

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.40.29.018

Переосмысление периода перестройки современным кинематографом. Новые смыслы старой эпохи

Козинцев Максим Алексеевич

Кандидат искусствоведения,
кафедра искусствоведения,
Гуманитарный институт кино и телевидения,
125040, Российская Федерация, Москва, Хорошевское шоссе, 32-а;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Цель статьи — исследовать репрезентацию эпохи Перестройки в современном российском кинематографе (2000–2020-е годы), выявить ключевые нарративные и визуальные стратегии, а также архетипы героев, через которые осмысляется культурный разлом 1985–1991 годов. Используются методы культурологического анализа, нарратологии и визуальной семиотики. В статье рассматриваются художественные фильмы, в которых эпоха Перестройки выполняет не только историческую, но и символическую функцию. Результатом анализа становится вывод о том, что современное кино не реконструирует события дословно, а создаёт новый язык переживания эпохи, где доминируют коды травмы, выбора, ностальгии и идентичности. Эпоха Перестройки предстает не как закрытый исторический период, а как открытый культурный миф, активно используемый в процессе кинематографического мышления.

Для цитирования в научных исследованиях

Козинцев М.А. Переосмысление периода перестройки современным кинематографом. Новые смыслы старой эпохи // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 163–174. DOI: 10.34670/AR.2025.40.29.018

Ключевые слова

Перестройка, российское кино, культурная память, архетипы, визуальный язык, нарратология, постсоветское общество, идентичность, экранная репрезентация.

Введение

Период Перестройки (1985–1991 гг.) представляет собой один из ключевых этапов в трансформации позднесоветского общества, сопровождающийся масштабными политическими, экономическими и культурными изменениями. В постсоветской гуманитарной мысли он рассматривается как точка разрыва с нормативной системой советской идентичности и одновременно как пространство формирования новых моделей восприятия мира, времени и нового самоощущения. На рубеже 2000-х и особенно в 2010–2020-х годах в российском кинематографе наблюдается отчётливая тенденция обращения к этому периоду — как к исторической ретроспекции, источнику драматургических конфликтов и символическому полю коллективной памяти.

Современные фильмы и телесериалы, действие которых разворачивается в годы Перестройки, демонстрируют неоднозначное отношение к изображаемой эпохе. Среди них — «Мой папа — Барышников» (2011), «Громозека» (2010), «Салют-7» (2017), «Нулевой пациент» (2022) и другие. Эти картины не побуквенно воспроизводят эпоху, а интерпретируют её, переосмысливают и эмоционально реконструируют в рамках современного аудиовизуального дискурса. Как правило, эстетика конца 1980-х – начала 1990-х годов играет роль не только в визуального фона, но и выразительного средства, подчеркивающего культурные и морально-душевные травмы, пережитые героями.

Цель данной статьи — выявить способы репрезентации периода Перестройки в современном российском кино, определить доминирующие темы, нарративные структуры и архетипические фигуры, с помощью которых конструируется образ указанной исторической эпохи. В качестве объекта исследования выступают произведения российского кинематографа, созданные в период с 2000 по 2025 год. Предметом анализа являются художественные фильмы, в которых культурно-исторический контекст Перестройки играет существенную смыслообразующую роль, а действие разворачивается в пределах 1985–1991 годов, либо же очевидно отсылает зрителя к этому периоду.

Актуальность темы исследования обусловлена как интенсивным обращением современного кинематографа к эпохе Перестройки, так и недостаточной рефлексией этого процесса в научной литературе. За последние два десятилетия было снято значительное количество художественных проектов, обращающихся к последнему периоду советской эпохи, однако данные произведения до сих пор не получили системного анализа в контексте их историко-культурной репрезентативности. Речь идёт прежде всего о фильмах и сериалах 2000–2020-х годов, в которых Перестройка предстает не только как хронологический фон, но и как символический ресурс, формирующий особый тип героя и нарратива.

Особое внимание в ряде статей уделяется анализу отдельных тем — музыкальной субкультуры, социальной драмы, смены визуального языка. Однако систематическое осмысление образа «героя времени» в его связи с историческим контекстом конца 1980-х — начала 1990-х годов на материале современных экранных текстов остаётся практически неразработанным. Таким образом, данная статья не столько продолжает уже сформировавшуюся традицию, сколько открывает дискуссионное поле и претендует на формулировку новых теоретических и методологических ориентиров в изучении экранной памяти о Перестройке.

Материалы и методы

В методологической основе работы лежат принципы культурологического анализа, нарратологии и визуальной семиотики. Кроме того, используется концепт культурной памяти [Ассман, 2004, с. 20], позволяющий интерпретировать экранные образы как инструмент исторической рефлексии и репрезентации в медиа коллективного опыта. Особое внимание уделяется тематической типологии фильмов, реконструкции визуального языка эпохи и трансформации советских архетипов в условиях постсоветской оптики. Таким образом, обращение к экранным репрезентациям Перестройки в кино XXI века позволяет зафиксировать не только эстетические приёмы реконструкции ушедшей эпохи, но и выявить новые смыслы, транслируемые современными авторами. Эти смыслы оказываются важными не только для понимания прошлого, но и для анализа текущего состояния отечественного кинодискурса и культурной идентичности.

Историко-культурный контекст эпохи Перестройки

Период Перестройки (1985–1991) является ключевым этапом в трансформации позднесоветского общества, сопровождавшимся масштабными реформами в сфере государственного управления, идеологического дискурса и культурной политики. Инициированная Михаилом Горбачёвым программа экономических и политических реформ, ставила своей целью «решительное преодоление застойных процессов, слом механизма торможения, создание надёжного и эффективного механизма ускорения социально-экономического развития советского общества» [Горбачёв, 1995, с. 30]. В действительности этот процесс привел к глубокой переоценке основ советской идентичности и последующему демонтажу её институциональных структур. Культура развивалась в условиях постепенного разрушения устоявшейся идеологии, значительном расширении политического спектра и роста вовлеченности граждан в этот процесс, институционализации ранее маргинальных дискурсов (включая религиозные, либеральные и оппозиционные) и общем смещении акцентов — от изображения идеализированных моделей к выражению внутреннего кризиса и противоречий.

Перестроечный кинематограф характеризовался отказом от идеологической схематизации и акцентом на внутреннюю драму персонажа. Значительную роль играло эстетическое приближение к хроникальному языку: натурная съёмка, приглушённая цветовая палитра, приоритет повседневного пространства, акцент на вербальной и невербальной передаче напряжённости. Усиливается внимание к авторским, психологически ориентированным нарративам, в которых культурно-исторический фон функционирует не как иллюстративный контекст, а как активный механизм анализа и раскрытия социокультурной динамики

Несмотря на объявленный реформаторский потенциал, в массовом и культурном сознании Перестройка позднесоветского и постсоветского периода закрепились как эпоха травмы и утраты — восстановление систем произошло с ценой разрыва идентичности, когда идеалистические надежды сменились институциональным хаосом и кризисом доверия, а общественный оптимизм обернулся культурной фрагментацией [Пономарёва, 2019, [www](#), с. 11].

Перестройка в зеркале современного кино (2000–2020-е)

Обращение к эпохе Перестройки в российском кинематографе начала XXI века отражает не столько интерес к исторической реконструкции, сколько стремление к культурной саморефлексии. Период 1985–1991 годов становится на экране не только предметом

воспоминания, но и пространством, где осмыслиется феномен разрыва — между прошлым и настоящим, поколениями, идентичностями, привычными и новыми институциями. Такое возвращение к позднесоветскому времени представляет собой попытку артикулировать коллективную травму через визуальные и нарративные формы, а также переопределить границы культурной преемственности в постсоветской оптике.

Современные фильмы, обращающиеся к этому периоду, как правило, демонстрируют двойственную оптику: с одной стороны, они обращаются к мотиву внутреннего освобождения субъекта — «Мой папа — Барышников» (2011); с другой — транслируют структуру культурной утраты и кризиса «Громозека» (2010). Таким образом, Перестройка встраивается в поле культурной памяти как пространство, в рамках которого пересматриваются представления о поколении, государстве, языке, теле и публичности. Эта множественность трактовок находит выражение не только на уровне нарратива, но и на уровне эстетических стратегий — от реалистичной реконструкции до нарочитого стилизационного приёма. Благодаря этому, визуальное воспроизводство эпохи 1985–1991 годов в современном российском кинематографе становится не просто способом обращения к прошлому, но и важным инструментом культурной рефлексии в отношении настоящего.

В центре многих современных фильмов, представляющих эту эпоху, оказывается герой, чья идентичность неустойчива и находится в состоянии формирования или дезинтеграции. Это касается как персонажей-подростков, так и взрослых, переживающих крах привычных социальных ролей.

В предельно мрачной, антиутопической интерпретации, акцентируя внимание не на надежде на перемены, а на деградации советской морали и институционального распада, представляет эпоху Перестройки фильм «Груз 200» (2007) Алексея Балабанова. Действие картины формально разворачивается в 1984 году, накануне политических реформ, однако фильм ретроспективно прочитывается как диагноз позднесоветской действительности, в которой Перестройка уже не способна выступить актом обновления. Балабанов показывает провинциальную среду как пространство насилия, цинизма, безверия и тотального упадка, а государственные и религиозные институты — как дискредитированные структуры, утратившие способность к символической и социальной мобилизации. Советское в фильме Балабанова оказывается рассеченным на фрагменты, но не погребенным. Оно появляется в красной майке с надписью СССР, прикидывается руиной церкви, проступает следом или голосом из эфира вечно включенного телевизора в квартире матери Журова [4, с. 73]. Эстетика фильма намеренно реалистична, почти документальна, что усиливает эффект психологического давления и демонстрирует не трансформацию, а предельную точку морального истощения советского общества. В этом смысле «Груз 200» становится радикальным антимифом Перестройки, в котором предельный реализм используется как инструмент разрушения иллюзий о культурной и гуманистической преемственности переходного периода.

Перестройка в подобных нарративах не обязательно репрезентируется напрямую; зачастую она функционирует как латентный культурный код, проявляющийся в архитектуре, деталях быта, атмосфере социального неустройства. Примечательно, что визуальные решения многих таких фильмов акцентируют именно диалогичность между документальной подлинностью и стилистической рефлексией: съёмка на натуре, блеклая цветовая палитра, обилие деталей позднесоветской повседневности становятся частью инструментария, позволяющего воссоздать не столько эпоху, сколько отношение к ней. Так, в картине «Громозека» (2010) действие происходит в 2010-е годы, но все приметы времени говорят о том, что герои навсегда застряли

на рубеже 1980 – 90-х годов: из пространства города убраны все современные магазины и супермаркеты, яркая реклама и одежда актуальных фасонов, только у одного из героев есть мобильный телефон. Герои хотят вернуться во времена своего детства, но в фильме нет ностальгии по ушедшей эпохе, поскольку время и пространство застыли в одной точке.

В фильмах 2000–2010-х годов активно формируются различные модусы переосмысления — от меланхоличной ностальгии до критической деконструкции. Не менее значимым оказывается и мотив детства как точки пересечения исторического и частного. В таких фильмах, как «Пионеры-герои» (2015) и «Мой папа — Барышников» (2011), дети переживают не просто взросление, но и символическое разрушение идеологического нарратива, в котором они были воспитаны. Симптоматичный диалог происходит между главным героем сериала «Король и Шут» (2023), Михаилом Горшеневым, и его отцом. Понимая, что сын не купил бутылку молока, а вынес с завода, отец пытается пристыдить Мишу, начинает говорить практически лозунгами, но так и остается непонятым. В конце 1980-х такой взгляд на жизнь воспринимается героями уже как брюзжание и повод для ругани, а не руководство к действию. Горшенев, которому отец несколько раз говорит найти «нормальную» работу и быть как все, резонно отвечает, что все на его заводе выносят со смены бутылки молока.

В то же время, в ряде картин, действие которых разворачивается в конце 1980-х, наблюдается очевидное стремление к романтизации утраченного мира, медиатизации эпохи через фильтр постсоветской ностальгии — «Восьмидесятые» (2012–2016), «Мир! Дружба! Жвачка!» (2020–2022). Эти ностальгические сериалы представляют эпоху позднего СССР через призму повседневности, личных историй и культурных артефактов. Образ эпохи в этих сериалах конструируется как пространство перехода: советская риторика ещё сохраняет силу, но уже активно вытесняется новой эстетикой — популярной музыкой, частными амбициями, героизацией западной культуры. Персонажи напрямую не участвуют в политической трансформации общества, хотя и сталкиваются с последствиями социальной и идеологической нестабильности на уровне бытовых выборов и проблем. Сериалы формируют мягкий, сентиментальный образ Перестройки, где коллективная травма и разрыв идентичности замещаются теплотой воспоминаний и комедийной дистанцией.

Таким образом, современное кино обращается к эпохе Перестройки как к множественно кодируемому культурному объекту: одновременно историческому, философскому и эмоциональному. Его репрезентации варьируются от утопической романтики до посттравматического цинизма, от эстетической реконструкции до визуального цитирования. В этой многоголосице выявляется важный аспект: Перестройка продолжает оставаться не закрытым прошлым, а активным ресурсом кинематографического мышления и средством конструирования идентичности в условиях постсоветской реальности.

Перестройка и её тени: анализ современных экранных репрезентаций эпохи и её последствий

Современные фильмы и телесериалы, созданные в 2010–2020-х годах, демонстрируют устойчивую тенденцию к переосмыслению эпохи Перестройки не только как исторического фона, но и как точки культурного надлома, последствия которого продолжают формировать российское общество. Эта тенденция прослеживается как в произведениях, непосредственно реконструирующих конец 1980-х годов, так и в проектах, где Перестройка служит скрытым источником травмы, стилистического кода или морального сценария. Среди них особый

интерес представляют фильмы «Чернобыль» (2020), «Салют-7» (2017), «Фишер» (2023), «Чикатило» (2020–2021), «Нулевой пациент» (2022), а также сериалы «Лихие» (2023) и «Аутсорс» (2024), предлагающие образы постперестроечной реальности.

Важно отметить, что по мере исторического удаления от самой эпохи, рефлексия деятелей культуры сместилась от локальных сюжетов социальной драмы — характерных для фильмов 2000-х годов — к более широким и болезненным темам. Постперестроечная реальность всё чаще осмысливается через призму структурного насилия, моральной дезориентации, обесценивания человеческой жизни. Темы бандитизма, эпидемии ВИЧ, государственного безразличия, травматических наследий становятся не просто фоном, но и главной зоной этического конфликта. Перестройка становится исторической точкой перелома, после которой происходящее на экране уже не может быть понято вне её фокуса. Такое смещение свидетельствует о росте зрелости культурной оптики: экранное искусство стремится не только реконструировать ушедшее, но и объяснить нынешнюю тревожность через те события, которые до сих пор не были до конца прожиты и осмыслены.

Современное российское кино всё чаще обращается к темам, которые долгое время оставались табуированными или неосмысленными в культурном дискурсе. В центре сюжета сериала «Нулевой пациент» (2022) — начало эпидемии ВИЧ в СССР, представленное как точка столкновения между официальной медицинской позицией, государственной репрессивной риторикой и индивидуальными попытками говорить правду. Сюжет построен на реальной истории о 75 детях и 4 женщинах из калмыцкого города Элиста, которые заразились вирусом из-за халатной обработки медицинским персоналом многоразовых шприцов. Министр здравоохранения СССР Евгений Чазов объявил выговор сотрудникам, по вине которых произошло заражение, однако серьезного наказания никто из них не понес. Все персонажи — врачи, журналисты, родители, проверяющие из столицы — поставлены перед этически сложным выбором, отражающим ключевую дилемму времени: следовать требованиям системы или отстаивать права конкретного человека. Герои до последнего не верят, что стигматизированная болезнь могла появиться в маленьком советском городе, что приводит к большому количеству вербальных и физических конфликтов. Однако в современном обществе отношение к ВИЧ уже начало меняться, и сериал подчеркивает социальную значимость непростого старта этой дискуссии [Артамонов, Гришечкина, 2023, www, с. 29]. Благодаря исторической дистанции авторы сериала смогли погрузиться в сложные моральные конфликты — между врачебным долгом и страхом, журналистикой и цензурой, родительской заботой и общественным давлением.

Одна из наиболее репрезентативных попыток современного телевидения обратиться к эпохе позднего СССР и Перестройки, и переосмыслить её через призму подростковой субкультуры, сериал «Слово пацана: Кровь на асфальте» (2023). Действие разворачивается в Казани конца 1980-х годов, в атмосфере системного разложения институциональных механизмов — школы, милиции, родительского контроля. Проект, созданный также по мотивам реальных событий, не фокусируется на дословном воссоздании официальной истории, а исследует микросоциум подростковых уличных банд. Историческая эпоха в сериале выступает не как конкретный политический процесс, а как фоновый слом культурных иерархий, приведший к широкому распространению бандитизма в целом и появлению «казанского феномена» в частности. Стоит отметить, что все персонажи, представляющие в сериале альтернативу уличным бандам, — милиция, рокеры, даже комсомольцы — не имеют никакого кодекса и во многом выступают как беспринципные люди. «Слово пацана» не только рассказывает знакомую многим зрителям

историю, но и позволяет в перспективе посмотреть на зарождение «пацанства», как идеала маскулинности в современной России [Юсупова, 2024, с. 54].

В криминальном триллере «Фишер» (2023) реальное дело серийного убийцы становится отправной точкой для рефлексии над состоянием милицейской, идеологической и медийной машин позднего СССР. Внимание к деталям эпохи — от оформления кабинетов до языка следователей и теленовостей — делает сериал важным визуальным свидетельством распада не столько физического порядка, сколько символической власти государства. Герой, расследующий дело, действует в ситуации системного распада, где вера в государственные структуры — уже инерция, а не убеждение. Во многом перекликающийся с этой картиной сериал «Чикатило» (2020–2021) делает акцент на механизмах институционального насилия и бессилия, обнажённых в условиях идеологического кризиса. Хотя действие охватывает 1970–1990-е годы, ключевой фокус оказывается на последнем этапе: следствие по делу маньяка идёт в атмосфере безвластия, цинизма и страха утраты вертикали контроля. Важен не столько сам антагонист, сколько государственная машина, неспособная действовать без внешнего ритуала. Как и в «Фишере», здесь персонажи сталкиваются с отсутствием опоры: служебной, этической, человеческой. В этом смысле Чикатило, как фигура эпохи — не просто преступник, а чудовище, порождённое системой.

Сериалы «Лихие» (2023) и «Аутсорс» (2024) представляют собой следующую ступень — не столько реконструкцию эпохи, сколько исследование её наследия. В «Лихих» Перестройка существует как предыстория: криминальные 1990-е изображаются как моральное и институциональное продолжение утраты устойчивости в 1980-е. Здесь герой — продукт коллапса: он не столько преступник, сколько человек, оказавшийся вне рамок. В «Аутсорсе» (2024), где действие происходит в современной Москве, но активно отсылается к «системе», главными становятся культурные паттерны, унаследованные от позднесоветской эпохи — обесценивание труда, циничный карьеризм, имитация успеха как форма выживания. Перестройка в этих проектах воспринимается как генетическая травма, вписанная в поведение героев, их речь, отношения и желания. Она становится неустойчивым и многослойным кодификатором: в одних случаях предстает через образ институционального краха, в других — через частную драму героев, в третьих — как неочевидный, но устойчивый фон позднесоветской идентичности. В этом смысле речь идёт не о воспоминании, а о медийной постпамяти, где Перестройка — это уже не событие, а способ интерпретировать настоящее.

В то же время в российском кино наблюдается обратный вектор — стремление к мифологизации и героизации отдельных страниц перестроечной эпохи. В картине «Чернобыль» (2020) используется классическая структура драмы подвига: военные, врачи и учёные и действуют на фоне техногенной катастрофы в атмосфере институционального краха, однако сохраняют человеческое достоинство и способность к решению. Перестройка здесь предстает не как хаос, а как поле напряжённого, но возможного выбора, в котором остаётся место для идеалов. Эта репрезентация формирует в коллективной памяти образ эпохи, в которой сохраняются островки героического — несмотря на разрушение прежнего порядка. Через призму жанра героической драмы, акцентируя внимание на сохранении профессиональной чести и человеческого достоинства в условиях нарастающего системного разложения, рассказывается история и в фильме «Салют-7» (2017). Визуально фильм воспроизводит эстетику позднесоветской эпохи с точностью и вниманием к материальной среде и сосредотачивается на подвиге конкретных людей. Космонавты выступают как носители этики долга и ответственности, которые все еще представляются универсальными, не столько

советскими, сколько общечеловеческими ценностями.

Архетипы героев: новое прочтение ролей эпохи

Современный российский кинематограф, обращаясь к периоду Перестройки, реконструирует не только исторические обстоятельства, но и архетипичные фигуры, через которые осмысливается культурный и ментальный сдвиг конца советской эпохи. В центре репрезентации оказываются не герои-повествователи историй, а герои-проводники состояния кризиса: они существуют на границе двух систем — идеологической и пост-идеологической, социальной и личной. Герои современных фильмов об эпохе Перестройки не просто копируют типы, характерные для фильмов конца 80-х — начала 90-х годов. Прошедшие годы позволяют взглянуть на них под новым углом, наделить новыми смыслами.

Логически наследуя эпохе Перестройки одним из главных воплощений переходного времени и символом формирования новой чувствительности становится подросток эпохи слома. В сериале «Мир! Дружба! Жвачка!» (2020–2022) и фильме «Мой папа — Барышников» (2011) подростки репрезентируются как фигуры наблюдения и беспокойства, отражающие распад прежней системы ценностей. Через визуальные мотивы — школьная форма, аудиокассеты, эстетика двора и бытового хаоса — авторы транслируют не только личный кризис взросления, но и культурную потерю ориентиров.

В то же время появляется ряд образов, для которых распад привычной легитимной вертикали и перемены новой эпохи становятся болезненными ударами. Один из них — военный, лишённый привычной вертикали власти и моральной иерархии, для которого дисциплина становится вопросом субкультурного кода. Пока нельзя сказать, что сложился типичный паттерн поведения для такого героя. В фильме «72 метра» (2004) герой пытается сохранить честь и дисциплину в условиях институционального распада. В то время как герой другого экранного текста, исследующего период Перестройки и ее влияние на общество — сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте» (2024) — ветеран афганской войны, который становится лидером квартальной банды. Вова Адиас вводит строгие правила внутри группировки, как будто повторяя военную иерархию, но делает это в очевидно криминальной среде, где принципы закона и морали заменены уличными правилами. При этом, во время конфликта с другим руководителем банды, Адиас подчеркивает формальную разницу между ними «Мы улица, универсамовские, а ваши арестантские дела нас не касаются» [Юсупова, 2024, с. 52].

Еще один симптоматичный образ, во многом перекликающийся с предыдущим, — постперестроечный образ «чиновника пустоты», чья власть еще формальна, но внутренне уже разрушена. Визуально его окружает интерьер позднесоветского кабинета, который становится знаками выхолощенного порядка. Целая галерея представителей этого архетипа выведена в сериале «Нулевой пациент» (2022): руководители больниц, партийные чиновники и сотрудники санэпидстанций, которые воплощают институциональный страх перед неизвестным, страх разрушения привычной структуры. Они мешают главному герою, но действуют не из злого умысла, а по логике сохранения порядка. Их поведение — симптом государства, не готового к новому знанию, новому телу и новой реальности. В прямую конфронтацию с ними вступает архетип героя идеалиста-гуманиста — прямой наследник героя эпохи оттепели, актуализированный в постперестроечное время: человек, который хочет действовать, а не выполнять инструкции. В сериале «Нулевой пациент» (2022) такой фигурой становится доктор Костионкин — он верит в науку, разум и сострадание, вступает в конфликт с догматизмом и

административной бюрократией.

Женские персонажи в кино перестроечного периода часто изображались как носительницы ценностного кризиса, возникавшего на фоне стремительного социального и идеологического сдвига. Центральными героинями становились решительные, импульсивные молодые женщины, открыто противостоящие нормативной модели советского общества. Образ послушной девушки-комсомолки терял свою актуальность в условиях меняющейся реальности, утрачивая культурную легитимность. Женские образы этого периода нередко воплощали в себе символ расставания с идеологическим каркасом и возвращения к реалиям [7, с. 169]. В фильме «Громозека» (2010) снимающаяся в порнофильмах героиня Лиза Мозерова наследует образы двойной идентичности, подобных Тане Зайцевой из «Интердевочки» (1989) и Вере из «Маленькой Веры» (1988). Появляется не столько архетип, сколько мифологема «жертвы эпохи» — образ уязвимой девушки, чья судьба становится следствием того, что новое время принесло свободу без защиты. Героиня становится не только объектом насилия, но и индикатором морального коллапса окружающей среды. Как правило, спасение такой жертвы требует решительного поступка, который ни главные герои, ни молчаливое большинство вокруг не способны совершить. Примерами такой мифологемы можно назвать истории Киры из «Общаги» (2020), Анжелики Набоевой из «Груза 200» (2007) и Айгуль из «Слово пацана: Кровь на асфальте» (2023).

В период позднесоветского застоя с экранов постепенно исчезают цельные и однозначные характеры, что предвосхищает более сложные трактовки женских архетипов в кино Перестройки. Особенно примечательной оказывается фигура традиционной советской женщины — как своеобразного «осколка прошлого», символизирующего переходную идентичность, ещё не получившую окончательного осмысления в культурном дискурсе. Наиболее выразительное и гротескное воплощение этот образ находит в фильме «Похороните меня за плинтусом» (2009), где бабушка главного героя воспроизводит паттерн тотального контроля, гиперответственности и эмоциональной диктатуры. Женская фигура в данном случае репрезентируется как носительница коллективной травмы, замкнутой в пространстве семьи, где забота оборачивается формой символического и физического насилия.

Современный экранный дискурс, таким образом, артикулирует Перестройку не через линейный нарратив, а через ансамбль архетипов, каждый из которых носит в себе элемент утраты, трансформации и попытки рефлексии. Это не просто персонажи исторической реконструкции, а функциональные единицы в новой системе культурной памяти, где прошлое не повторяется, но и не исчезает — оно возвращается как вопрос.

Заключение

Анализ репрезентации периода Перестройки в российском кинематографе 2000–2020-х годов позволяет выявить устойчивую тенденцию к его символической реконструкции как культурного мифа, а не исключительно исторического сюжета. Фильмы и сериалы, посвящённые событиям 1985–1991 гг., не стремятся к точной хроникальной фиксации или идеологической интерпретации. Вместо этого они обращаются к Перестройке как к пространству внутренней разметки современного опыта: личного, социального, поколенческого.

Кинематограф предлагает не реконструкцию событий, а визуально-эмоциональное моделирование, в котором эпоха становится фильтром — медиатором между прошлым и

настоящим. Это особенно проявляется в выборе героев и их архетипов: идеалиста, подростка, функционера, жертвы, романтика свободы и офицера, каждый из которых репрезентирует определённый тип кризиса и трансформации. Через эти фигуры кино артикулирует не факты, а формы существования в условиях распада системы, утраты ориентира, рождения субъективности.

Современные фильмы конструируют пространство Перестройки как зону выбора: между покорностью и свободой, стабильностью и хаосом, идеологией и личным опытом. Эта эпоха становится символом травматического пробуждения, в котором свобода не даётся как благо, а переживается как нагрузка. Именно эта двойственность — обретения и утраты — и делает Перестройку столь продуктивным мифом в поле современного кинематографа.

В процессе экранной репрезентации Перестройка теряет хронологическую строгость, превращаясь в универсальный нарратив о культурном распаде и формировании новой субъективности. Это видно как в визуальных решениях (архитектура, одежда, музыка, тип освещения), так и в нарративной структуре, где привычные жанровые рамки (драма, мелодрама, триллер, комедия) перерабатываются в пользу субъективного взгляда на эпоху.

В культурной памяти формируется не один образ Перестройки, а несколько параллельных кодов — трагический, героический, абсурдный — и современное кино активно балансирует между ними. Таким образом, Перестройка в кинематографе конца 2010-х — начала 2020-х годов становится не только объектом памяти, но и инструментом культурного самопонимания. Она продолжает функционировать как активный символический ресурс.

Библиография

1. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
2. Горбачёв, М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира / М. С. Горбачёв. — М.: ИПЛ, 1995. — 271 с.
3. Пономарёва, М. А. 1989 год как коллективная травма в СССР и особенности её преодоления в современном интеллектуальном дискурсе / М. А. Пономарёва // НП / NP. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/1989-god-kak-kollektivnaya-travma-v-sssr-i-osobennosti-ee-preodoleniya-v-sovremennom-intellektualnom-diskurse> (дата обращения: 23.05.2025).
4. Разогреева, А. М. Вечно живые: фрагменты в фильме Алексея Балабанова «Груз 200» / А. М. Разогреева // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. — 2022. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vechno-zhivye-fragmenty-v-filme-aleksey-balabanova-gruz-200> (дата обращения: 02.06.2025).
5. Артамонов, Д. С., Гришечкина, Н. В. Медицинская тема в социальном кино как средство транслирования нормативности / Д. С. Артамонов, Н. В. Гришечкина // Logos et Praxis. — 2023. — Т. 22, № 1. — С. 26–34. — URL: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2023.1.4> (дата обращения: 04.06.2025).
6. Юсупова, М. Почему сериал «Слово пацана» стал таким популярным? / М. Юсупова // Все, что вы хотели знать про сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» / авт.-сост. Кинопоиск. — [Б.м.]: Кинопоиск, 2024. — С. 48–60. — 60 с. — (Серия «Тексты Кинопоиска»).
7. Багдиян, Е. А. Женский образ в кинематографе России эпохи Перестройки / Е. А. Багдиян // Ветер Перестройки — 2022: сб. матер. второй Всерос. науч. конф., Санкт-Петербург, 9–11 нояб. 2022 г. — СПб., 2023. — С. 168–173.
8. Танис, К. А. Кино и зритель в эпоху Перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е гг. / К. А. Танис // Вестник Пермского университета. История. — 2019. — № 3. — С. 26–33.
9. Ветер Перестройки — 2022: сборник материалов Второй Всероссийской научной конференции. Санкт-Петербург, 9–11 ноября 2022 года / А.Д. Матлин (отв. ред.); Р.Ф. Галиев; А.А. Голдовский; В.С. Халимочкин; П.А. Шашонков. — СПб.: Скифия-принт, 2023. — 520 с. — URL: https://pureportal.spbu.ru/files/114473132/elibrary_54731665_73043343.pdf (дата обращения: 27.05.2025).
10. Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. — Таллинн: Велес, 1992. — Т. 1. — С. 200–202.

11. Чеснокова, В. И. Экранная память: визуальная культура и репрезентации прошлого / В. И. Чеснокова. — СПб.: Алетейя, 2018. — 312 с.
12. Эльяшевич, А. Перестройка и её отражение в художественном сознании / А. Эльяшевич // Вопросы литературы. — 2017. — № 5. — С. 45–63.

Reinterpretation of the Perestroika Period by Contemporary Cinema: New Meanings of an Old Era

Maksim A. Kozintsev

PhD in Art History,
Department of Art History,
Humanities Institute of Film and Television,
125040, 32-a, Khoroshevskoe ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The purpose of the article is to explore the representation of the Perestroika era in contemporary Russian cinema (2000s–2020s), identifying key narrative and visual strategies, as well as character archetypes through which the cultural rupture of 1985–1991 is interpreted. The research employs methods of cultural analysis, narratology, and visual semiotics. The article examines feature films in which the Perestroika era serves not only a historical but also a symbolic function. The analysis concludes that contemporary cinema does not reconstruct events literally but creates a new language for experiencing the era, dominated by codes of trauma, choice, nostalgia, and identity. The Perestroika period emerges not as a closed historical chapter but as an open cultural myth, actively utilized in the process of cinematic storytelling.

For citation

Kozintsev M.A. (2025) Pereosmysleniye perioda perestroyki sovremennym kinematografom. Novyye smysly staroy epokhi [Reinterpretation of the Perestroika Period by Contemporary Cinema: New Meanings of an Old Era]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 163–174. DOI: 10.34670/AR.2025.40.29.018

Keywords

Perestroika, Russian cinema, cultural memory, archetypes, visual language, narratology, post-Soviet society, identity, screen representation.

References

1. Assman, Ya. Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity / Ya. Assman. — M.: Languages of Slavic culture, 2004. — 368 p.
2. Gorbachev, M. S. Perestroika and new thinking for our country and for the whole world / M. S. Gorbachev. — M.: IPL, 1995. — 271 p.
3. Ponomareva, M. A. 1989 as a collective trauma in the USSR and the peculiarities of its overcoming in modern intellectual discourse / M. A. Ponomareva // NP / NP. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/1989-god-kak-kollektivnaya-travma-v-sssr-i-osobennosti-ee-preodoleniya-v-sovremennom-intellektualnom-diskurse> (date of request: 05/23/2025).

4. Razogreeva, A.M. Eternally alive: fragments in Alexey Balabanov's film "Cargo 200" / A.M. Razogreeva // Practices and Interpretations: journal of Philological, Educational and Cultural Research. — 2022. — No. 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vechno-zhivye-fragmenty-v-filme-alekseya-balabanova-gruz-200> (date of request: 06/02/2025).
5. Artamonov, D. S., Grischechkina, N. V. The medical theme in social cinema as a means of broadcasting normativity / D. S. Artamonov, N. V. Grischechkina // Logos et Praxis. — 2023. — Vol. 22, No. 1. — pp. 26-34. — URL: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2023.1.4> (accessed: 06/04/2025)
6. Yusupova, M. Why did the series "The Word of the Boy" become so popular? / M. Yusupova // Everything you wanted to know about the series "The Word of the Boy. Blood on the asphalt" / author-comp. KinoPoisk. — [B.M.]: Kinopoisk, 2024. — pp. 48-60. — 60 p. — (Series "Texts of Kinopoisk").
7. Bagdiyan, E. A. Female image in Russian cinema of the Perestroika era / E. A. Bagdiyan // The Wind of Perestroika — 2022: collection of materials. The Second All-Russian Scientific Conference, St. Petersburg, November 9-11, 2022. — St. Petersburg, 2023. — pp. 168-173.
8. Tanis, K. A. Cinema and the viewer in the era of Perestroika: changing the horizon of audience expectations in the 1980s and 1990s / K. A. Tanis // Bulletin of Perm University. History. — 2019. — No. 3. — pp. 26-33.
9. The Wind of Perestroika — 2022: collection of materials of the Second All-Russian Scientific Conference. St. Petersburg, November 9-11, 2022 / A.D. Matlin (ed.); R.F. Galiev; A.A. Goldovsky; V.S. Khalimochkin; P.A. Shashonkov. — St. Petersburg: Scythia-print, 2023. — 520 p. — URL: https://pureportal.spbu.ru/files/114473132/elibrary_54731665_73043343.pdf (date of access: 05/27/2025)
10. Lotman, Yu. M. Memory in cultural coverage // Lotman Yu. M. Selected articles. In 3 volumes — Tallinn: Veles, 1992. — Vol. 1. — pp. 200-202.
11. Chesnokova, V. I. Screen memory: visual culture and representations of the past / V. I. Chesnokova. St. Petersburg: Aletya Publ., 2018. 312 p.
12. Elyashevich, A. Perestroika and its reflection in the artistic consciousness / A. Elyashevich // Questions of literature. — 2017. — No. 5. — pp. 45-63.