



Тенденции современного российского кино: глобальные вызовы и художественно- ценостный потенциал



М.Ф. Казючиц¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва,
ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0002-3015-3046

mkazuchitz@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются актуальные тенденции развития современного российского кино в условиях глобальных вызовов и его возможностей как части культурной политики государства. Научная новизна работы заключается в комплексном анализе репрезентации семейных отношений (образа семьи) на материале современного фестивального кино. Основное содержание исследования посвящено анализу репрезентации темы семьи и типологии персонажей в современных российских фильмах. В заключении формулируются выводы о значимых тенденциях, приводятся ключевые показатели репрезентации семьи.

Ключевые слова

российский кинематограф, семейные отношения, авторское кино, визуальное повествование, культурная идентичность, социальный дискурс, фестивальное кино, кинематографический нарратив

для цитирования

Казючиц М.Ф. Тенденции современного российского кино: глобальные вызовы и художественно-ценостный потенциал // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 107–118.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-107-118>

¹ **Максим Федорович Казючиц**

кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник НИИКК ВГИКА.
AuthorID: 334986

© М.Ф. Казючиц, 2025

Trends in Contemporary Russian Cinema: Global Challenges and Artistic-Value Potential

Maxim F. Kazyuchits¹

Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-3015-3046

mkazuchitz@gmail.com

ABSTRACT

The article examines the current trends in the development of contemporary Russian cinema amid global challenges and its potential as part of the state cultural policy. The academic novelty of the study lies in its comprehensive analysis of the representation of family relations (the image of the family) through the lens of modern festival cinema. The core of the content focuses on the portrayal of family dynamics and character typologies in recent Russian films. The conclusions identify significant trends and outline key indicators of family representation.

keywords

Russian cinema, family relations, auteur cinema, visual narrative, cultural identity, social discourse, festival cinema, cinematic narrative

for citation

Kazyuchits M.F. Trends in Contemporary Russian Cinema: Global Challenges and Artistic-Value Potential. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 107–118. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-107-118>

¹ **Maxim F. Kazyuchits**

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor, Lead researcher, Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK) AuthorID: 334986

Российский кинематограф на современном этапе развития находится в ситуации глобального вызова как со стороны реалий отечественной культуры, государственной политики в сфере культуры, так и международных отношений. В границах последних нескольких лет перед российским кино как художественно-аксиологической системой встали вопросы трансляции образов, идей и культурных образцов, актуальных для России. Действительно, среди круга актуальных проблем в отечественном кинопроцессе исследователи традиционно выделяют проблему социального заказа [5], поиска моделей поведения зрителей в условиях роста онлайн-сегмента [2; 10], как и неизбежного дисбаланса онлайн-кинотеатров и онлайн-кинотеатров [3].

Однако в условиях импортозамещения и санкционного давления особое значение приобретают те возможности кино, которые позволяют положительно решить вопросы культурной идентичности, содействовать, в пределах своих возможностей, реализации государственной культурной политики, выступить эффективным инструментом трансляции населению культурных образцов, норм, гражданских ценностей. В этой связи особое значение приобретают персонажи и темы, на современном или ином материале, эффективные прежде всего идеологически [6–8]. Все чаще исследователи выделяют в системе «кино — государство — зритель» проблему несоответствия между художественным потенциалом персонажей и степенью их реализации в секторе массового зрительского (коммерческого) кино. Отдельные авторы усматривают снижение идеологической эффективности кинопродукции, финансируемой го-

сударством. «Современные фильмы, хоть и успешные в прокате, не имеют большого влияния на популярную культуру... В то же самое время создание более серьезных фильмов, где свое отражение находят острые для современного общества конфликты, редко поддерживается государством...» — отмечает А.И. Туманов [9, с. 46].

Современное фестивальное кино преимущественно распространяется в рамках соответствующих профильных площадок, кинофестивалей и значительно реже имеет широкий прокат. Наряду с неизбежной конъюнктурой здесь, однако, гораздо чаще, чем в массовом кино, встречается кинопродукция, где достаточно нетривиально в художественной форме ставятся проблемы культурной идентичности, социальных идеалов, ценностей современного гражданского общества России. Таким образом, в отношении современного фестивального кино как объекта исследования закономерен следующий вопрос: как здесь реализуются и разрабатываются персонажи и темы, которые в наибольшей мере отражают авторский и зрительский запрос на формирование культурной, социальной, ценностной идентичности. В качестве источников использованы ведущие российские кинофестивали (МКФ в Москве, МКФ «Окно в Европу» и др.) за период 2024–2025 годов.

СЕМЬЯ И ВНУТРЕННЯЯ ЭМИГРАЦИЯ

Тема внутренней эмиграции продолжает занимать стабильную нишу в современном отечественном кино: отъезд за рубеж здесь в большей мере выступает контекстом, позволяющим режиссерам

исследовать персонажей в пограничной ситуации, когда они готовятся к отъезду, размышляют о нем, колеблются и т. д. «Лиссабон» (2024) — полнометражный игровой дебют известного российского аниматора Светланы Филипповой («Митина любовь», «Брут»). Для данной кинокартины характерно создание атмосферы, эстетической среды (работа художника-постановщика, оператора-постановщика), позволяющей перевести сюжет в символический регистр. В фильме ставятся вопросы, непосредственно относящиеся к одному из важнейших аспектов социальной и культурной идентичности — семье. Когда семья перестает быть? Когда Она, в отличие от Него, все еще носит обручальное кольцо и совместно нажимая собака переходит из одного дома в другой? Когда Он не забывает забрать собаку, но не приходит на ужин, чтобы увидеться с детьми?

«Лиссабон» начинается со сцены, где мать и двое взрослых детей, прождав несколько часов отца, вынуждены ужинать в одиночестве. Тема несчастливой семьи и человеческого одиночества, некоммуникабельности заняла свою нишу в российском кино благодаря и театру док, и выросшей из него женской волне — Германнике, Мещаниновой, Меликян. Филиппова стремится передать ощущение, что семья становится старше, сам ты становишься старше, дети, любовь к человеку, который был, видимо, не слишком хорошим мужем и отцом. Дети начинают свою жизнь, а твое время постепенно замедляется. Во многом испытывая влияние М. Антониони, режиссер «Лиссабона» обращается к чрезвычайно сложной теме некоммуникабельности.

В этом положении оказалась Анна, главная героиня «Лиссабона». Ее

дочь-студентка Варя готовится на стажировку за рубеж и даже вещи собрать не разрешила. Ваня мечтает стать кинооператором. Однако вместо визита на экзамен юноша предпочел бродить под дождем и читать на книжном развале. Непосредственный источник внутреннего конфликта юноши — его отношения с отцом. Незадолго до поступления Ваня обнаружил отца мертвцами пьяным на лавке во дворе их дома. Филиппова акцентирует внимание на действиях, формально явно ненормативных, которые совершают юноша: он вылил отцу на голову остатки недопитого энергетика, а затем столкнул с лавки, тот продолжал спать и в грязи. Однако, несомненно, перестал существовать для сына.

Для Вари отец прекратил существование чуть раньше. Дочери он казался заботливым отцом: терпеливо разъяснял азы фотомастерства, был советчиком и наставником. Но после развода родителей неуловимо изменяется атмосфера, отца и дочери больше нет. Варя по привычке приходит в квартиру к отцу, видимо, в соседнем доме. Пока сушился фотоснимок, пришла новая пассия. Когда Варя неосторожно снимала с полки коробку с реактивами, на глаза попалась отцовская работа: женщина ню, кустодиевского типа. Но даже не приход новой женщины, а фраза отца «Тут посиди, потом потихоньку уйдешь» обозначили конец. Девушка забрала из той же коробки самое важное фото — смеющаяся мама со старой пленки — и больше никогда не отвечала на отцовские звонки.

Показать сегодня, не прибегая к штампам фестивального кино, что не семья распалась, а само ощущение себя живым, осмысленным в этой жизни распалось, можно только с помощью глубокого

визуального решения. И «Лиссабон» выбирает этот путь. В действительности альтернативы и в обозримом прошлом никогда не было, ни когда Кира Муратова снимала «Долгие проводы», ни когда Александр Сокуров — «Круг второй», не говоря уже о «Затмении» Микеланджело Антониони, «Приговоренном к смерти бежал...» Робера Бressона, «Скрытом» Михаэля Ханеке.

Визуальное решение «Лиссабона» весьма прихотливо выстроено не только Филипповой (она также — художник-постановщик). Оператор-постановщик проекта Андрей Найденов («Простой карандаш», «Кислород», «Эйфория») нашел для персонажей этот плавный темпоритм медленного кино. В монохромном июле герои герметически закупорены: в кадре слишком часто вне фокуса оказывается все, кроме фигуры или лица. Софт-фокус, такая раздражающая мелочь, делает все привычные вещи какими-то невыносимыми для зрения. Они то ли есть, то ли нет, и резкость не настроить, и за мелодраматическим сюжетом смотреть неудобно. Приходится смотреть, и зрителю, и критику, медленно: глазами автора, но больше — героини, из-под которой выскакывает время, жизнь выскакывает.

Такой трудоемкий подход с визуально сложным монохромным изображением, сложной композицией, фокусом превращает банальную историю о женщине, однажды как-то тихо потерявшейся, в драму в духе Марселя Пруста. Эта погоня за ускользающим временем передана в замечательной актерской работе Марии Смольниковой (спектакль МХА-Та «Сережа» по роману Толстого «Анна Каренина»). Ее героиня — мать Вари и Вани — постоянно спешит, спотыкается, бьется о какие-то только ей видимые

гантели, дверные косяки и пороги. Она явно тянет детей одна, и ни мягкий фокус, ни монохром не способны вывести ее из этой круговерти подготовки к лекциям, постоянных звонков не берущему трубку сыну, неожиданных, но не всегда приятных звонков и визитов отца ее детей. Она не музыкант, но музыковед: ее раздражает мелодия без развития, но не раздражает безобразно расстроенное антикварное пианино в доме.

Парадоксально, но в «Лиссабоне» рано или поздно можно узнать имена всех персонажей, кроме одного. Только у матери нет имени. К ней обращаются бывший муж, сын, дочь, друг, но никто ни разу не зовет ее по имени. Лишь однажды, и очень неразборчиво, в самом начале, когда злосчастный арбуз был съеден, звонил телефон. В трубке пьяный Миша произнес «Анна», а затем долго и бессвязно пытался сказать, что ждать его к столу сегодня не надо.

Сценарий «Лиссабона» рождался из отдельных записей документальных сценок, юмористических и не очень, случайных диалогов и монологов, оттачивался во время актерской читки. Фильм задумывался в комбинации игровых эпизодов с анимацией. Филиппова довела работу до конца, от многоного отказалась — например, от снов Ивана, сделанных в технике угольной анимации, исчезла сцена с лекцией Анны про Гамлета, эпизод с семейным психотерапевтом.

В финале Вания со старым пленочным «Зенитом», стоя на улице, фотографирует свою маму. Даже не столько фотографирует, сколько смотрит на нее с обожанием. Анна (как всегда маленькая, несокрушимая, дурацкая, но, вероятно, все-таки нашедшая свое утраченное время) стоит в комнате за окном на подоконнике, она

высунулась в форточку — ей кажется, что от этого связь лучше — и говорит по телефону.

«Филателия» (2024) стал, вне всяких сомнений, явлением в отечественном кинофестивальном процессе 2024 года. История несчастной любви работницы федеральной почтовой службы Яны (Алина Ходжеванова) и моряка Петра (Максим Стоянов) безыскусна, как марки по России, которые та собирает на досуге. Режиссер Наталья Назарова получила известность в российском кинопроцессе проектами, планомерно реализующими государственную политику в сфере культуры: среди которых военно-патриотический «Балканский рубеж», направленный на борьбу с либеральными ценностями и утверждающий традиционные ценности «Плакать нельзя», а также развивающие идею русского кода сериалы («Шаляпин», «Учености плоды» и другие).

Невероятный фестивальный успех фильма многократно превзошел его художественный потенциал. Выбор места действия, героини, рода ее занятий, как, впрочем, и построение основного конфликта, — все здесь говорит о глубоко рационалистическом подходе автора, учитывающего ожидания киноаудитории. Яна одинока, страдает тяжелым врожденным заболеванием, ДЦП. Автор, вероятно, стремясь к большему трагизму образа, отнюдь не остановился на достигнутом. У главной героини оказался еще и порок сердца — тяжелое заболевание, требующее дорогостоящей операции. У случайного знакомого, моряка Петра, Яна с удивлением стала замечать много общих, близких черт; ей даже стало казаться, и не без основания, что счастье возможно. Они оба, как выяснилось, нуждаются в операции на сердце. Для Пет-

ра, потерявшего дочь также из-за проблем с сердцем, невзрачная работница почты стала залогом новой жизни. Он терпеливо, вместе с ней, входит в мир провинциальных филатelistов — людей, способных часами на заседании своего клуба обсуждать достоинства крошечных клочек бумаги: гашеные те или негашеные, как отпарить конверт, чтобы безболезненно отклеить марку, какую тематику выбрать и т. д.

Лаконизм операторской работы во многом приближает визуальный стиль «Филателии» к телесериальному. Оператор-постановщик фильма Наталья Макарова выступила в 2023 году в качестве главного оператора в высокобюджетном военно-патриотическом проекте «Воздух» Алексея Германа — младшего, где также заметен документальный стиль, усиливающий достоверность экранного зрелища. Выбор основной локации — приморский город без особых географических примет, за исключением моря, снятый осенью, когда сумрачно и ветрено, — позволяет режиссеру прибегнуть к классическому приему «тонального монтажа», управляющего эмоциями зрителя, о котором в свое время писал Сергей Эйзенштейн.

Коллизия фильма также во многом рассчитана не только на фестивальную, но, по-видимому, и на массовую аудиторию. Яна отнюдь не лишена недостатков, среди которых главный — любопытство. Увы, она перлюстрирует письма не оттого, что поручено кем следует, но оттого, что несчастна. Именно отсюда, из вскрытого и прочитанного письма, героиня узнала, что у Петра есть другая. И здесь практически до конца распрямляется еще одна пружина сюжета «Филателии»: мелодраматическая составляющая, кото-

ругую можно было бы сопоставить с традицией сентиментализма. Действительно, как иначе определить некоторые черты характера Петра? Петр состоял в длительной переписке с некой дамой (и ее мужем, пока тот очень удобно не скончался) из Австралии. Каким образом в эпоху мессенджеров герой сохранил верность и — что гораздо интереснее — приобрел вкус к эпистолярному жанру, сценарист (также Наталья Назарова) оставил за скобками.

Однако острогоциальная коллизия фильма стала прямым следствием той среды, где развивается основное действие. Исходя из похожих предлагаемых обстоятельств, Назарова в свое время успешно реализовала яркий, острогоциальный и безжалостный образ русской провинции в «Простом карандаше». Однако, каковы бы ни были причины, режиссер выстроил нарратив «Филателии» в мелодраматическом ключе. К сожалению, логика serialного мелодраматизма — то есть многочисленные клише, начиная с построения фабулы и заканчивая характеристиками персонажей, — здесь перевешивает социальную остроту, и экзистенциальный дискурс.

СЕМЬЯ В СОЦИАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Фильм Ивана Соснина «Легенды наших предков» (2025) был представлен в конкурсной программе «Русские премьеры» 47-го Московского международного кинофестиваля. Продолжая традиции своего творчества («Пришелец»), режиссер вновь обращается к теме человеческого взаимопонимания, однако на материале семейных отношений и уральского фольклора.

В центре повествования — екатеринбургский журналист Антон (Александр Яценко), когда-то победитель престижного конкурса «Золотое перо Урала», а теперь сорокалетний неудачник, коротающий свои дни в региональном издании, дожидаясь пенсионного возраста. Он недавно развелся и видит дочь Мишу только в установленные государством дни. Девочка переживает развод родителей и не желает с ними разговаривать. Предпочитает рисовать в альбоме и пребывать в мире своих фантазий.

Параллельно развивается сказочная/фантастическая линия, где главный герой сталкивается с мифическими существами из уральского фольклора. В силу стечения обстоятельств Антон становится обладателем шаманского дара — видеть когда-то могущественных, а ныне всеми забытых духов-покровителей, предков и пр. Персонаж Нюлэсмурт (А. Кузнецова), хозяин Уральских лесов, явившись журналисту, говорит, что божеств из уральского шаманского пантеона необходимо спасать. Далее в фильме вводится социальный контекст: люди покидают деревни, едут в города, забывают традиции, утрачивают корни, а заодно и магических существ, которым поклонялись их предки. Полутура часов экранного времени хватило Антону лишь на то, чтобы спасти богов удмуртской, ханты-мансиjsкой мифологии и мифологии народа коми.

Разработка темы семьи в фильме осуществляется на фольклорном материале: магические существа помогают Антону найти язык с дочерью. Показательно, однако, что семья изначально дается неполной (родители разведены). Мать (М. Спивак) создала другую семью и фактически не играет сколько-нибудь значимой роли в фильме. Отец и дочь восстанавливают

свои отношения в рамках жанровой модели *road movie*: по мере спасения магических существ и путешествия по России персонажи обретают себя. В сущности, образ семьи в фильме фактически свидетельствует о недостаточном потенциале современного культурного контекста для восстановления или поддержки семьи. Не случайно Соснин ставит акцент: Антон — творческий работник, журналист, а затем и писатель, талантливый человек, который оказывается нереализованным. Современная среда, в том числе и регионы, не предоставляют возможности «маленькому человеку» реализовать свой творческий потенциал. И хотя отец и дочь в finale становятся соавторами книги о существах из национального фольклора, все члены семьи по-прежнему одиноки.

Образ семьи незащищенной, нередко существующей вопреки государствству, представлен в фильме «Бесконечный апрель» (2025), который участвовал в конкурсной программе 47-го Московского международного кинофестиваля в разделе «Русские премьеры», однако не получил наград. Картина стала результатом совместной работы режиссера Антона Бутакова и Алексея Федорченко (со-сценарист). Основные съемки проходили в Екатеринбурге, при этом действие фильма разворачивается в Санкт-Петербурге. Образ Северной столицы был создан преимущественно в павильоне, отдельные сцены были сняты непосредственно в Санкт-Петербурге.

В фильме приняли участие артисты из разных театров Урала. Значительную часть актерского состава составили представители екатеринбургских театров: ЦСД, Театра юного зрителя, Свердловского академического театра драмы, Коляда-театра, а также Нижнета-

гильского драмтеатра. Режиссер Бутаков (это его дебют) известен как театральный постановщик (*«Трудно быть Богом»* (2018), *«Петровы в гриппе и вокруг него»* (2019), *«Гедда Габлер»* (2020)). Впрочем, пьеса Ярославы Пулинович *«Бесконечный апрель»* (2019) оказалась на пересечении интересов Бутакова и Федорченко, который выступил соавтором сценария, художественным руководителем. И пьеса, и спектакль, и фильм выстроены вокруг, вероятно, самого символичного пространства русской культуры — квартиры, жилплощади.

Напомним, спектакль *«Бесконечный апрель»*, также поставленный Бутаковым, отличается большей камерностью и акцентом на диалоги. В пьесе сильнее раскрыты внутренние монологи главного героя, его философские размышления о жизни. В фильме *«Бесконечный апрель»* квартира (ее пространство), в отличие от пьесы и театральной постановки, становится полноправным персонажем и вместе со своим жильцом оказывается свидетелем смены исторических эпох — от революции 1917 года до России 2000-х. В фильме более ярко показаны исторические события через призму личных переживаний героя, интеллигента и дворянина Вениамина, тогда как в пьесе они служили лишь фоном.

Для Федорченко, который в своих недавних работах (*«Война Анны»*, *«Последняя Милая Болгария»*) исследовал темы исторической памяти и человеческого существования в переломные моменты истории, *«Бесконечный апрель»* стал логичным продолжением творческих поисков. Фильм затрагивает схожие с его работами темы — судьбы маленького человека и семьи на фоне масштабных исторических событий.

Действие начинается вскоре после революции 1917 года. Маленький Веня живет с матерью (Ольга Сутулова) в квартире в центре Санкт-Петербурга. С революцией приходит «уплотнение»: квартира становится коммуналкой. Соседи презирают их, называя «вшивой интеллигенцией», ведь их комната украшена портретами писателей и уставлена книгами. Веня расстет замкнутым, но наблюдательным. Его глазами зритель видит приход к власти большевиков и начало Второй мировой войны (блокада Ленинграда). Он становится свидетелем многих важных событий русской истории XX века, но остается лишь пассивным наблюдателем. В некоторых сценах, особенно в детстве героя, визуальный стиль во многом близок кинолентам Алексея Германа — старшего («Мой друг Иван Лапшин»). Внимание к предметам в кадре, которые наполняют квартиру, приходят и уходят вместе с людьми, — это также несомненный омаж Герману.

В 1990-е годы постаревший Вениамин погружается в воспоминания. Он осознает свою бесполезность и неспособность влиять на происходящее вокруг. Родная дочь презирает отца, ее заботит лишь жилплощадь, которую она хочет перепродать питерским бандитам. Для Вениамина дочь — скорее случайность, как и почти все в его жизни, проходящей тихо и незаметно, по инерции, как бы сама собой. В кульминации Вениамин, выживший из ума и умирающий от рака, скрючился на железной кровати в своей единственной комнате. И ему кажется, что он снова ребенок. Позади легла его мама. Она гладит его, теперь старого и немощного. Вполне в духе Федорченко сделан финал: внучка Вениамина разрисовывает граффити наскоро отремонтированную пу-

стую квартиру деда и устраивает рейв-вечеринку.

Режиссер, таким образом, создает образ интеллигента (литературного редактора), жизненная позиция которого — пассивное наблюдение. Фраза Вениамина «всю жизнь прожил так, что мог и не жить» — это критическая интерпретация нескольких поколений жителей СССР и России. Одиночество, отказ от коммуникации с официальными структурами помимо жестко формализованных форм делает героя изгоем. При этом семья здесь выступает главным образом одним из типов формализованной коммуникации в границах официального дискурса.

Об известных тенденциях свидетельствуют и профессиональные кейсы в рамках фестивалей. Примечателен тот факт, что жюри ММКФ предпочло «Бесконечному апрелю» жанровый зрительский фильм «Мужу привет» (2025) (он получил серебряного Георгия). Фильм с Ю. Пересильд в главной роли снял Антон Маслов, постановщик сериала «Вампиры средней полосы», триллера «Многоэтажка», кинокомедии «Поехавшая» и аналогичной кинопродукции. Хотя данная кинолента, несомненно, относится к классу зрительского, коммерческого кино, она получила оценку в рамках фестивального поля кинофильмов. Последнее позволяет анализировать «Мужу привет» как попытку интерпретации одного типа кино через другой: коммерческого через авторский. Высокая профессиональная оценка фильма — официальное суждение: ключевой в отрасли государственный кинофестиваль фактически предложил рассмотреть содержательный и выразительный план «Любви к мужу» в качестве культурного образца. Тема семьи занимает основной объем драмати-

ческого материала. В центре — история работницы ЗАГСа Катерины (Ю. Пересильд), матери двоих взрослых детей, муж которой несколько лет находится в клинической коме, и хозяина автосервиса Георгия (В. Вдовиченков). Образ нормативной российской семьи конструируется с использованием многочисленных жанровых клише, относящихся к ряду советских кинолент. Так, в одной из сцен Георгий приходит к Катерине в гости. Свидание происходит в квартире героини: она подает мужчине суп и, сидя напротив, любуется, как тот ест. Каковы бы ни были творческие предпосылки режиссера, избежать сопоставления с аналогичными сценами из, к примеру, «Москва слезам не верит» невозможно. Вряд ли целесообразно говорить и о цитировании фильма Владимира Меньшова даже на уровне имен главных героев. Многообразие подобных отсылок рассчитано на привлечение целевой зрительской аудитории, однако не позволяет транслировать собственно актуальный образ современной российской семьи аутентичными, соответствующими кинематографу 2020-х годов средствами.

Характерен в этом отношении и новый фильм С. Толстой (Венковой) «Семейное счастье» (2025). Художественное пространство экranизации одноименного романа Л. Толстого реализовано с использованием цитирований разнородных медиатекстов: голливудского коммерческого блокбастера («Красотка»), западного музыкального андеграунда и др. Эклектизм стиля, характерный и для предыдущей работы режиссера («Тайное влечение», 2023), значительно ослабляет психологизм произведения писателя. Как известно, для Толстого тема семьи, в особенности первых лет супружества,

являлась предметом пристального наблюдения. В «Семейном счастье», относящемся к раннему периоду творчества, Толстой исследует также и художественный потенциал темы, поместив своих героев в экзистенциальную ситуацию. Образ семьи, представленный в фильме «Семейное счастье», в известной мере оказывается герметичным. Он не имеет непосредственных связей с современной российской культурой благодаря стилевому эклектизму; вместе с тем изъятый авторский, философский подтекст литературной основы не позволяет картине отразить тему семьи в качестве социально значимой метафоры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ позволяет констатировать, что тема семейных отношений и семьи занимает важное место в отечественном кино. Как правило, по крайней мере на основе исследованной выборки, семья выступает в качестве важного аспекта основного конфликта экранного произведения, что в дальнейшем позволяет авторам выстроить метафорическое высказывание («Лиссабон», «Филателия», «Бесконечный апрель», «Легенды наших предков»). При этом область значений метафоры колеблется от экзистенциального поля до культурно-исторического.

Семья в рассмотренных фильмах показана обычно в динамике: трансформация личностных связей внутри семьи (главным образом кризис или распад) не носит самодовлеющий характер, но выступает маркером кризисных процессов в художественном пространстве фильмов в целом.

Проведенный анализ позволяет выделить некоторые показатели, определяющие презентацию современной семьи в российском кино:

Полнота (полная семья — явно не подчеркивается как норма в большинстве рассмотренных фильмов).

Степень участия детей в семье (от полного отсутствия (*«Семейное счастье»*) до ведущего положения (*«Лиссабон»*, *«Легенды наших предков»*)).

Потребность персонажей в создании и/или сохранении семьи (значительные колебания — от безуспешных попыток создать или полного фиаско (*«Бесконечный апрель»*, *«Филателия»*), индифферентизма (*«Лиссабон»*, *«Семейное счастье»*) до значительных усилий с положительным результатом (*«Мужу привет»*)).

Оценка самими персонажами ценности семьи (значительные колебания — от оценки семьи как социального идеала (*«Мужу привет»*, *«Филателия»*) до отказа в оценке/рефлексии о семье как ценности (*«Бесконечный апрель»*, *«Легенды наших предков»*, *«Лиссабон»*)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Байков Е.А., Петрик В.Е. Формирование системы продвижения российского телевизионного контента за рубежом // Петербургский экономический журнал. 2021. № 4. С. 89–103.
2. Восколович Н.А., Жильцов Е.Н. Новые реалии формирования зрительской киноаудитории // Вестник ВГИК. Т. 9. 2017. № 2. С. 45–58. EDN YSDQCV.
3. Ефремов Н.А., Архипова В.А., Бондаренко Н.В., Ефремова М.П., Кузнецова Э.Г., Мужжавлева Т.В. Разработка мероприятий по адаптации деятельности российской индустрии кинопроката в условиях санкционного давления // МНИЖ. 2024. № 5 (143). С. 12–25.
4. Конкин А.А., Романова И.В. Кинематограф как перспективная сфера развития политического и культурного диалога стран БРИКС // Вестник ЗабГУ. 2021. № 5. С. 67–78.
5. Корнуга В.М. Концепция формирования социального заказа в современном российском кинематографе // Общество: социология, психология, педагогика. 2017. № 1. С. 104–112.
6. Новосельская В.В. Возможности кинематографа в преодолении кризиса культурной идентичности // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 2. С. 33–47. DOI 10.69975/2074-0832-2025-64-2-120-133. EDN KRBUZI.
7. Семененко И.С. и др. Кино как зеркало идентичности, идентичность в зеркале кино // Вестник РУДН. 2024. № 4. С. 733–752. (Серия: Политология).
8. Спутницкая Н.Ю. Три истории, или Любовь на карантине: мотив побега в фильмах женщин-режиссеров // Телекинет. 2021. № 1 (14). С. 7–10.
9. Туманов А.И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Т. 27. № 3. С. 35–49.
10. Шестакова И.В. Российский кинематограф в условиях процесса глобализации // МНКО. 2010. № 1. С. 312–325.

REFERENCES

1. Baykov, E.A, Petrik, V.E. Formirovanie sistemy prodvizheniya rossiyskogo televizionnogo kontenta za rubezhom [Formation of a system for promoting Russian television content abroad]. Peterburgskiy ekonomicheskiy zhurnal, no. 4, 2021, pp. 89–103. (In Russ.)
2. Voskolovich, N.A, Zhiltsov, E.N. Novye realii formirovaniya zritelskoy kinoauditorii [New realities of forming a cinema audience]. Vestnik VGIK, vol. 9, no. 2, 2017, pp. 45–58. (In Russ.). EDN YSDQCV.
3. Efremov, N.A., Arkhipova, V.A., Bondarenko, N.V., Efremova, M.P., Kuznetsova, E.G., Muzhzhavleva, T.V. Razrabotka meropriyatiy po adaptatsii deyatelnosti rossiyskoy

- industrii kinoprokata v usloviyakh sanktsionnogo davleniya [Development of measures to adapt the Russian film distribution industry to sanctions pressure]. MNIZh, no. 5, 2024. pp. 12–25. (In Russ.)
4. Konkin, A.A., Romanova, I.V. Kinematograf kak perspektivnaya sfera razvitiya politicheskogo i kulturnogo dialoga stran BRIKS [Cinema as a promising area for developing political and cultural dialogue among BRICS countries]. Vestnik ZabGU, no. 5, 2021, pp. 67–78. (In Russ.)
 5. Kornuta, V.M. Kontsepsiya formirovaniya sotsialnogo zakaza v sovremenном rossiyskom kinematografe [The concept of forming a social order in modern Russian cinema]. Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika, no. 1, 2017, pp. 104–112. (In Russ.)
 6. Novoselskaya, V.V. Vozmozhnosti kinematografa v preodolenii krizisa kulturnoy identichnosti [Cinema's potential in overcoming cultural identity crisis]. Vestnik VGIK, vol. 17, no. 2, 2025, pp. 33–47. DOI 10.69975/2074-08322025-64-2-120-133. EDN KRBUDI. (In Russ.)
 7. Semenenko, I.S., Pantin, V.I., Morozova, E.V. Kino kak zerkalo identichnosti, identichnost v zerkale kino [Cinema as a mirror of identity, identity in the mirror of cinema]. Vestnik RUDN, no. 4, 2024, pp. 733–752. (In Russ.) (Seriya: Politologiya).
 8. Sputnitskaya, N.Yu. Tri istorii, ili Lyubov na karantine: motiv pobega v filmakh zhenshchin-rezhissерov [Three stories, or Love in quarantine: the escape motif in films by female directors]. Telekinet, no. 1, 2021, pp. 7–10. (In Russ.)
 9. Tumanov, A.I. Otechestvennyy kinematograf i ego znachenie v formirovaniyu natsionalnoy identichnosti [National cinema and its role in shaping national identity], vol. 27. Nauka. Kultura. Obshchestvo, no. 3, 2021, pp. 35–49. (In Russ.)
 10. Shestakova, I.V. Rossiyskiy kinematograf v usloviyakh protsessa globalizatsii [Russian cinema in the context of globalization]. MNKO, no. 3, 2010, pp. 312–325. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **30.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **17.10.2025**