 1990-х функционируют в логике неопределённости, открытости, множественности интерпретаций. Они становятся не столько хроникой разрушения, сколько свидетельством поиска — морального, культурного, идентификационного. Одним из режиссёров, который пытался в своих фильмах зафиксировать, осмыслить и преодолеть ту амбивалентность, которая определяла культуру постсоветского транзита, стал Дмитрий Астрахан.

Краткий обзорный экскурс в кинорежиссерское творчество Дмитрия Астрахана

Творческий путь Дмитрия Астрахана, режиссёра, драматурга и актёра, формировался на пересечении театральной и кинематографической традиций. Получив образование в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, а затем работая в театрах Екатеринбурга и Санкт-Петербурга, Астрахан пришёл в кино уже как зрелый постановщик, обладающий чётким представлением о драматургии, актерской психологии и режиссуре крупного плана. Театральный опыт дал ему ту сосредоточенность на личном, интимном, человеческом, которая стала характерной чертой его кинематографического стиля. В условиях слома идеологических и эстетических ориентиров 1990-х годов его фильмы стали одной из немногих попыток сохранить гуманистическое измерение культуры, опираясь на драму повседневности и понятные зрителю моральные конфликты.

Критики нередко упрекали Астрахана в «мелодраматичности» и «избыточной мягкости»

[5], противопоставляя его творчество более радикальному, жёсткому и социально агрессивному «новому русскому кино». Однако этот упрёк, по сути, лишь подтверждает принципиальную отличительность художественного метода Астрахана: он стремится не шокировать зрителя, а восстановить с ним диалог, дать эмоциональную опору в ситуации общественной дезориентации. Как справедливо отмечает В. Липовецкий, «в эпоху краха идеологий гуманистическое высказывание становится не банальностью, а актом сопротивления» [6].

Режиссёрский дебют Астрахана в кино состоялся в 1991 году с *«Изыди!»*, ставшим одним из первых обращений к теме еврейской истории в советском кино, раскрывающим трагедию еврейской семьи на фоне погромов начала XX века. Картина, снятая еще в эпоху перестройки, поднимает вопросы памяти, насилия и этнической идентичности, что было особенно актуально в период роста национального самосознания.

Однако настоящую известность Астрахан приобрёл после выхода фильма *«Ты у меня одна»*. Эта картина, рассказывающая о выборе между личным счастьем и социальной ответственностью, стала символом постсоветской мелодрамы, где личное выходит на передний план, но не утрачивает связи с историческим контекстом. Уже здесь обозначилась ключевая черта режиссёра — отказ от жестких оценок в пользу моральной эмпатии к героям.

Следующий фильм, *«Всё будет хорошо»*, продолжает исследование человеческой жизни в эпоху перемен, став одной из наиболее ярких попыток отразить постсоветскую действительность средствами художественного компромисса между социальной драмой и лирической интонацией.

Многосерийный фильм *«Зал ожидания»* раскрывает противостояние двух миров: бедных и богатых, что всегда было краеугольным камнем в нашем культурном коде. Также в картине происходит развенчание мифов о красивой жизни, в противовес популярным в то время американским и бразильским сериалам, а тема подвига и самопожертвования очень драматургически уместно ложится на архетипы персонажей.

«Контракт со смертью» поднимает социальную и моральную проблематику деления людей на «нужных» и «ненужных». Она заключается в идее использования людей с асоциальным образом жизни в качестве доноров органов для спасения других. Эта идея противоречит праву каждого человека на жизнь и здоровье. В фильме показаны биоэтические проблемы дефицита донорских органов, прав пациентов (доноров), негативной евгеники, милосердия, социальной справедливости, профессионального долга врача. Также фильм задаётся вопросом о том, можно ли пожертвовать одной жизнью ради другой. Кроме того, фильм пронизан идеями духовного перерождения людей. Например, история любви Антона и Ани показывает, как в изменяющихся обстоятельствах из глубин душ поднимаются истинно человеческие чувства, проявляются сострадание, готовность жертвовать собой ради других, доброта.

Следующий этап в творчестве Дмитрия Астрахана — 2000-е годы, — характеризуется сохранением авторской установки на гуманистическую интонацию и сосредоточенность на проблемах «маленького человека», однако в этих работах заметно углубляется нравственная и социальная проблематика [7]. Несмотря на то, что внимание публики всё чаще смещается к развлекательному контенту, Астрахан остаётся верен драматургии межличностных отношений, где в фокусе оказываются внутренние переживания героев на фоне трансформирующегося социума.

Фильм *«Желтый карлик»* раскрывает проблемы семейных пар среднего возраста, стареющих жён и мужей, отцов и детей. В основе сюжета — внешне благополучная семейная жизнь известного писателя, который пишет для денег бульварные романы. Ложь и лицемерие процветают в его жизни, в семье, в дружбе. Герои фильма живут в том пласте бытия, где люди ежеминутно и сознательно ранят окружающих и тем калечат и уродуют собственные души. Вместе с этим авторы затрагивают и философские вопросы: «Ты думаешь, что все женщины — подлые, лживые твари? А может, не все, через одну?»

«Подари мне лунный свет» раскрывает искренность супружеских отношений. Зрители отмечают, что фильм показывает, как супруги, прожившие долгую совместную жизнь, так и не приходят к истинной эмоциональной близости. Муж, не скрывая, изменяет жене, она, хоть и скрывает, тоже изменяет. Герои демонстрируют целый спектр разнообразных качеств — самовлюблённость, эгоизм, ревность. Вместе с тем, как и в предыдущих фильмах здесь отражена стилистика конца 90-х: характерные для того времени интерьеры, одежда и даже повальное увлечение экстрасенсами.

В фильме *«На свете живут добрые и хорошие люди»* поднимается тема о сути русского человека, об интеллигенте, об окружающей его среде, культурной и не очень. Социальная проблематика в картине связана с противостоянием главного героя, молодого учителя истории Дмитрия Исаева, и жителей маленького городка Зареченска. Исаев ненавидит окружающих, называет их «скотом и быдлом» и мечтает построить на месте Зареченска прекрасный «Город солнца». Однако его стремления не находят поддержки ни у сограждан, ни даже у его родни. Кроме того, в фильме поднимается вопрос о том, что мерилom человечности является не количество прочитанных книг, а готовность совершить подвиг.

Поздний этап творчества Астрахана — это фильмы 2010-х годов, в том числе *«Деточки»* (2013) и *«Игра»* (2018). В первом фильме режиссер затрагивает проблему бездействия властей, несправедливости и народного мстительства. В фильме показано коррумпированное общество, где безнаказанность за совершённые действия — привычное дело, особенно если есть деньги или власть. Режиссёр пытается пробудить во взрослых совесть и чувство ответственности, заставить их задуматься о последствиях существующего порядка вещей. В фильме очевиден вопрос: как надо жить — по совести или по закону? Как отмечает А. Мартынова, «Астрахан создаёт кинематограф среднего регистра, в котором совмещаются универсальные архетипы и конкретная социокультурная реальность» ^[8]. Несмотря на изменения в структуре производства и восприятия кино, режиссёр остаётся верен своей задаче — показывать «обычного» человека в условиях нестабильного мира, при этом не снижая его нравственного статуса. Второй фильм *«Игра»* поднимает социальные и философские вопросы, связанные с правдой, ложью, границами личной свободы. Режиссёр Дмитрий Астрахан говорил, что его картина — о том, как непросто человеку взять паузу, осмотреть свою жизнь со стороны и понять, что было правильно, а что на самом деле стоило бы изменить. Также в фильме затронут момент, когда у человека может начаться рефлексия. По словам Астрахана, *«Игра»* — это фильм о правде, у каждого она своя.

Говоря о творчестве Дмитрия Астрахана, нельзя не отметить, что большинство своих фильмов он снимал, создав в начале своей творческой карьеры нерушимый многолетний творческий тандем. «Драматург Олег Данилов и композитор Александр Пантыкин являются не просто участниками творческого коллектива – они полноправные соавторы фильмов Дмитрия Астрахана – каждый в своей области. И можно смело утверждать – не

объединившись бы они в свое время в дружный союз - фильмы Дмитрия Ханановича не нашли бы такого эмоционального и воодушевляющего отклика в умах и сердцах зрителей» [9].

Оппоненты нередко указывают, что в эпоху острых социально-политических кризисов подобная «мягкая» эстетика утрачивает художественную актуальность, особенно на фоне таких режиссёров, как Балабанов или Звягинцев. Однако такая точка зрения игнорирует значение кинематографа как средства культурной компенсации и психологической поддержки. В условиях травматического транзита фильмы Астрахана представляют собой форму символической стабилизации: они не столько изображают хаос, сколько создают пространство смыслов, позволяющих зрителю пережить этот хаос без окончательной утраты целостности.

Таким образом, творчество Дмитрия Астрахана — это уникальный феномен в российском кино конца XX — начала XXI века. Его фильмы, не претендуя на радикальность или концептуальную новизну, выполняют важную культурную функцию: они фиксируют человеческое в меняющемся, подвижном, тревожном мире. Наиболее заметным и ярким представителем является фильм *«Всё будет хорошо»*. Именно поэтому обращение к этому фильму в контексте исследования образа России 1990-х годов оказывается столь важным — он воплощает не только образ эпохи, но и способ её нравственного преодоления.

Художественное отражение социальной и культурной трансформации России 1990-х годов в фильме «Всё будет хорошо»

Фильм Дмитрия Астрахана *«Всё будет хорошо»* представляет собой значимый пример кинематографической рефлексии над постсоветской реальностью. Лишённый прямых политических аллюзий, он раскрывает образ России 1990-х годов через судьбы «маленьких людей», в чьей повседневной жизни запечатлён масштаб исторической катастрофы. В основе фильма — история о влюблённой паре, оказавшейся в ситуации личного и социального выбора. Через микросюжет разворачивается панорама эпохи, обрамлённая языком мелодрамы, бытового реализма и символических деталей. Рассмотрим, каким образом в фильме формируется образ России через основные аспекты социальной и культурной трансформации.

1. Социально-экономическая нестабильность

Пожалуй, самым очевидным проявлением времени в фильме является изображение системного социального кризиса. Герои живут в условиях упадка: в коммунальных квартирах с обвалившимися обоями, в переоборудованных под жильё общежитиях, среди мусора, серости и обветшалости. Главный герой, Коля, работает рабочим на заводе, чтобы хоть как-то «сводить концы с концами». Его возлюбленная, Оля, мечтает о хорошей и достойной жизни, из-за чего в итоге уезжает в Америку, что становится для неё способом вырваться из нищеты и безнадёжности. Эти эпизоды показывают разрыв между трудом и вознаграждением, обесценивание профессионального и человеческого капитала — характерную черту 1990-х, когда труд перестаёт быть источником социальной стабильности [10].

По ходу истории мы узнаем, что у Коли нет мечты — обстоятельство, указывающее на слом исторической перспективы. Мир, в котором он живёт, не предлагает ни карьерного роста, ни личной реализации. Эта атмосфера соответствовала массовому ощущению конца, разрушения уклада, описанному В. Пелипенко как «онтологическая пустота

постсоветского существования» [\[11\]](#). Подтверждает это, знаковый эпизод фильма, в котором старик, вышедший на пенсию, умирает на проходной завода от радости и переполнения чувствами, от того, что он больше никогда не придет на этот завод. Все это видит Коля, и режиссер, снимая лицо Коли крупным планом, дает понять зрителю, что Колю ждет скорее всего такой же исход.

2. Культурный и ценностный вакуум

Один из ключевых конфликтов фильма разворачивается между стремлением сохранить нравственные ориентиры и давлением прагматической, расчётливой логики времени. Перед героиней стоит выбор: продолжить отношения с Колей, но при этом получить абсолютно серую жизнь, или выбрать Петю, с которым жизнь будет гораздо интереснее — это и поездки за границу, и общение с интересными людьми, и жизнь без забот. Чувство некоего долга мешает Оле сделать правильный выбор. Она не столько любит Колю, сколько не хочет его предавать. Но Петю она любит, но сомневается, так как понимает, что для Пети она обычная девушка, которую можно в любой момент бросить и найти себе новую.

Фильм не содержит открытых идеологических деклараций, но пространство повествования выстроено таким образом, что зритель оказывается перед моральным выбором: следовать логике цинизма или довериться чувствам. Как справедливо указывает Н. Захаров, «в отсутствие идеологии эмоциональная правда становится основным способом оценки происходящего» [\[12\]](#). Противоположная точка зрения представлена, например, в работах Л. Каганского, который упрекает кинематограф 1990-х в утрате аналитического начала и избыточной сентиментальности [\[13\]](#). Однако именно такой «сентиментальный» подход позволяет фильму Астрахана достичь эффекта искренности и эмпатии.

3. Семья и межличностные отношения как микромодель общества

В фильме любовь и отношения не противопоставлены социальной реальности, а, напротив, глубоко в неё вписаны. Отношения Коли и Оли строятся на фоне жизненных потрясений, бедности, измен и взаимных сомнений. Семья как потенциальный остров стабильности постоянно оказывается под угрозой: Оля пытается «найти своё место» с Петей в Америке, Коля — через молчаливое принятие судьбы. Однако финальное письмо Коле от Оли из Америки, выглядит актом личной победы над эпохой. В этом смысле, как пишет С. Лурье, «мелодрама становится формой сопротивления: она восстанавливает связь человека с человеком в мире разорванных связей» [\[14\]](#). Всё это демонстрирует, как чувства становятся единственным оплотом в мире разрушенных структур.

4. Городское пространство как метафора эпохи

Визуальный ряд фильма постоянно акцентирует хаос и бессмысленность окружающего мира. Улицы, дворы, комнаты в коммуналке — все пространства дезориентируют, не дают ощущения уюта или принадлежности. Интерьеры построены на эстетике упадка: облупившиеся стены, тусклый свет, дешёвая мебель. Даже сцены на природе несут в себе тревожное, неуютное ощущение. Таким образом, пространство в фильме — это не просто фон, а выразитель культурного кризиса, о чём говорит и М. Павлюченко: «Город в постсоветском кино становится аллегорией тревоги, предчувствием конца, отказом от будущего» [\[15\]](#).

5. Маленький человек и его судьба

Центральный герой — Коля — типичный «маленький человек» эпохи. Он не бунтует, не протестует, не предъявляет претензий — он выживает. Его достоинство не в социальном успехе, а в способности сохранять человечность. Даже когда он узнаёт об измене Оли, все равно продолжает любить. Его молчание и пассивность — это не слабость, а форма моральной стойкости.

Астрахан, подобно классикам русской литературы, поднимает фигуру «маленького человека» до уровня нравственного героя. Эта традиция вступает в полемику с представлениями о «герое времени» как человеке действия и успеха, распространёнными в массовом дискурсе 1990-х годов.

6. Гендерные и ролевые трансформации

Особое внимание в фильме уделено изменению гендерных ролей. Мужчины (Коля, соседи, коллеги) показаны как уязвимые, растерянные, спившиеся или спивающиеся и утратившие авторитет. Женщины, напротив, вынуждены брать инициативу: мать Коли — властная и энергичная комендант общежития, Тамара — заботливая мать, тянущая на себе алкоголика-мужа, Верка — преданная девушка музыканта Карелова. Эти изменения не поданы с пафосом, но становятся важной частью нового гендерного ландшафта России 1990-х годов.

Такой поворот воспринимается многими исследователями как одно из ключевых отражений постсоветской трансформации — размывание патриархального кода и появление гибридных моделей поведения [\[16\]](#).

7. Язык, интонация и символика эпохи

Диалоги фильма построены на бытовом языке, лишённом пафоса. Однако в этом бытовом есть место и философскому: фразы о жизни, судьбе, одиночестве звучат в устах героев не как клише, а как подлинная исповедь. Символика фильма — обветшалые здания, грязные окна, разрушенные дороги — поддерживает общий мотив слома и надежды.

Название фильма — «*Всё будет хорошо*» — само по себе иронично и искренне. Оно звучит как заклинание, вера без оснований. Но именно эта вера становится последним ресурсом выживания.

8. Смерть как метафора социальной травмы

Важную роль в фильме играет смерть. Начинается история со сцены смерти старика на проходной завода — финальная точка в жизни рабочего, не познавшего счастье спокойствия и умиротворения.

От безысходности готов покончить с жизнью Коля, узнав, что Оля ему изменила. Соседка по коммуналке советует следить за Веркой, чтобы та «не наложила на себя руки», подозревая возлюбленного в измене. Да и сама соседка призналась, что три раза вешалась.

По наблюдению А. Липовецкого, «в постсоветской культуре телесное часто становится носителем социальной критики: тело несёт в себе память о разрушении» [\[17\]](#). Таким образом, тема смерти — физической и душевной — символизирует коллективную травму переходного времени.

9. Мотив дороги и эмиграции как отражение социальной неопределённости

Оля, уезжая в Америку в конце фильма оказывается в ситуации выбора между остающейся за спиной Родиной и перспективой жизни «там», где, по ее представлению, возможны стабильность и достойное существование. Эмиграция в данном случае не является политическим жестом или актом сознательного отказа от страны; напротив, она выступает как вынужденная реакция на кризис идентичности и отсутствие жизненных ориентиров. Она покидает страну не потому, что не любит её, а потому что в новых реалиях она перестала быть пространством надежды.

В этом контексте эмиграция становится не столько географическим, сколько экзистенциальным выбором, отражающим глубокую социальную фрагментацию и утрату доверия к будущему внутри страны. Персонажи, остающиеся в России, зачастую представлены как те, кто либо смирился с разрушением прежних ценностей, либо пытается построить новое существование «на руинах», в атмосфере моральной дезориентации. Уезжающий герой, напротив, символизирует стремление сохранить чувство достоинства и возможности самореализации, пусть даже ценой утраты родной среды. Таким образом, мотив эмиграции в фильме Астрахана становится метафорой духовного выбора и показателем того, насколько масштабной была социальная и психологическая турбулентность эпохи.

Вместе с этим фильм начинается и заканчивается тем, что Коля идет на работу – на завод. Путь на работу становится кольцевой петлёй. Главный герой возвращается к отправной точке не благодаря преодолению, а по причине краха надежд, но при этом повторяя «Все будет хорошо». Цикличность в фильме отражает структуру «замкнутого пространства», характерную для постсоветской культуры. Как пишет Е. Добренко, «пространство в 1990-е годы оказывается фрагментированным, дезориентированным: оно не даёт перспективы движения» [\[18\]](#).

10. Надежда как форма сопротивления

Фильм не даёт «хэппи-энда» в классическом смысле – нет финансового успеха, нет разрешения проблем, но есть выход – отпустить любимую, не предать чувства, остаться преданным себе. Эта позиция – гуманистическая и антиидеологическая – и составляет суть художественного высказывания Астрахана. В этом и заключается полемика с оппонентами, считающими подобный подход «упрощённым» или «сентиментальным». Но в действительности именно такая интонация становится формой культурного сопротивления эпохе, лишённой смыслов.

Из всего перечисленного можно сделать вывод, о том, что фильм «*Всё будет хорошо*» представляет собой многослойное художественное высказывание о России 1990-х годов. Через десять аспектов – от социально-экономической нестабильности до надежды как формы сопротивления – формируется цельный и выразительный образ России, лишённой устойчивых ориентиров, но сохраняющей потенциал гуманистического сопротивления. Астрахан предлагает не аналитическую, а чувственную модель постижения времени, в которой судьба «маленького человека» становится отражением большого исторического сдвига.

Сравнительный анализ образа России в фильме «*Всё будет хорошо*» и в других социальных драмах 1990-х годов

Фильм Дмитрия Астрахана «*Всё будет хорошо*» представляет собой гуманистическую версию изображения России переходного периода. Однако для глубокого понимания этого образа важно сопоставить его с художественными моделями, представленными в

других знаковых социальных драмах 1990-х годов: «Небеса обетованные» (реж. Эльдар Рязанов, 1991), «Ты у меня одна» (реж. Д. Астрахан, 1993), «Окно в Париж» (реж. Ю. Мамин, 1993), «Брат» (реж. А. Балабанов, 1997), «Ворошиловский стрелок» (реж. С. Говорухин, 1999).

Образ социального «дна» и маргинализованных сообществ, получивший яркое выражение в фильме «Небеса обетованные», становится точкой пересечения с «Всё будет хорошо». У Рязанова бездомные — бывшие инженеры, актёры, учёные — символизируют «выброшенность» из социального тела. У Астрахана — рабочие, старики, бывшие интеллигенты в коммуналках — всё те же герои распада, но менее сатирически обострённые. Обе картины фиксируют травму, но если у Рязанова она приобретает гротескную форму, то у Астрахана — меланхолическую. Как справедливо отмечает Е. Добренко, «гуманизм 90-х становится инструментом описания социальной катастрофы, но не средства её преодоления» [\[18\]](#),[\[19\]](#).

Мотив любви как последнего оплота человека связывает «Всё будет хорошо» с другой лентой Астрахана — «Ты у меня одна». Оба фильма формально укладываются в рамки мелодрамы, однако их социальное наполнение делает их важными художественными свидетельствами эпохи. Главный герой «Ты у меня одна», как и Коля и з «Всё будет хорошо», — человек «в переходе», испытывающий давление новых правил игры, в которых чувства обесцениваются. Но если «Ты у меня одна» завершается утратой связи с прошлым, то «Всё будет хорошо» — попыткой её вернуть. Это позволяет говорить о более выраженном оптимизме второй картины, несмотря на мрачные обстоятельства. Таким образом, Астрахан в середине 1990-х демонстрирует развитие авторского взгляда — от диагноза к надежде.

Образ России как культурной и ментальной границы получает важное развитие в фильме «Окно в Париж». Мотив эмиграции — центральный и для фильма Мамина, и для «Всё будет хорошо». Однако в «Окне в Париж» Запад — это фантазия, утопия, культурный шок и комическая невозможность ассимиляции. У Астрахана отъезд в США — бегство от безысходности и цикличности происходящего. Таким образом, Астрахан встаёт в один ряд с Маминым, но его позиция менее иронична, более пронзительна и человечна. Как пишет Н. Зоркая, «российское кино 90-х годится не столько для анализа Запада, сколько для диагностики внутренней пустоты» [\[20\]](#).

Мотив жестокости, насилия и самосуда, получивший резкое выражение в «Брате» и «Ворошиловском стрелке», отсутствует в фильме Астрахана. Балабанов и Говорухин рисуют Россию как территорию, где мораль и закон находятся в состоянии коллапса, и справедливость восстанавливается насилием. «Брат» предлагает героя, живущего по внутреннему кодексу чести, но при этом прибегающего к убийству; «Ворошиловский стрелок» прямо ставит вопрос о легитимности мести в условиях неработающей системы. На этом фоне «Всё будет хорошо» выглядит почти утопически. Такая позиция может показаться наивной — и действительно, некоторые критики [\[21\]](#) упрекали фильм в «инфантильном гуманизме». Однако именно эта интонация противостоит распространённому в 1990-х нарративу деструкции, предлагая зрителю иной этический вектор.

Эстетика повседневности и тоски объединяет все упомянутые фильмы. Но у Астрахана тоска не становится мраком: даже при отсутствии света есть тепло. Его камера фиксирует лица, разговоры, быт — как если бы само их присутствие уже было утверждением жизни. В этом смысле он ближе к Рязанову и Мамину, чем к Балабанову.

Эмоциональная тональность *«Всё будет хорошо»* — мягкая, сострадательная, глубоко человеческая. Она вписывается в ту линию постсоветского кино, которую Л. Геллер и М. Некрич называют «кино переживания, а не действия» [\[22\]](#).

Таким образом, *«Всё будет хорошо»* оказывается уникальным произведением, балансирующим между трагедией и надеждой. В отличие от большинства фильмов своего времени, оно не доводит образ России до полного цинизма или жестокости. Вместо этого Астрахан создаёт картину, в которой гуманизм не побеждает, но остаётся. А это — уже форма сопротивления.

Заключение

Проведённое исследование позволяет сделать ряд обоснованных выводов о специфике художественного моделирования образа России 1990-х годов в фильме Дмитрия Астрахана *«Всё будет хорошо»*. Как показал анализ, данное произведение представляет собой не только частную авторскую интерпретацию сложного переходного времени, но и важный компонент визуальной культурной памяти о постсоветской трансформации.

В данном исследовании последовательно были решены задачи, поставленные во введении и, соответственно, цель работы была достигнута.

В отличие от большинства отечественных фильмов 1990-х годов, построенных на резкой социальной критике, акценте на насилии, криминальной эстетике и мотиве разрушения, фильм Астрахана предлагает более мягкую, интонационно оптимистичную, гуманистическую интерпретацию российской действительности. Это проявляется в смещении акцентов с внешних конфликтов на внутренние, этические, на изображение личных выборов, межчеловеческих отношений и моральной устойчивости.

Образ России в фильме *«Всё будет хорошо»* предстает как образ страны, балансирующей между надеждой и растерянностью, моральным разложением и стремлением к восстановлению человечности. Эту двойственность отражает не только сюжет, но и сама эстетика фильма — камерная, наполненная интонациями ностальгии, мягкой иронии и едва уловимого трагизма. Как справедливо отмечает Джонатан Ч. Каллер (Jonathan Culler), «фильм может служить культурным зеркалом, не просто отражающим общество, но и формирующим то, каким оно помнит себя». Именно в этом ключе и следует воспринимать картину Астрахана — как инструмент коллективной памяти, предельно личный и при этом универсальный.

Следует подчеркнуть, что гуманистическая интонация фильма вовсе не исключает критичности — напротив, она указывает на глубокое разочарование в социальных институтах, на болезненный разрыв между официальной риторикой и реальной жизнью. Однако автор предлагает не мрак и агрессию как реакцию на разруху, а попытку сохранить человеческое лицо. Это делает фильм Астрахана исключением в общем дискурсе «кино девяностых» и позволяет рассматривать его как важный этический ориентир на фоне всеобщей эстетизации цинизма и насилия.

Перспективы данного исследования заключаются в дальнейшем расширении и углублении анализа художественных репрезентаций постсоветской трансформации в российском кинематографе 1990–2000-х годов. В частности, перспективными направлениями, по нашему мнению, могут стать:

1) Сравнительное изучение образа постсоветской России в разных жанрах кино — от социальной драмы до комедии и мелодрамы, с целью выявления жанровых стратегий

репрезентации кризиса идентичности, утраты исторических ориентиров и морального выбора;

2) Исследование регионального измерения постсоветской повседневности в кино: провинциальная Россия как самостоятельное смысловое пространство, контрастирующее с урбанистическим центром;

3) Анализ изменения образа «маленького человека» в постсоветском кино: от жертвы социума до активного субъекта сопротивления, осмысленного через обыденные, негероические формы поведения.

Все эти направления могут не только дополнить картину репрезентации 1990-х годов в визуальной культуре, но и способствовать более глубокому пониманию механизмов исторической памяти, социальной и культурной трансформации.

Библиография

1. Бояринцев А. Н. Культурный шок и идентичность постсоветского человека // Полития. 2001. № 3. С. 23-29.
2. Юрченко Н. А. Массовое сознание в условиях социальной трансформации. – М.: ИНИОН РАН, 1999. С. 67-76.
3. Смирнов С. В. Кино вне центра: российская кинематография 1990-х годов // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 34-39.
4. Тюрин В. А. От "перестроечного" кино к постсоветскому: формы разрыва. – СПб.: Сеанс, 2005. 234 с.
5. Beumers, B. A History of Russian Cinema. – Berg Publishers, 2009. 345 p.
6. Соловьёва Е. В. Социальная мелодрама в российском кино 1990-х: пути адаптации к новой реальности // Кино: текст и контекст. 2004. № 2. С. 90-102.
7. Липовецкий М. Н. Постсоветская драма и кинематограф. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 2009. 234 с.
8. Мартынова А. С. Театральность и реализм в позднем творчестве Астрахана // Искусствознание. 2016. № 3. С. 17-28.
9. Шумов М.В. Творческие союзы Дмитрия Астрахана // Философия и культура. 2024. № 5. С. 59-72. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.5.70726 EDN: EMUOQR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70726
10. Каган М. С. Культура как система. – СПб.: ЛГУ, 2001. 213 с.
11. Пелипенко В. Г. Постсоветский миф: человек и история. – М.: Наука, 2005. 345 с.
12. Захаров Н. Е. Этика мелодрамы в постсоветском кино // Киноведческие записки. 2008. № 82. С. 45-62.
13. Каганский Л. Л. Пространство и текст: География национальной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. 412 с.
14. Лурье С. Н. Культура повседневности: структура и формы. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2003. 367 с.
15. Павлюченко М. А. Образ города в российском кинематографе 1990-х годов // Культура и время. 2012. № 1. С. 16-29.
16. Bridger S. Women in the Soviet Countryside: Women, Work and Family in the Soviet Rural World. – Cambridge UP, 1996. 271 p.
17. Липовецкий М. Н. Постсоветский человек: метафоры тела и травмы // НЛО. 2010. № 104. С. 56-67.
18. Добренко Е. А. Периферия в центре: постсоветская литература и пространство. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. 312 с.
19. Добренко Е. А. Гуманизм без утопии: российское кино 90-х годов //

Неприкосновенный запас. 2004. № 2 (34). С. 43-49.

20. Зоркая Н. А. Печальный взгляд в "Окно в Париж" // Искусство кино. 2002. № 6. С. 116-124.

21. Щербаков С. Ю. Инфантильный гуманизм как культурная позиция // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 88-97.

22. Geller L., Nekrich M. Utopianism and Despair in Post-Soviet Culture // Studies in Russian and Soviet Cinema. 1996. Vol. 2. Pp. 187-199.

23. Липовецкий М. Н. Герой постсоветского времени: от праведника к стрелку // Новая русская литература. 2008. С. 48-62.

24. Jonathan Culler. Cultural Studies and Film: A Critical Reflection. – New York: Columbia University Press, 2002. 343 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Образ России 1990-х годов в фильме Д. Астрахана „Всё будет хорошо“: художественное отражение социальной и культурной трансформации» представляет собой междисциплинарное исследование: с одной стороны рассматривается конкретное художественное произведение, художественный фильм "Все будет хорошо", с другой стороны, автор видит в данном произведении разнообразные способы репрезентации социальной нестабильности и культурной дезориентации, характерные для российского общества 1990-ых гг. Сильной стороны работы является именно создание обширного и достаточно глубокого социально-культурного контекста рассматриваемого фильма (выпущен в 1996 г.), причем автор рассматривает не просто историко-культурный контекст постсоветской России, он рассматривает влияние данного контекста на развитие российского кинематографа, а уже затем рассматривает произведение Дм. Астрахана именно в таком двойном контексте социальной среды и художественных нарративов середины 1900-ых гг. Наличие в работе в качестве одного из разделов творческой биографии Дм. Астрахана вполне оправдано с содержательной точки зрения, но композиционно эта часть несколько затянута, и в итоге к рассмотрению предмета своего исследования автор приступает только в середине текста. К тому же мы имеем дело скорее не с творческой биографией, а с комментированной фильмографией; представляется, что в контексте исследования фигура автора заслуживает более серьезного анализа, а не просто трех биографических строчек т.к. по сути мы имеем дело с авторским кино, соответственно и нарративы, и художественные средства во многом определяются фигурой автора. Дм. Астрахана. В основной части своего исследования автор вполне успешно справляется с комплексом поставленных задач и весьма предметно демонстрирует присутствующие в произведении механизмы визуального и нарративного моделирования образа России в условиях социального распада и моральной неопределённости. Рассмотрение фильма „Всё будет хорошо“ в сравнении с другими знаковыми фильмами 1990-ых (Брат, Окно в Париж и др.) дает автору основания говорить об уникальной интонации и этическом содержании рассматриваемого произведения. Автор в известной степени полемизирует с распространенными оценками творчества Дм. Астрахана (упреки в «инфантильном гуманизме», потакании массовому вкусу, избыточный мелодраматизм и др.), однако эта полемика носит довольно обезличенный и едва намеченный характер, т.к. автор не привлекает корпус критических публикаций, относящихся именно к этому фильму Астрахана; в середине 1990-ых гг. фильм был объектом критических споров, которые

автор к сожалению игнорирует. Развернутые выводы и обозначенные перспективы развития исследования вполне логичны и обоснованы текстом исследования. Рецензируемое исследование рекомендуется к публикации.