

София Пенттиля

**СЕМЬИ В КРИЗИСЕ:**  
анализ семейных уз и роль нуклеарной семьи в фильмах  
Андрея Звягинцева "Елена", "Левиафан" и "Нелюбовь"

Университет Тампере  
Факультет информационных технологий и коммуникационных наук  
Русский язык и культура  
Магистерская работа  
Ноябрь 2023

# АННОТАЦИЯ

София Пенттиля:  
Магистерская работа  
Университет Тампере  
Магистерская программа по языкам: русский язык  
Ноябрь 2023

---

В данном исследовании рассматривается репрезентация семьи в фильмах российского режиссера Андрея Звягинцева «Елена» (2011), «Левиафан» (2014) и «Нелюбовь» (2017). Исследование изучает, как в фильмах формируются семьи, по каким причинам они распадаются и какую роль нуклеарные семьи играют в кино. Андрей Звягинцев – один из самых известных кинорежиссёров современной России, о чем свидетельствуют участие в многочисленных кинофестивалях и полученное широкое внимание и уважение. В каждом из фильмов режиссера в центре рассказа – семьи в кризисе и печальные человеческие судьбы. Изображение несчастливых семей не является исключительно особенностью фильмов Звягинцева, но эта тема является постоянной темой в российских фильмах.

Семейная тематика фильмов Звягинцева тесно связана с современной социальной ситуацией в России, где семейная политика занимает центральную роль. Семья как социальное явление в последние годы в России стала политизированной. Нынешнюю семейную политику можно назвать пронаталистской, поскольку она направляется на повышение рождаемости и, таким образом, на решение демографического кризиса. В общем семейном дискурсе подчеркиваются традиционные семейные ценности, роль женщины как матери, подчеркивание нуклеарной семьи как правильной формы семьи и значение многодетной семьи. Мать рассматривается как воспитатель детей, мужчина как кормилец семьи, а другие формы семьи, такие как радужные семьи или семьи с одним родителем, игнорируются. О семейно-ориентированном обществе свидетельствует поощрение многодетных семей, закон о материнском капитале и отмечавшийся в 2008 году Год семьи. Однако в действительности семьи в России гораздо более разнообразны, чем традиционная модель нуклеарной семьи. Теоретической основой исследования является критическое семейведение, которое расширяет понятие семьи от гетеронормативной нуклеарной семьи и рассматривает, как семьи реагируют на социальные изменения.

Методом анализа используется тематическое пристальное чтение фильмов. Анализ сосредоточивается на тех кинематографических элементах, которые открывают и изображают семейные отношения, прежде всего – на образах героев. Результаты анализа показывают, что в фильмах Звягинцева ставятся под вопрос традиционные семейные ценности и нуклеарные семьи разрушаются. Причиной создания семьи часто является что-то иное, чем любовь, например, финансовые причины, беременность, репутация или побег из дома детства. Семьи разрушаются внешними угрозами и внутренними семейными напряжениями. Женщины с детьми и семьями изображаются заботливыми, сильными и теплыми, а женщины, отказывающиеся от роли матери и жены, являются антагонистами сюжета. Мужчины изображаются недостижимыми, убегаящими от ответственности и далекими. Дети остаются на заднем плане в семейных кризисах, и тема брошенных детей присутствует в каждом фильме. Насилие, алкоголизм, незащищенность и отсутствие любви омрачают повседневную жизнь семей. Нуклеарная семья разрушается из-за своей собственной невозможности, и на ее месте формируются новые семьи, такие как многопоколенные семьи и новые семьи. Концепция семьи в фильмах Звягинцева бросает вызов не только идеалу нуклеарной семьи, но и концепции семьи, на которой базируется нынешняя неоконсервативная семейная политика России.

Ключевые слова: Андрей Звягинцев, фильм, русское кино, семейная политика, пристальное чтение, нуклеарная семья, критическое семейведение, понятие семьи

Оригинальность исследования проверена с помощью программы Turnitin OriginalityCheck.

# TIIVISTELMÄ

Sofia Penttilä:  
Pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Kielten tutkinto-ohjelma, venäjän opintosuunta  
Marraskuu 2023

---

Tutkimuksessa tarkastellaan perheen representaatiota venäläisen ohjaajan Andrei Zvjagintsevin elokuvissa Elena (2011), Leviathan (2014) ja Rakkautta vailla (2017). Tutkimus kysyy, miten perheet elokuvissa muodostuvat, mistä syistä ne hajoavat ja mikä rooli ydinperheillä elokuvissa on. Andrei Zvjagintsev on nyky-Venäjän tunnetuimpia elokuvaohjaajia, ja hänen elokuvansa ovat olleet lukuisilla elokuvafestivaaleilla ja saaneet laajaa huomiota ja arvostusta. Hänen elokuviensa keskiössä ovat rikkinäiset perheet ja surulliset ihmiskohtalot. Onnettomien perheiden kuvaaminen ei ole yksinomaan Zvjagintsevin elokuvien ominaispiirre, vaan aihe on ollut venäläisissä elokuvissa jatkuva teema.

Zvjagintsevin elokuvien perhetematikka on tiiviisti sidoksissa Venäjän nykyiseen yhteiskuntatilanteeseen, jossa perhepolitiikalla on ollut keskeinen rooli. Perhe sosiaalisena ilmiönä on viime vuosina politisoitunut Venäjällä. Nykyistä perhepolitiikkaa voidaan kutsua pronatalistiseksi, koska sillä pyritään korkeampaan syntyvyyteen ja siten väestökriisin ratkaisemiseen. Yleisessä perhediskurssissa korostuvat perinteiset perhearvot, naisen rooli äitinä, ydinperheen korostaminen oikeana perhemuotona ja monilapsisten perheiden tärkeys. Äidit nähdään lasten kasvattajina, miehet perheen elättäjinä, ja muut perhemuodot, kuten sateenkaariperheet tai yksinhuoltajaperheet jätetään huomioimatta. Yhteiskunnan perhekeskeisyydestä kertovat monilapsisten perheiden palkitseminen, äitiyspääomalaki ja vuonna 2008 vietetty Perheen vuosi. Todellisuudessa perheet myös Venäjällä ovat paljon moninaisempia kuin perinteinen ydinperheen malli. Tutkimuksen teoreettisena viitekehystenä toimii kriittinen perhetutkimus, joka laajentaa perhekäsitystä heteronormatiivisesta ydinperhekäsityksestä ja tarkastelee sitä, miten perheet reagoivat yhteiskunnallisiin muutoksiin.

Analyysin metodina käytetään elokuvien temaatista lähilukua. Analyysi keskittyy niihin elokuvallisiin elementteihin, jotka avaavat elokuvien perhesuhteita, erityisesti henkilöhahmoihin. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että Zvjagintsevin elokuvissa perinteisiä perhearvoja haastetaan ja ydinperheet hajoavat. Perheiden perustamisen syy on usein muu kuin rakkaus, kuten taloudelliset syyt, raskaus, maine tai pakeneminen omasta lapsuudenkodista. Perheitä rikkovat ulkopuoliset uhat, mutta myös perheen sisäiset jännitteet. Naiset, joilla on lapsia ja perhe, kuvataan hoivaavina, vahvoina ja lämpiminä, kun taas naiset, jotka ovat päättäneet kieltäytyä äidin ja vaimon roolista ovat tarinan antagonistteja. Miehet kuvataan saamattomina, vastuuta pakenevina ja etäisinä. Lapset jäävät perhekriisien jalkoihin, ja hylättyjen lasten teema onkin läsnä jokaisessa elokuvassa. Väkipalta, alkoholismi, turvattomuus ja rakkauttomuus varjostavat perheiden arkea. Pakotettu ydinperhe näyttää kaatuvan omaan mahdottomuuteensa ja sen tilalle muodostuu uusia perheitä, kuten monisukupolvisia perheitä ja uusioperheitä. Zvjagintsevin elokuvien perhekäsitys haastaa paitsi ydinperheen ihanteen myös perhekäsityksen, johon Venäjän nykyinen uskonservatistisen perhepolitiikka nojaa.

Avainsanat: Andrei Zvjagintsev, elokuva, venäläinen elokuva, perhepolitiikka, lähiluku, ydinperhe, kriittinen perhetutkimus, perhekäsitys

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

# Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Андрей Звягинцев и его кинематографическое творчество .....</b>	<b>5</b>
1.1. Тема семьи в фильмах Андрея Звягинцева .....	8
<b>2. Семья в кино .....</b>	<b>10</b>
2.1. История семьи в российском кино .....	10
2.2. Семья в современном российском кино .....	12
<b>3. Определение понятия семьи .....</b>	<b>14</b>
3.1. Критическое семействедение .....	16
3.2. Семья в российском сознании .....	17
<b>4. Современная семейная политика России .....</b>	<b>19</b>
4.1. Традиционные ценности в центре семейной политики России .....	21
4.2. Гендерные роли в российской семье .....	25
4.3. Домашнее насилие в России .....	29
<b>5. Пристальное чтение фильма .....</b>	<b>30</b>
5.1. Форма и стиль фильма .....	32
5.2. Анализ персонажа .....	33
<b>6. Анализ фильма «Елена» .....</b>	<b>34</b>
<b>7. Анализ фильма «Левиафан» .....</b>	<b>45</b>
<b>8. Анализ фильма «Нелюбовь» .....</b>	<b>53</b>
<b>Выводы .....</b>	<b>63</b>
<b>Заключение .....</b>	<b>68</b>
<b>Список источников .....</b>	<b>72</b>

## Введение

*«Вокруг себя я настолько редко вижу счастливые семьи, что мне они кажутся мифом.»*

*А. Звягинцев<sup>1</sup>*

В данной дипломной работе мы будем рассматривать изображение семьи в фильмах Андрея Звягинцева «Елена» (2011), «Левиафан» (2014) и «Нелюбовь» (2017). Названный новым Тарковским<sup>2</sup>, Звягинцев начал свою режиссерскую карьеру в 2000 году, когда он снял три короткометражных фильма. Первый полнометражный фильм «Возвращение» вышел в 2003 году, после чего за время написания этой работы вышло еще четыре полнометражных картины. Во всех фильмах Звягинцева можно заметить разработку темы семьи, и именно несчастливой семьи. Тема несчастливой семьи реализуется через изображение брошенных людей, сложные отношений между членами семьи, насилия и развода. Одновременно в российском обществе насаждаются дискурсы об идеальной семейной ситуации, где нуклеарная семья наилучший и правильный вариант (Isola 2009, 13). В сегодняшнем мире семьи становятся все более разнообразными, и вместе с ними меняется понятие семьи, но в то же время в общественных дискуссиях происходит сдвиг в сторону консервативного идеала модели нуклеарной семьи. Как утверждают Кулмала и Чернова, семья находится в центре социальной политики в России, особенно молодые гетеросексуальные нуклеарные семьи, с помощью которых пытаются разрешить демографический кризис. Современная Россия имеет сильную семейно-ориентированную идеологию, одной из важнейших задач которой является защита консервативной семьи и традиционных семейных ценностей (Kulmala, Tšernova 2015, 17). Таким образом, действие фильмов Андрея Звягинцева происходит в важный переходный период, когда меняются представления о семье, отношениях между супругами, детьми и родителями. Для одних отказ от традиционных концепций означает освобождение, а для других создает неопределенность.

На выбор темы этого исследования повлиял наш собственный интерес к режиссеру и его творчеству, так и интерес к современному российскому киноискусству. Работа Звягинцева нам знакомы уже давно. Первый контакт с фильмами Звягинцева у нас

---

<sup>1</sup> интервью Андрея Звягинцева, Сычев Сергей, «Огонек»

<sup>2</sup> Beumers, Birgit. KinoKultura review: The Return

сложился на российских кинофестивалях в 2014 году, где был показан фильм «Левиафан». Глубокие, сложные и трагические семейные судьбы, прекрасная режиссура и сценарий, а также обсуждение и шум, вызванный фильмом в социальных сетях, мгновенно вызвали у нас интерес к работе режиссера. Мы продолжили знакомство с творчеством режиссера на курсе по российским СМИ, где мы сделали презентацию о кинопроизводстве Звягинцева и цензуре российских фильмов. В течение подготовительной работы нашего исследования мы заметили, что тема семьи поднималась во многих интервью Звягинцева и в разных статьях и рецензиях о его фильмах. Поэтому мы решили подумать о том, как можно было бы исследовать эту центральную тему фильмов. В основе каждого фильма Звягинцева – семьи, которые испытывают изменения и трагедии. Уже с самого начала сюжета семьи находятся в конфликте, и в конце фильмов семьи обычно распадаются из-за выборов или поступков членов семьи. Фильмы Звягинцева неоднократно становились предметом научного исследования, например, исследовались символические значения, религиозные отсылки и фигуры отца. Киноработы Звягинцева также сравнивали с работами режиссера Тарковского, так как в их работах можно найти одинаковые темы и стилистические особенности. Хотя тема семьи освещалась в разных текстах и часто упоминалась в разных контекстах, еще нет исследования, полностью посвященного семейной теме в фильмах Звягинцева. Помимо этого, еще ни в одном ранее опубликованном исследовании в центре внимания не было темы нуклеарной семьи в фильмах Звягинцева.

Согласно Владу Струкову, многие считают Звягинцева самым известным и возможно, даже лучшим живущим кинорежиссером России. Его фильмы добивались успеха и за рубежом среди любителей фильмов. Например, в США и Великобритании его фильмы были доступны на разных платных сервисах, чего не добились многие другие российские режиссеры (Strukov, 2014). Вышеупомянутый пункт является одной из причин, почему мы находим его фильмы и их содержание интересным для просмотра. Российский киномир становится все более интернациональным. Об этом свидетельствует рост числа российских фильмов на международных кинофестивалях и стриминговых сервисах. Струков хорошо резюмирует в своей статье, что Звягинцев послужил вдохновением для многих российских режиссеров. Звягинцев восстановил репутацию России как киностраны после трудностей 1990-х годов, и с каждым годом российские фильмы все чаще можно увидеть на международных кинофестивалях (там же). О значимости фильмов говорит и то, что каждый из фильмов режиссера обсуждался в журнале,

посвященном современному российскому кино, «KinoKultura», и были рецензированы такими известными киноведами как Биргит Боймерс и Джулиан Граффи.

Кино является интересным объектом исследования, так как в нем отражаются многие социальные изменения. Как отмечает Ханну Салми, фильм может косвенно оказать значительное социальное воздействие на зрителей. О социальном потенциале свидетельствует тот факт, что киноинспекции следят за тем, что показывают на большом экране. Культурные продукты, такие как фильмы, коммуникативны, они вступают в диалог как с другими фильмами, так и с окружающим обществом. Фильмы, как и другие культурные продукты нельзя анализировать только эстетическими объектами, вне культурного контекста, а он всегда предполагает интерпретацию (Salmi 1993, 38,42).

Как было уже отмечено, мы выбрали для анализа последние три фильма режиссера; «Елена», «Левиафан» и «Нелюбовь». Материал был выбран, исходя из того, что мы хотели рассматривать новейшие работы режиссера, а также фильмы, которых еще не много исследовали или не исследовали с нашей точки зрения. На выбор материала также повлияло, что упомянутые фильмы всемирно известны и получили награды на международных кинофестивалях. Три последних фильма отличаются от двух первых полнометражных фильмов режиссера «Возвращение» и «Изгнание» (2007) тем, что их действие происходит в хронотопе современной России.

Мы будем анализировать репрезентацию семей в фильмах Звягинцева, и мы хотим подробнее рассматривать, какая роль у нуклеарной семьи в фильмах и как ее изображают. Наши исследовательские вопросы следующие;

1. Какие семейные отношения в фильмах изображаются и по каким причинам семьи разрушаются или формируются?
2. Какую роль играет нуклеарная семья в фильмах Звягинцева и каким образом в фильмах изображается нуклеарная семья?

Наша гипотеза заключается в том, что в фильмах Звягинцева изображаются разные семьи и семейные отношения, и одновременно рассматриваются проблемы нуклеарной семьи. Мы думаем, что в фильмах с начала до конца показываются неблагополучные семьи, и в конце фильма нуклеарные семьи распадаются в другие формы семей, изображая неполноту и дисфункциональность нуклеарной семьи. Помимо этого, мы думаем, что показанные в фильмах семейные отношения бросают вызов традиционному пониманию гендерных ролей в семье.

Прежде всего, мы изучим библиографию, посвященную творчеству режиссера Звягинцева и центральную тему семьи в его фильмах. Вторая часть будет посвящена рассматриванию темы семьи в российском кино прошлого столетия и в современном российском кино. Затем мы рассмотрим, как понятие семья можно определить и что такое нуклеарная семья. Теоретической основой нашего исследования является критическое семейведение, что расширяет определение понятие семьи. Критическое семейведение разрушает прямолинейное понятие семьи и составляет новое многостороннее понятие семьи. Оно рассматривает семейные отношения многообразнее, чем только с точки зрения нуклеарной семьи. Вторым важным обстоятельством критического семейведения является отражение социальных изменений в семье. Так как в данном исследовании мы изучаем русские культурные продукты и русские семьи, нам необходимо рассмотреть, что семья означает в российском сознании.

Наиболее центральной частью теоретического раздела является рассмотрение современной семейной политики России. В это включаются актуальные семейные ценности России. Также мы рассмотрим идеологию, стоящую за этими ценностями. Мы ответим на вопрос, почему тема семьи актуальна в сегодняшнем контексте. С начала 2000-х годов в России семья стала ключевым вопросом в разрешении демографического кризиса. В дополнение к этому традиционные и консервативные ценности и важность нуклеарной семьи стали подчеркиваться как в публичной речи, так и в политических текстах. В этом контексте мы будем рассматривать понятие «консервативный поворот» (Suslov, Uzlaner 2020, 3) и как оно влияет на политику и ценности сегодняшней России. Тема широкая, поэтому мы занимаемся темами, которые четко прозвучали в фильмах, такими как гендерные роли в семье и домашнее насилие. Текущая семейная политика сильно влияет на вышеперечисленные сферы. Рассмотрение современной российской семейной политики и социологических семейных исследований в данном исследовании имеет важное значение, поскольку изучение семейной темы фильмов требует ее контекстуализации, так как фильмы воспринимаются в диалоге с собственным социальным и политическим контекстом. То есть, хотя в изображении семейных отношений есть универсальные черты, фильмы все равно сильно связаны со своим временем. Поэтому здесь важен социальный контекст фильмов, и интересно посмотреть, как фильмы являются комментарием своего времени.

Методом нашего исследования является пристальное чтение. Следовательно, мы будем несколько раз смотреть фильм и анализировать именно те элементы, которые



изображают и развивают семейные отношения. Наш главный фокус будет на персонажах, в их развитии и отношения к друг другу. Мы рассмотрим как тему и нарратив фильма, так и сюжет. Мы сосредоточимся на эпизодах, в которых мы можем больше всего узнать о персонажах и их отношении к друг другу. Будем обращать внимание на общие темы и формы сюжета фильмов – какие различие и сходства можно в них найти. В выводах мы суммируем результаты анализа, т. е. какие темы мы находим в фильмах и как менялось изображение семьи на протяжении трех фильмов. Мы будем разделить темы по тому, какие факторы в фильмах разрушают семьи.

В заключении мы вернемся назад к нашим исследовательским вопросам и к гипотезе и рассмотрим, смогли мы ответить на них. Помимо этого, мы предложим варианты дальнейшего исследования данной темы.

## **1. Андрей Звягинцев и его кинематографическое творчество**

Андрей Звягинцев – один из самых известных режиссеров сегодня в России, особенно широко он известен за пределами России. Об этом свидетельствуют участие в кинофестивалях и многочисленные награды. Его стиль также оказал большое влияние на сферу российского кино. По словам Струкова, Звягинцев принадлежит к новому поколению российских режиссеров, которое также можно назвать новой волной (new wave), где российские режиссеры предлагают свою интерпретацию того, каково жить в новом более глобальном мире (Strukov 2019, 12). Струков также отмечает, что фильм «Возвращение» положил начало новому стилистическому направлению, которое он называет символическим модусом, которому свойственны абстракция, мистицизм и особая трактовка потустороннего. В начале 2010-х годов интерес к более бытовым ситуациям и социальным конфликтам распространялся в российском кино, как можно увидеть в фильме Звягинцева «Елена». На универсальность режиссерского стиля указывает и то, что фильм «Левиафан» очень похож на фильмы эпохи чернухи (там же, 13–15). Боймерс отмечает, что Звягинцев — самый известный из русских авторских режиссеров наряду с Александром Сокуровым, и фильм Звягинцева «Возвращение» сравнивают с фильмом Тарковского «Иваново детство», особенно из-за его религиозной символики (Beumers 2009, 250, 252).

Режиссер Андрей Звягинцев родился в Новосибирске 1964 году. Там же он учился в Новосибирском театральном училище (НГТИ). После окончания школы в 1984 году он служил в армии до 1986 года, после чего Звягинцев переехал в Москву, чтобы учиться в

ГИТИСе. После окончания театральной школы в 1990 году он получал разные роли в театре, сериалах и фильмах. Когда актерских работ не было, Звягинцев работал дворником. Первой режиссерской работой, которую Звягинцев выполнил, была съемка рекламы мебельного магазина. В 2000 году Звягинцев поставил три короткометражных фильма «Бусидо», «Obscure» и «Выбор» для РЕН ТВ киноальманаха «Черная Комната» (2000). Он поставил эти сериалы с оператором-поставщиком Михаилом Кричманом, с которым он в дальнейшем сотрудничал во всех будущих фильмах (Condee 2016, 601). Звягинцев, таким образом, является полностью самоучкой в области кино и режиссерства, хотя театральное актерское образование и случайные роли в театре, безусловно, повлияли позитивно на его карьеру. Джулиан Граффи пишет о Звягинцеве, что в 1990-х годах тот писал много рассказов и смотрел много фильмов в Московском Музее Кино (Graffy 2019, 1, 77). Очевидно, что он интересовался кино и писательством. Тони Вуд пишет, что режиссерская карьера Звягинцева необычна тем, что он не учился во ВГИКе, как многие другие постсоветские режиссеры. Помимо того, что он был самоучкой, он прошел техническое обучение на коммерческом телевидении, таком как РЕН ТВ (Wood 2016).

Первый полнометражный фильм Звягинцева, «Возвращение», был выпущен в 2003 году. Фильм получил много наград, таких как «Золотой лев» и Приз Луиджи Ди Лаурентиса-Лев будущего на Венецианском кинофестивале (Condee 2016, 603). Кроме этого, фильм получил 27 и был номинантом на 13 других наград, таких как премия Золотой Орел за лучший фильм (2003) и премия Ника за лучший фильм (2004). В 2007 году был выпущен второй фильм Звягинцева «Изгнание». Сюжет фильма основан на повести Уильяма Сарояна «Что-то смешное. Серьезная повесть» (1953). Фильм был раскритикован как в России, так и за ее пределами. По мнению автора Конде, серьезный научный интерес к работе Звягинцева начался именно в течение этого времени. В 2008 Звягинцев поставил короткометражный фильм «Апокриф» (2008), который был частью киноальманаха «Нью-Йорк, я люблю тебя» и в 2011 короткометражный фильм «Тайна» (2011), который был частью киноальманаха «Эксперимент 5IVE» (там же, 603).

Фильм «Елена» был выпущен в 2011 году и был награжден специальным призом жюри конкурсной программы «Особый взгляд» на Каннском фестивале, в 2011, а в 2012 получил премию Ника за лучшую режиссерскую работу и премию «Золотой орел» за лучший фильм и лучшую режиссерскую работу. Хотя некоторые критики видят в фильме изображение классового различия, Звягинцев полностью отвергает эти интерпретации

(Condee 2016, 603). «Елена» отличается от двух первых фильма тем, что в «Елене» мы можем перенести сюжет в конкретное место и время, то есть в Россию 21 века. Предыдущие фильмы Звягинцева «Возвращение» и «Изгнание» более абстрактные, то есть их невозможно с уверенностью поместить в определенный хронотоп. Звягинцев использует такие темы, места, актеров и реквизит, что действие фильма может происходить где угодно. Дополнительно, название фильма «Елена» гораздо конкретнее, чем у двух предыдущих.

«Левиафан», четвертый фильм режиссера, был выпущен в 2014 году. Данный фильм привлек много внимания и оказался в эпицентре громкого медиа-скандала, когда бывший министр Минкультуры России Владимир Мединский отнесся к фильму с презрением и высказал мнение о том, что фильм дает упрощенное и негативное представление о России (Strukov 2019, 29–30). Кирилл Фролов, член Ассоциации православных экспертов, написал в своем Фейсбуке, что «Левиафан – поганая клевета на Русскую Церковь и Российское государство», и потребовал, чтобы Министерство культуры запретило прокат киноленты (BBC, 2015).

Фильм получил много хвалебных отзывов: так, например, обозреватель «Новой газеты» кинокритик Лариса Малюкова пишет, что, «Левиафан, четвертый фильм Андрея Звягинцева — самый brutальный портрет современной России со времен «Груза 200» (Малюкова 2014). Фильм был номинирован в 2015 году на премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке. Многие считают, что «Левиафан», как и все другие фильмы Звягинцева, содержит общественную критику, но режиссер опровергает эти интерпретации (Condee 2016, 603).

Последний на момент написания данного исследования фильм режиссера, «Нелюбовь», был выпущен в 2017 году. Фильм выиграл Приз жюри на Каннском международном кинофестивале в 2017 году. «Нелюбовь» был номинирован на лучший фильм на иностранном языке на премиях «Оскар», BAFTA и «Золотой глобус». Также фильм получил премию Французской киноакадемии «Сезар» за лучший фильм иностранном языке (Нелюбовь, s.a.). Вследствие ажиотажа вокруг «Левиафана», Звягинцев выпустил «Нелюбовь» без финансовой поддержки Минкультуры России (Strukov 2019, 30).

Несмотря на то, что в некоторых источниках в средствах массовой информации фильмы Звягинцева изображались как «антироссийские» и говорилось, что его фильмы изображают упадок современной России, нельзя прямо утверждать, что фильмы — это протест режиссера против семейной политики России. Но мы можем рассматривать

фильмы как иллюстрации социальных и семейных изменений и проблем. Изменение определения семьи и изменение в семейных ценностях глобальное явление, а не только феномен, происходящее в российском обществе. Струков отмечает, что такой антироссийский подход к рецензии только увеличивает разрыв в рассмотрении явлений и анализе фильмов. Вместо того, чтобы смотреть на фильмы как на объекты, окрашенные «путинской Россией», стоит смотреть на них как на культурные продукты, изображающие меняющиеся ценности, человеческий моральный выбор и сложные человеческие отношения, в которых каждый зритель может увидеть отражение своего собственного опыта. Такой подход к культурным продуктам, который фокусируется на образе путинской России, поддерживает методы «холодной войны», когда культурные продукты оцениваются, исходя из отношений их создателя с Кремлем (Strukov 2019, 9). В интервью режиссер Звягинцев не говорил, что фильмы активно пытаются изменить представления о семье. Вместо этого он говорит, что хочет изображать семьи, потому что каждый может иметь к ним отношение, и у него есть свой собственный опыт, который он хочет перенести на экран (Сычев 2011). Однако концепции семьи меняются и модифицируются в фильмах на уровне нарратива. Через выбор персонажей зритель может решить вопрос о том, кто принадлежит к семье и что такое семья.

### **1.1. Тема семьи в фильмах Андрея Звягинцева**

Повторяющуюся тему семьи невозможно не заметить в фильмах Звягинцева. Согласно исследователю Граффи, тема семьи с разных точек зрения повторяется во всех пяти фильмах. В первую очередь эта тема раскрывается через спорные и неблагоприятные отношения родителей и отношения между родителями и детьми, которые иногда являются даже насильственными (Graffy 2019, 179).

Как мы уже упомянули, тема семьи подчеркивается во многих интервью с режиссером, в разных обзорах фильмов и научных статьях. В 2011 году Сергей Сычев сделал интервью со Звягинцевым при выпуске фильма «Елена». Интервью освещает представление режиссера о теме семьи: тема семьи в фильмах, по мнению Звягинцева, раскрывается в связи с обществом и в контексте актуальных дискурсов о семейных ценностях. Интервью также дает нам более глубокое представление о том, как личные испытания режиссера влияют на его выборы. Звягинцев говорит, что видит разрушение семейных ценностей везде, не только в России. Он также говорит, что он видел вокруг себя редко счастливые семьи, что ему кажется это уже миф (Сычев 2011).

Согласно Граффи, в 2000 году, когда Звягинцев поставил три короткометражные новеллы «Бусидо», «Obscure» и «Выбор», его собственный стиль начал уже формироваться. Фильмы рассматривают вопросы о доверии и обмане. Во всех трех картинах центральный персонаж изображает грубую мужественность и все фильмы содержат смертельные случаи. В фильмах «Obscure» и «Выбор» насилие происходит в семье. Интересна деталь, которую можно увидеть уже в фильмах «Obscure» и «Выбор»: так же, как и во всех фильмах, начиная с «Изгнания», это загадочная жена, мотивы которой намного сложнее понять (Graffy 2019, 177–178).

Тема неблагополучных и неполных семей изображена разнообразными методами. В первом фильме «Возвращение» безымянный отец возвращается после 12 лет отсутствия. Атмосфера в семье напряженная, и сыновьям трудно формировать положительные отношения с отцом. Понятно тоже, что мать не рада возвращению отца. Он берет двух сыновей собой в поездку далеко на север. Уже в фильме «Возвращение», как и в будущих фильмах Звягинцева, фотографии играют центральную роль определяя отношение героев (там же, 180). Боймерс упоминает, что в фильме видна тема пропавшего и отдаленного отца, что является постоянной темой российского кино (Beumers 2004).

В фильме «Изгнание» атмосфера также напряженная и общение с членами семьи незначительное. Рассказ фильма начинается с того, что жена врет мужу, что она беременная, но ребенок не его. Муж заставляет ее делать аборт. Только после смерти жены выясняется, что ребенок, которого она ждала, был ее мужа, но сделанного уже не исправить. Обманы членов семьи омрачают семейную жизнь. В фильме «Елена» главная героиня Елена готова убить своего мужа, чтобы обеспечить свою семью и семью своего сына. В «Левиафане» семья сталкивается с кризисом, когда мэр хочет снести их дом, чтобы на его месте построить церковь. Отношения между членами семьи также напряженные, и в конце фильма семья, так же как и дом, разваливается. Отчаявшаяся жена кончает с собой, и мужа заключают под стражу, а сына берет семья друзей. Данная семья, переживающая кризис и сталкивающаяся с предательствами героя, делает данный фильм узнаваемым как фильм Звягинцева (Graffy 2019, 310). Сюжет фильма «Нелюбовь» фокусируется на разводе родителей и исчезновении их сына. У обоих родителей уже есть новая семья, в конце концов они такие же несчастные в них, как и в начале фильма. Помимо темы неблагополучных семей в каждом фильме показывается несчастная судьба детей. В фильмах дети так или иначе брошенные, и окружающая обстановка для детей сурова. В каждом случае показано, как действия родителей влияют на ребенка.

Как мы упомянули в введении, Звягинцева часто называют новым Тарковским. Так как и Звягинцев, Андрей Тарковский занимался темой семьи. Согласно Н. А. Хренову, кроме внешних особенностей, таких как ссылки на классическое искусство и Библию, у обоих семейная тема стала неотъемлемой частью их фильмов. Семейная тема была распространена в Советском Союзе, о чем мы поговорим в следующей главе, однако Тарковский переводит тему семьи на уровень религии. В фильме Тарковского «Зеркало» (1974) показываются сложные семейные отношения и трудная коммуникация между членами семьи. Тема далекого отца, которая в фильме Звягинцева «Возвращение» находится в центре сюжета, также изображена в фильмах Тарковского «Зеркало» и «Солярис» (1972). Печальные судьбы детей присутствуют и в других фильмах Тарковского, например в фильме «Иваново детство» (1962) (Хренов 2018, 264, 271–272).

## **2. Семья в кино**

В следующих двух подразделах будет рассматриваться, как семейная тема было изображено в фильмах в разное время. Это поможет нам понять, как социальные изменения повлияли на изображение семьи в фильмах. Помимо этого, мы выясним, какие формы семей показывают в фильмах и узнаем, распространена ли и тема распада семей и у других режиссеров, кроме Звягинцева.

### **2.1. История семьи в российском кино**

Тема семьи в культурных проектах одновременно вневременна и изменчива со временем. По словам автора Дэвида Гиллеспи, тему семьи – ее сложности и несчастья – рассматривали многие русские писатели уже в 19 веке. Роман Толстого «Анна Каренина» является первым русским романом, рассматривающим повседневные и затруднительные положения семьи, такие как сложные отношения внутри семьи, внешние ролевые ожидания, которые вызывают напряжение и несчастье (Gillespie 2003, 146). В российском кинематографе до революции тема семьи и изображение семьи активно затрагивались. Фильмы в жанре семейной драмы изображали сложности повседневной жизни, поскольку они отражали текущие заботы, такие как индустриализация и урбанизация, а также напряженность в различных гендерных и классовых отношениях. За десятилетия существования Советского Союза тема семьи менее часто изображалась с точки зрения частных семей и больше внимания уделялось в широком смысле образу *советской семьи*, в которой проблемы решаются коллективно (Gillespie 2003, 149–150).

Семейную тему в истории русского кино рассматривают Киреева и Марголит в статье «Правда семейная: узловые моменты в истории отечественного кино» (2018). Русское кино с самого начала не желает счастливого конца в любовных отношениях. Дома и семьи в ранних российских фильмах изображаются как слабые и легко разрушающиеся. Детей в ранних фильмах не изображали. Авторы анализируют, что дети были символом будущего и что будущего страны было сложно видеть. В фильмах очень чувствовалось начало конца. В фильмах первого десятилетия Советского Союза семья и брак в их традиционной форме распадаются, потому что больше нет частного пространства. К примеру, первый советской агитфильм «Уплотнение» (1918) показывает, когда в квартиру профессора поселиться семья рабочих. В центр внимания новое пространство жизни – общее. Семья и общество становятся синонимами, которые строят новую утопию. Семейные отношения перестают быть частными, и кровное родство становится вторичным, вместо этого идеологическое родство привязывает людей друг к другу (Киреева, Марголит 2017, 226–227).

После войны и смерти Сталина в 1953 году семейная тема в фильмах стала основной: война закончилась и семьи воссоединяются. Личные и интимные семейные отношения теперь скрепляют семьи, о чем можно судить по названиям фильмов того времени: «Большая семья», «Сын», «Моя дочь» и «Жена». В фильмах 70-х и 80-х годов повторялись те же темы, что и во время оттепели, такие как усыновление детей. При этом в фильмах изображались детские дома, интернаты и дети с разными трудностями. По мнению автора, это отражало социальное неблагополучие. Несмотря на то, что семьи в фильмах пытаются остаться вместе, в итоге они разрушаются. Распад семей становится частой темой в кино. По словам авторов, в том и состоит парадокс темы семьи в российском кино на протяжении всей его истории, пространство счастья и дома для двоих является высшей ценностью, но ценностью фатально недостижимой (Киреева, Марголит 2017, 226–235).

Сет Грахам отмечает, что в 1980-е и в начале 1990-х годов разрушенные семьи, изображаемые в кинолентах, разрушались из-за окружающей нестабильной системы, а не из-за отдельных исключительных случаев (Graham 2010, 73). До перестройки представленные несчастливые семьи часто были обусловлены внешней угрозой, например войной, поэтому было логично, что в фильмах отсутствуют отцы или они находятся на расстоянии. Если семья в фильме распадалась, это было представлено таким образом, что ситуацию можно исправить различными способами, например

усыновлением или облегчить боль потери семьи, став частью нового сообщества, так как коммуналки или детского дома. Такие ситуации изображаются в фильмах «Путевка в жизнь» (1931), «Летят журавли» (1957), «Сережа» (1960), «Судьба человека» (1959) и «Подранки» (1976) (Graham 2010, 72–73).

Согласно Гиллеспи, в постсоветском кинематографе тема несчастных семей стала одной из самых заметных тем. В фильмах 90-х годов тема насилия смешивается с семейной драмой, создавая новый популярный жанр «криминальная драма», к которому относятся такие известные фильмы, как «Брат» (1997) и «Ворошиловский стрелок» (1999). Интересная деталь то, что в фильме «Брат» насилие сближает семью. Семей в фильмах «Ворошиловский стрелок» и «Сестры» (2001) угрожает преступники или член семьи становится жертвой насилия. Полиция в фильмах изображается неспособной и бессильной справиться с этим, поэтому членом семьи нужен сам защитит семей от внешней угрозы (Gillespie 2003, 151–153). Рассматривая изображение семьи в фильмах в разные времена, можно заметить, как социальные изменения отражаются в фильмах. Следовательно, можно утверждать, что изображение семьи менялось в разное время, например значение частной семьи уменьшилось в советское время, а большие социальные трагедии, такие как войны, отразились на отсутствии отцов.

## **2.2. Семья в современном российском кино**

Явный интерес публики к семейной теме и об актуальности семейной темы в российском кино свидетельствует тот факт, что темами фильмов, награжденных на кинофестивале «Кинотавр» 2014 года, были семьи (Марков 2016, 58). Вдобавок к этому, семья стало главной темой российского кино 2017 года (Нечаев 2017).

По словам Татьяны Михайловой, в то же время с 2014 года, когда правительство Российской Федерации определило «Концепцию государственной семейной политики в Российской Федерации на период до 2025 года», центральной ее частью было сохранение традиционных семейных ценностей. В программе есть раздел «цели, принципы, задачи и приоритеты государственной семейной политики» который включает в себя, раздел, представляющий о представлении традиционных семейных ценностей в средствах массовой информации. Иными словами, это означает, что в различных средствах массовой информации, таких как телепередачи, радиопередачи, ток-шоу, газеты и другие информационные проекты, ведется целенаправленная пропаганда в поддержку брака, семьи и традиционных ценностей, нравственности и добродетели. Цель – воспитание



семейно-ориентированного образа жизни, поощрение многодетности, создание положительного образа традиционных семейных ценностей, брака, воспитания детей, уважения к старшему поколению и дому. В ответ на это, популярные телеканалы, такие как ТНТ и Домашний, показывали нестандартные сериалы. В сериале «Измены» (2015) героиня закрутила роман с двумя мужчинами несмотря на то, что одновременно замужем. В сериале «Двойная сплошная» (2015) героиня одновременно замужем за двумя мужчинами. Эти серии конкретно показывают, как неоконсервативные устремления противоречат ценностям, отображаемым современными российскими культурными продуктами, более близкими к реальности (Mikhailova 2021, 139–140).

Образ семьи в российских фильмах и сериалах рассматривался различными русскоязычными исследованиями. Важно подчеркнуть, что многие исследования выполнены с точки зрения гетеронормативной теоретической базы, в которой полная нуклеарная семья рассматривается как правильный, нормальный или лучший вариант. Исследования были проведены, исходя из того, что репрезентация различных форм семьи, репрезентация родителей-одиночек является отклонением и символом распада традиционных семейных ценностей. В частности, в исследованиях это может означать, что термин «девиантная семья» используется для всех форм семьи, отличных от гетеронормативной нуклеарной семьи. Несмотря на то, что исследования проводились с иных точек зрения, чем в нашей исследовании, их результаты интересно изучить. Рассматривая результаты исследований, мы можем увидеть, какие темы поднимались в фильмах. Это дает нам более широкое представление о том, какие темы присутствуют в фильмах, изображающих семью, в современной российской киноиндустрии.

В исследовании «Образ семьи в современном российском кинематографе в оценках экспертов» В. В. Тюлюнова рассматривает рецензии кинокритиков и интервью режиссеров. Подробнее в исследовании рассматриваются авторские фильмы. Данное исследование для нас особенно интересно, так как в нем рассматривались и фильмы Звягинцева. Тюлюнова выделила четыре темы в результатах анализа: проблемы молодых семей, проблемы девиантного материнства и отцовства, проблемы сиротства и проблемы неполных семей. Тема проблем молодых семей изображается в фильмах таким образом, что они показывают много конфликтов и разводов молодых семей. Также в фильмах показывают отсутствие любви к партнеру и детям. В тему развода входят также различные жизненные цели, напряженная работа и алкоголизм. Наиболее ярко и

жизненно, по мнению критиков, проблемы молодых и неполных семей раскрыты в фильмах Андрея Звягинцева «Возвращение» и «Нелюбовь» (Тюлюнова 2020, 136, 141).

Исследование Т. В. Леонтьевой «Особенности структуры образа семьи в современных российских мультипликационных фильмах» рассматривало образ семьи в российских анимационных фильмах, и результаты исследования подтвердили тот факт, что в фильмах показаны разные семьи. Структура расширенной семьи изображена только в 11,4 % исследуемых фильмов. Часто в фильмах было изображены семьи с одним ребенком. В 54,5% изучаемых фильмах были представлены полные семьи и неполные семьи, таких как семьи без отца или матери, в 45,4 % фильмах. В большей части анимации семья не является благополучной и любящей, а родители часто находятся в конфликте (Леонтьева 2022, 47).

Результаты вышеупомянутых исследования интересны тем, что они поддерживают гипотезу нашего исследования, что в российских фильмах изображаются разные семьи, комплексные семьи и разрушающиеся семьи. В истории российского кино явно присутствует большой интерес к семейной теме. Кроме интереса изображать семью в фильмах, есть интерес исследовать данную тему. Через тему семьи рассматриваются разные другие явления, такие как: различие публичной и частной сфер, символические значения фигуры отца и матери, значение «нас» и «их», помимо этого, сравнение ценностей общества с действительностью, естественной деятельностью человека. Конечно, любовь, ненависть и семья — универсальные темы, но все же это примечательная тема в российских фильмах, которая переносит российские фильмы за пределы России и может затронуть каждого. Семейная тема всегда присутствовала на большом экране. Всегда в фильмах семьи испытывали изменения, распадались и образовывали новые сообщества.

### **3. Определение понятия семьи**

Понятие семьи непросто однозначно определить. Определение семьи меняется и адаптируется как в России, так и в других частях мира. Мы можем с относительной уверенностью сказать, что нуклеарная семья по-прежнему остается наиболее распространенной и нормативной концепцией семьи. По словам Элизабет Силва и Кэрол Сمارт, концепция семьи стала спорной и политизированной (Silva, Smart 1999, 1–2). То, какой должна быть семья, для многих означает гетеросексуальную пару, живущую вместе. На самом деле, существуют разные виды восприятия семьи. Форму

«традиционной семьи» часто сравнивают с ситуациями разводов, количеством родителей-одиночек, преступностью и т. д., чтобы изобрести картину распада семьи и снижения ценностей, которое имеет разрушительные последствия для общества. Таким образом, при таком подходе изменения образа семьи рассматриваются как нежелательные и даже опасные, как будто семья должна оставаться той же самой сущностью, даже если общество вокруг нее меняется. Однако существует противоположная картина того, что значит семья, это может быть группа людей, которых не связывает брак или место жительства или некая сексуальная ориентация. Семья может образоваться из интимных связей, даже если люди живут раздельно, но чувствуют свою принадлежность к одной семье. В таком представлении семья рассматривается как изменяющаяся в результате изменений в обществе или как источник изменений, в соответствии с которыми происходят изменения в обществе и государственной политике (там же, 1–2, 7).

Катя Есилова уточняет, что понятие семьи можно разделять на понятие семьи и понятие нуклеарной семьи. Семья – это общее понятие, охватывающее множество систем взаимоотношений, не особо чувствительное к временным и локальным вариациям. Нуклеарная семья, с другой стороны, будет относиться к определенному типу эмоционально окрашенных отношений между полами и поколениями (Yesilova 2009, 26).

Как мы упоминали выше, нуклеарная семья является доминирующей формой семьи в семейных дискурсах. Однако это только один из способов понимать семью. Согласно исследователю Ритва Няткин, ключевым понятием в дискуссии и семье является «целая нуклеарная семья». Понятие нуклеарной семьи включает в себя отца, матерей и детей, и предполагает гетеросексуальные отношения между родителями, что считается лучшим вариантом для ребенка. Модель нуклеарной семьи оправдывается ее *естественностью*, т. е. идеей *естественных семейных отношений* (Nätkin 2003, 16). К данному тезису можно добавить слова Есиловой о том, что, когда нуклеарная семья оправдывается ее естественностью, семья не является больше вопросом права, политики или контракта, а определяется биологическими, психологическими и социальными закономерностями. Именно эта идея естественности приводит к тому, что мать рассматривается как более важная, чем отец, с точки зрения нуклеарной семьи, поэтому нуклеарную семью также можно назвать *семьей матери* (Yesilova 2009, 201). Центральное место в семье занимает ребенок. Согласно пониманию нуклеарной семьи, без ребенка нуклеарная семья разрушается и без ребенка невозможно говорить о нуклеарной семье (там же, 204).

### 3.1. Критическое семействедение

Как отмечает один из ведущих финских специалистов по критическому семействедению Ханнеле Форсбэрг, семья является важным объектом исследования потому, что многие социальные изменения переживаются, испытываются и обсуждаются в семье (Forsberg 2003, 7). Изменения в обществе заставляют нас также обновить наше понимание семьи. Критическое семействедение стремится уйти от однозначного определения семьи и ищет более разнообразную концепцию семейного феномена. Критическое семействедение стремится переработать прямолинейное и стереотипное понимание семьи (там же, 7).

По словам Есиловой, в сфере критического семействедения понятие семьи изображает идеал, но не соответствует действительности. Разные типы семей меняют одномерное представление о семье (Yesilova 2009, 17). Согласно Форбэргу, статическое структурное мышление воспринимает семью как гетеросексуальную нуклеарную семью в частной сфере, в доме, в противовес общественной жизни, в которой отражаются изменения в остальном обществе. Такая приверженность к нуклеарной семейной концепции игнорирует все остальные формы и жизненные ситуации, такие как семьи с одним родителем, новые семьи после развода, семьи с однополыми партнерами, и семьи пенсионеров, которые все различаются по структуре и этапу жизни. Кроме того, в разных обществах семья может означать разные вещи. Таким образом, семья основана не только на формальных брачных или родственных связях, но и на личных интимных отношениях, формируемых индивидуумами. Следовательно, это означает, что семья не является пассивным объектом социальных изменений, а строится на индивидуальных решениях, например, в отношении заботы, сексуальности и денег (там же, 10-11).

Понятие семьи можно разделить на идеологию, прожитую практику, половые отношения, поколенные отношения, родство, жилищный договор между сторонами и домохозяйство. Рассматривая временное и локальное разделение этих отношений, можно увидеть, как в каждом случае строится семья. Распад понятия семьи открывает возможности для рассмотрения распределения труда, денег, любви и власти между отдельными людьми или группами действующих лиц (там же, 11-12).

Форсберг подчеркивает, что в критическом семействедении семья действует не только в личном, домашнем контексте, но также в общественном пространстве. Иными словами, семью важно исследовать, например, в вопросах совмещения работы и семейной жизни, и в общественных практиках, таких как законодательство, или, например, как о семье

пишут в женских журналах. Таким образом, можно проследить, как семья становится предметом обсуждения или общественной деятельности (Forsberg 2003, 12). Это подтверждает идею нашего исследования и дает обоснование тому, почему важно исследовать такие культурные продукты как фильмы и то, как в них изображается семья. Согласно Марьо Куронен, что в критическом семьеведении вместо *развода* рассматривается такое явление как *диверсификация семьи*. Важно проанализировать именно характер семейных отношений после развода, их индивидуальную и социальную организацию (Kuronen 2003, 103). Именно в момент развода концепция нуклеарной семьи подвергается проверке или теряется, поскольку семья живет в разных домохозяйствах (Silva, Smart 1999, 8).

Одной из центральных тем дискуссии о семье является использование термина *семья*. Важно отметить, что хотя критическое семьеведение стремится к переосмыслению понятия семьи и старается не использовать само слова *семья*, его сложно или невозможно обойти, потому что термин употребляется в повседневном языке и его использует много обычных людей и специалистов. Этот термин имеет центральное значение в повседневной жизни людей (Forsberg 2003, 10). Когда мы смотрим на семью в более широком контексте, мы должны понимать, что означает семья в разных культурах, и особенно в нашем случае, в русской культуре.

### **3.2. Семья в российском сознании**

По словам Е. А. Глотовой, для русского национального сознания семья является одним из важных культурных традиции. С семьей связаны основные ценности жизни, счастье и благополучие (Глотова 2014, 48). Н. Н. Герасимова и А. Н. Стрельченко, отмечают, что несмотря на того, что в разное время существовали разные определения семьи, понятие семьи также различается в разных областях науки. В дореволюционной России семейное право имело несколько узкое определение семьи, поскольку считалось, что она образуется посредством брака или близкого родства. В Советском Союзе определение семьи было более распространенное, и семья определялась не только браком и родством, но и внутрисемейными отношениями, такими как взаимные права и обязанности, духовная и материальная общность, поддержка членов семьи, рождение и воспитание потомства и ведение домашнего хозяйства. Определение семьи в действующем семейном законодательстве можно дать следующим образом: группа из двух и более лиц, в которой

разделены обязанности, что может состоять из брака, сожительства, кровного родства или усыновления (Герасимова, Стрельченко 2013, 241, 243).

По словам В. И. Жукова, семья является важным социальным институтом, в нем продолжается семья и социальное развитие нового поколения. Семью можно рассматривать как микромир общества, где происходит социализация ребенка и знакомство с культурой. На территории России живут разнообразные народы, у которых свой образ жизни, культурные традиции и также семейные уклады. Несмотря на то, что в России есть много разных народов, их соединяет российская государственность. Однако, несмотря на все многообразие, семьи объединяют определенные общие черты, составляющие общую для всех социокультурную основу российского семейства – «традиционная русская семья» (Жуков 2008, 3, 524).

По словам В. О. Ключевского, в традиционном русском обществе «семья была народной школой или точнее, народная школа заключалась в семье» (цит. по Жуков 2008, 525). Традиционная русская семья, преимущественно крестьянская семья, основана на экономической разнородной общности, а не только родстве. В древнерусской семье существовала четкая гендерная дифференция по поводу домашних работ и воспитания. Воспитание мальчиков ложилось на отца и воспитание девочек – на мать. За семейные правила и методы воспитания до древнейших времен отвечали следующие литературные произведения, такие как «Поучение», «Домострой» и «Наставление о детях» (там же, 525–527).

По словам К. Б. Зуева, среди россиян существуют противоречивые взгляды на определение семьи. С одной стороны, семья рассматривается как патриархальная и экономическая община, но в то же время многие готовы признать гражданские незарегистрированные браки и однополые браки семьей (Зуев 2015, 71–21).

По словам С. Адоньевой, семья — это также пространство, она может являться особым местом, так же как дом. Сельские жители могут привязать семью к определенному дому в деревне, в котором семья проживала долгое время. Люди, живущие в городе, вспоминают больше вещей, принадлежащих семье. У вещей нет определенного места, это семейные сокровища, которые перемещаются из одного места в другое. Семья может быть домашним кругом, когда люди живут и растут вместе, и сидят за одним столом. Однако же семья может быть намного больше, она может быть кругом родства, и состоит из всех родственников и других близких людей. Тогда можно говорить о «всей семье» (Адоньева 2017, 130).

## **4. Современная семейная политика России**

По словам одного из наиболее значимых экспертов в области российского семейведения Ж. В. Черновой, стабилизация и улучшение экономической ситуации в России, изменения в политическом дискурсе создали структурные условия для того, чтобы семейная политика стала одним из приоритетных направлений деятельности государства (Чернова 2013, 148). Ее основной задачей стало решение демографических проблем российского общества, повышение рождаемости и укрепление семьи в целом. Экономический и социальный кризис в 1990-е годы послужил одним из ведущих факторов нарастающей депопуляции. Стабилизация и улучшение экономической ситуации позволили вновь обратиться к проблеме низкой рождаемости и путей ее преодоления на государственном уровне (там же, 148).

В указе Президента РФ «О концепции национальной безопасности» от 10 января 2000 года было отмечено, что последствиями глубокого социального кризиса являются резкое сокращение рождаемости и средней продолжительности жизни в стране, деформация демографического и социального состава общества, подрыв трудовых ресурсов как основы развития производства, ослабление фундаментальной ячейки общества – семьи, снижение духовного, нравственного и творческого потенциала населения. Демографический кризис рассматривался как угроза национальной безопасности, и тем самым государство обосновывало необходимость реализации специальных государственных программ для улучшения экономики, увеличения населения и, в первую очередь, рождаемости (там же, 148).

В Послании Президента Федеральному Собранию РФ 2010 года тема демографического кризиса в стране стала ключевой. Число детей в семье и рождаемость были поставлены в центр внимания. По мнению главы государства, в указанный период существовали финансовые препятствия на пути женщины к рождению второго или третьего ребенка. Для решения демографического кризиса был сформирован «материнский капитал», для того чтобы поддержать женщин, родивших второго и третьего ребенка. Задача материнского капитала состояла в том, чтобы компенсировать финансовые потери матерей из-за ухода с рынка труда в связи с рождением ребенка и повысить их социальный статус как матери. Материнский капитал – это показательная характеристика современной российской семейной политики (Чернова 2013, 150). По словам исследователей Роткирх, Темкиной и Здравомысловой, это был первый раз после распада Советского Союза, когда гендерная политика была определена свыше (Rotkirch,

Temkina, Zdravomyslova 2013, 350). Роткирх и др. исследовали послание президента России Федеральному собранию в 2006 году и отметили, что в выступлении он четко выступает за сильное Российское государство и в пользу традиций, традиционных патриотических ценностей и разных гендерных ролей. Президент процитировал, например, Александра Солженицына и его слова о «сохранении нации», имея в виду демографический кризис России. Он также сослался на Дмитрия Лихачева, который сказал, что «любовь к Родине начинается с любви к семье» (там же, 350).

Согласно Черновой, в Послании 2006 года сформировалась и определилась современная российская семейная политика. Современная российская семейная политика может рассматриваться как пронаталисткая — демографическая проблема решается в основном посредством материальной поддержки и стимулирования рождения нескольких детей в семье. Пронаталистская направленность семейной политики значит, что главным заданием государства в отношении семьи стало стимулирование рождаемости (Чернова 2013, 199). Это значит, что государство регулирует воспроизводство населения. То есть, материнство стало важным вопросом, и для этого государству необходимо поддерживать женщин и матерей. Хотя в начале 2000-х годов семейная политика уже носила пронаталистские черты, только в 2006 году решение демографического кризиса и семейного вопроса превратилось в пятый национальный проект. Для этого государство было готово к экономическим и идеологическим изменениям. Такими идеологическими изменениями можно считать в 2008 году празднование Года семьи и России. Если в 1990-х и в начале 2000-х годов семейная политика была направлена на поддержку малоимущих семей, нуждающихся в особом внимании, то после 2006 года внимание было направлено на «благополучные семьи» (там же, 150, 199).

Согласно Черновой, в Послании 2010 года основным мотивом стала ответственность каждого родителя за благополучие ребенка. В Послании отмечено, что благополучие ребенка влияет на благополучие всей нации. Чернова отмечает, что в этом же документе трехдетная семья рассматривается как основной способ преодоления демографического кризиса. Это становится новой репродуктивной нормой, которая дает государству желаемый прирост населения, в отличие от семьи с двумя детьми, которую рассматривают теперь как семью, исполняющую нормальную репродуктивное поведение. Государство поддерживает семьи с тремя детьми прямо и идеологически, например, продвигая эту форму семьи в обществе. Такие PR-кампании были, например



в Алтайском крае, где журналисты рассказывали об известных россиянах, у которых в семьях есть трое детей (Чернова 2013, 151–152).

Современная семейная политика также исключает другие типы семей. Например, уменьшилось количество зарегистрированных партнерств, увеличилось количество разводов, уменьшилось количество детей в семьях, и первый ребенок рождается в более старшем возрасте. Все это характерно для постсоветского российского общества. Эти формы семьи расходятся с официальным дискурсом, где такие партнерские отношения и дети вне брака рассматриваются как отклонения, нарушающие возрождение традиционных семейных ценностей (цит по Чернова, Шпаковская 2010) (Чернова 2013, 200).

#### **4.1. Традиционные ценности в центре семейной политики России**

Говоря о семейных традиционных ценностях в России, нельзя обойти тему консерватизма. Согласно М. Суслову и Д. Узланеру, консерватизм — не новое явление в современной России. Он фигурировал в публичных и официальных дискуссиях еще с постсоветского времени, но в 2007–2012 годах можно увидеть, что политическая власть России приняла консерватизм в качестве основного социополитического вектора. С конца 2000-х годов российское руководство создавало себе, и в России, и за рубежом, имидж умеренного сторонника консерватизма, идеалов стабильности и подкреплением «традиционных ценностей». По словам авторов, об этом явлении можно говорить как о *консервативном повороте* (Suslov, Uzlaner 2020, 3–4).

Однако важно отметить, что консерватизм в России не является отдельным явлением, а связан с глобальным явлением поляризации ценностей. Например, именно семейный консерватизм можно рассматривать как глобальную транснациональную идеологию, которая больше не имеет своих корней в определенных национальных контекстах. Такие консервативные семейные ценности представлены многонациональными деятелями, которые продвигают традиционные ценности, используя общие стратегии, аргументы и ресурсы, такие как аргументы в пользу традиционной семьи и против аборта (там же, 19).

Традиционные семейные ценности подчеркиваются в политических текстах, публичном дискурсе различных политических программ. Помимо увеличения рождаемости, ключевой целью российской семейной политики является акцентирование традиционных семейных ценностей, так как во всем мире семейные ценности начали

меняться и традиционные ценности стали отступать от альтернатив. По словам Анны-Мари Исола, в семейной политике используется консервативная лексика. Нуклеарную семью принимают за основную единицу и подчеркиваются традиционные семейные ценности. Консервативным можно считать и то, что государство возлагает на родителей ответственность за воспитание и личное благополучие ребенка (Isola 2009, 19). Концепция демографической политики в 2007 году подчеркивает важность полной семьи. Об участии Русской Православной Церкви в формировании семейных ценностей свидетельствует и то, что Патриарх Алексей II писал в декабре 2009 года о том, что «государство особенно заботится о возрождении семейных ценностей и преодолении демографического кризиса» и что «происходит всемирная девальвация института семьи». Это хороший пример того, что институт семьи укрепляют через публичные речи (там же, 13).

Исола отмечает, что семью считают первым сообществом гражданина. Таким образом создается семейная гражданственность с упором на тесные семейные узы и чувство единения, которое включает в себя близкое родство. Однако государство возлагает на семью ответственность за то, как распределяется ответственность внутри семьи. Это часто означает невидимого отца и ответственную мать. Тот факт, что семья и родственники в первую очередь заботятся о членах своей семьи, тем самым снижает ответственность государства. Парадокс в том, что документы показывают, как государство вмешивается, когда дело касается семейных ценностей. Например, программы политики выявляют *проблемные семьи*, требующие особого внимания. Такие риторические интервенции становятся более выгодными, чем финансовые интервенции, и являются более простым способом «укрепить институт семьи» (там же, 19). Эти «проблемные семьи» являются семьями риска, например, родители-одиночки и многодетные семьи – это проблемные семьи в риторике администрации. Эти проблемные и кризисные семьи также появляются в различных политических документах, где они определяются следующим образом: проблемная семья, кризисная семья, семья с одним родителем, многодетная семья и семья с низким доходом. Кризисная семья – это семья, в которой родители-алкоголики не в состоянии обеспечить питание и воспитание своих детей. У таких родителей есть риск потерять своих детей. Целевой группой для «социального обеспечения» являются семьи родителей-одиночек, многодетные семьи или семьи с низким доходом, поскольку они наиболее подвержены социальным и экономическим рискам (там же, 9–10).

Как утверждает Евелина Хейно в своем исследовании, заявления о демографической политике, сделанные российскими государственными лидерами в 2000–2010 году, что в дискурсе подчеркивается материнство и семья как решение проблемы рождаемости. Она называет это «семейно-ориентированным дискурсом», который подчеркивает традиционные семейные ценности. В таких дискурсах подчеркивается семья как гармоничная, естественная система, а брак как союз между женщиной и мужчиной. Помимо этого, в дискурсах семья рассматривается целью жизни и конечная задача семьи — произвести и воспитать следующее поколение. Выражение «Любовь к родине начинается с семьи» подчеркивает социальную значимость семьи (Heino 2012, 79).

Хейно отмечает, что объявление 2008 года Годом семьи можно рассматривать как постановку семьи в центр общества. В 2008 году в общественных местах висели плакаты с изображениями матерей и семей с тремя детьми. Помимо этого, в 2009 году многодетные семьи, имеющие не менее семи биологических или усыновленных детей, начали награждать медалями. Плакаты, награды и материнский капитал – всё это показывает, что многодетные семьи находятся на первом месте. Таким образом, определенный тип семьи идеализируется в обществе и становится желаемым образом жизни. Другие типы семей в обсуждении не рассматриваются, например, радужные семьи. Появляется стремление сохранить традиционный общественный порядок и институт семьи (Heino 2012, 81–82). Важно отметить что после вторжения России в Украину, в плакатах и рекламах усиливается репродуктивное давление на женщин. Несмотря на то, что аборт разрешены, врачам, приказано относиться к ним негативно. Перед объявлением мобилизации в августе 2022 года Путин призвал женщин заводить детей, а те женщины, которые родят и воспитают более десятка детей, могут получить орден «Мать-героиня» и выплату в миллион рублей. Тожественной система была и в советское время (Меркурьева 2023).

Согласно исследовательнице Марианне Муравьевой, консерватизм рассматривается как откровенно позитивная политическая и социальная концепция (Муравьева 2014, 626). Хотя ценности традиционных семей подчеркиваются и традиционные ценности присутствуют в общественной дискуссии, создается впечатление, что на самом деле российские семьи настолько разнообразны, и из-за этого их нельзя назвать традиционными. Муравьева уточняет, что, с юридической точки зрения, российскую семью нельзя назвать традиционной или консервативной. В том же направлении указывают и результаты Всемирного обзора ценностей 2014 года, который показал, что

позиция россиян к двум социальным институтам, религии и семье не изменилась в течение 1990–2011 годов. К различным семьям относились толерантно, за исключением однополые союзы. В отличие от традиционных ценностей, отношение россиян к работающим женщинам положительное и не оказывает негативного влияния на развитие ребенка (там же, 627–629).

Муравьева отмечает, единственным документом, который содержит достаточное описание традиционных ценностей и традиционной семьи, является проект концепции государственной семейной политики государства, разработанный депутатом Госдумы Еленой Мизулиной в 2013 году. У концепции было много целей, и все они так или иначе связаны с защитой традиционных семейных ценностей, укреплением семьи и сокращением сиротства. До публикации окончательной концепции, в наброске концепции, говорилось о сокращении аборт, сокращение разводов и сокращение количества детей вне брака. Помимо этого, упоминался брак как духовный союз, называемый как «малая церковь». Цель на 2017 год заключалась в том, чтобы семьи с двумя детьми стали новой демографической нормой, а количество расширенных семей увеличилось. Однако эти упоминания не вошли в итоговый документ (там же, 630).

В окончательной концепции 2014 года под ценностями брака понимается союз мужчины и женщины, основанный на государственной регистрации в ЗАГСе и заключаемый с целью создания семьи и рождения детей или совместное воспитание детей, где есть забота и уважение друг к другу. Единственная часть концепции, которая относится к традиционным семейным ценностям, — это сокращение разводов, но Муравьева говорит, что только из-за этой части ее нельзя считать консервативной. Позитивным можно считать то, что в окончательной концепции насилие в отношении детей упоминается как серьезная проблема в российских семьях, и, решая ее, можно предотвратить молодежную преступность. в концепции сохранилось упоминание о семье, состоящей из нескольких поколений, которую в реальности многие россияне считают идеальной. Семейный идеал и «традиционная семья», которые предлагают Мизулина, ортодоксы и другие неоконсерваторы, представляют собой скорее гибридную форму советской семейной организации, где семья состоит из многопоколенческого состава. Тот факт, что в нынешней семейной политике государство поддерживает семью и материнство превыше всего, не укладывается и в традиционную семейную модель (там же, 630–633). Рассматривая влияние традиционных семейных ценностей на семейную динамику, важно также учитывать их влияние на гендерные роли в семье.

## 4.2. Гендерные роли в российской семье

По словам одной из авторитетных исследовательниц женской и гендерной истории Н. Л. Пушкаревой, изучение семьи включает в себя исследование всех связей и отношений внутри семьи, «поэтому одним из центральных вопросов изучения эволюции типов и форм семьи и семейных отношений у русских России, как впрочем и современных особенностей семейной организации у русских, является вопрос об изменениях в семейной статусе женщин» (Пушкарева 1997, 187). Как упоминалось в предыдущем абзаце, семейная политика России во многом ориентирована на женщин, поэтому мы рассмотрим распределение ролей внутри семьи и обязанности женщин по уходу за домом.

В целях понимания современной российской семейной политики и преобладающего отношения к различным гендерным ролям в семьях, нам необходимо посмотреть на семейную политику Советского Союза, которая во многом напоминает семейную политику сегодняшнего России и присутствующие в них идеологии. По словам Дэвида Хоффманна, пронаталистская семейная политика во время Советского Союза, которая рассматривала женщину в роли матери и запрещала аборт, на самом деле усилила гендерное неравенство (Hoffmann 2003, 110). Контроль над женским телом и определение роли женщины ограничивало их решения собственной жизни и тела, помимо этого отличало их социальную роль в обществе от роли мужчин. Большую роль в продвижении этого образа женщины сыграла пропаганда, с помощью которой материнство описывалось как «естественная роль» женщины. Советский мужчина определялся прежде всего работой, он был рабочий. Также, мужчина изображался уравновешенным, но пассивным отцом и мужем. Женщина также определялась как работница, в результате чего женщина должна была взять на себя ответственность за две роли: матери и работницы. Итак, пропаганда советских времен отличалась от чисто пронаталистской семейной пропаганды тем, что она советовала женщинам продолжать работать во время беременности и сразу после рождения. Вследствие этого женщина изображалась и работающей, а не исключительно дома в роли матери (там же, 112).

Согласно Хоффману, в визуальных репрезентациях в культуре Советского времени стали подчеркиваться различия между мужчинами и женщинами. В фильмах и плакатах на протяжении первой пятилетки женщины изображались сильными с широкими плечами и скромной одеждой. С начала 30-х годов, женщин стали изображать более кокетливыми, чувственными и женственно одетыми. Помимо этого, в фильмах 30-х годов

романтичность и материнство были заметными темами. Несмотря на то, что женщины изображались в фильмах как рабочие, дети по-прежнему были их ответственностью (Hoffmann 2003, 111–112).

Согласно Черновой, социоэкономические изменения в российском обществе 1980-х годов, повлияли на гендерные отношения. Сегодняшний гендерный порядок можно рассматривать как неотрадиционалистский, когда новый гендерный порядок был снова определены после Советского времени и нормативные образцы мужчины и женщины перестали быть единственно правильными. Определение ролей женщин и мужчин умножилось. Западные нормы и ценности распространялись как в российском отечественном дискурсе, так и в речи людей. Традиционные роли «женщина-домохозяйка» и «мужчина-кормилец» приобрели большую популярность. Вследствие этого, нынешний гендерный порядок можно назвать смешением советских и западных гендерных ролей. Если в Советском Союзе риторика о женском труде и материнстве рассматривалась как гражданский долг, то в постсоветский период она рассматривалась как свободный выбор женщины. Кроме того, государство больше не функционировало как патриархат, а ответственность перешла к мужчине семьи (Чернова 2008, 192–193, 195). Ответственность за благополучие семьи перекладывается на мужчину, но здесь есть противоречие; государство создало структурные условия для того, чтобы мужчина был кормильцем и защитником семьи, но этому противоречит давняя советская традиция дистанцировать мужчин от семьи. В результате этого многим мужчинам сложно взять на себя роль патриархата, когда его долго не было. Чернова называет это возвращение ролей мужчины-кормильца и женщины-домохозяйки «патриархатным ренессансом» (там же, 193).

Как мы уже упоминали, после Советского Союза гендерный порядок был снова определен, и это коснулось и роли мужчин. Ребекка Кэй пишет о «кризисе мужественности», который отражает то, как мужчинам было трудно адаптироваться к новому социальному, экономическому и политическому обществу, что привело к тому, что мужская идентичность делала их все более апатичными и безответственными. Это отразилось, например, в сильном росте потребления алкоголя (Кау 2006, 5–7). Кризис мужественности и мужественности в России, по существу, связан с концепцией *мужика*, к которой необходимо обратиться, поскольку она возникает в нашем анализе. Кей уточняет, что *мужик* — крестьянский термин, обозначающий мужчину, который содержит как положительные, так и отрицательные значения, но прежде всего, означает

грубую физическую и сексуальную силу. Слово мужик может использоваться для подчеркивания «русскости» мужчины, оно также может означать простоту, склонность к пьянству или безделью. В положительном смысле слово отражает хитрость и остроумие, а в отрицательном – простоту (Кау 2006, 11, 44).

Понятие *двойного бремени* женщин знакомо как в советское время, так и в постсоветской России. По словам Кравченко, это двойные обязанности для женщин, и совмещение работы и ухода только усиливается (Kravchenko 2012, 199). Иными словами, женщины обязаны ухаживать за домом и семьей и одновременно ходить на работу. Более вероятно, что женщина разделит свою домашнюю рабочую нагрузку с другой женщиной из того же домохозяйства, чем с мужчиной. Это приводит к тому, что двойное бремя привело к дисбалансу гендерных ролей. Мужчины постепенно берут на себя больше ответственности за выполнение родительских обязанностей, например, школьную деятельность или физическую активность по мере взросления детей, но они не принимают участия в ведении домашнего хозяйства. Такое разделение ролей, связанных с уходом за домом и детьми в домашнем хозяйстве, можно объяснить различными установками и социально демонстрируемыми ролевыми ожиданиями. По словам Кравченко, финансовые и жилищные трудности 1990-х заставляли людей жить с близкими родственниками, и это, как было сказано выше, противоречит идеалу нуклеарной семьи. Такие организационные меры были полезны женщинам, они получили финансовую поддержку и традиционно получали помощь бабушки в уходе за детьми (Kravchenko 2012, 198). Но о помощи мужчин в уходе и воспитании детей до сих пор не говорят. В послании президента России Федеральному собранию в 2006 года, отсутствовали слова «мужчина» и «отец», а также намеки на других родственников, которые играют важную роль в уходе за детьми (Rotkirch, Temkina, Zdravomyslova 2013, 352).

Согласно Чурченкову (цит. по. Gradslova 2018, 158), после социально-политических реформ 1991 года главной задачей жизни женщин стали дом, семья и дети. Градскова рассматривает вопросы, связанные с жильем, с гендерной точки зрения. В России широко распространен дискурс о «счастливой хозяйке» и доме как ресурсе женщины, где она должна чувствовать себя сильной и энергичной. Фотографии в женских журналах изображали ухоженные дома и предполагали, что счастье женщины зависит от того, насколько хорошо она заботится о своем доме. Также, на популярном сайте, который давал советы женщинам, переживающим стресс, подчеркивалась важность владения

собственным домом или квартирой и тот факт, что собственное жилье не арендовано и не заставляет проживать с родственниками. Здесь акцентировалось именно на важности жизни в нуклеарной семье. Женщинам также подчеркивалось, что это вопрос психологического выбора, а не финансовых ограничений (Gradszkova 2018, 158, 168). Из всего сказанного следует, что многим женщинам требуется помощь родственников и работа в двух и более местах, чтобы справляться с нагрузкой, и эти задачи «идеальной женщины» невозможно или очень сложно выполнять. Несмотря на позитивный дискурс «дом — ресурс женщины», многие женщины воспринимают дом как один из самых больших факторов стресса (Gradszkova 2018, 158, 168).

Роль женщины как матери находится в центре семейной политики в современной России. Пронаталистская семейная политика ограничивает роль женщины ролью матери и воспитательницы. Однако же, многие женщины решили не заводить детей. Линне Этвуд и Ольга Юсупова отмечают, что движение «чайлдфри» (childfree) в России возникло как протест против давления на «интенсивное материнство». Движение пришло в Россию в 2004 году и, хотя точных цифр по этой группе нет, в 2018 году около 12–15 процентов молодых людей заявляли, что не хотят детей. Среди причин не иметь детей называются слабый материнский инстинкт и невидение особой пользы в рождении ребенка (Attwood, Isupova 2018, 136, 143).

Женщины, решившие завести детей, считали эту задачу сложной и не верят, что им поможет собственная мать. Одной из причин этого было то, что их собственная мать не могла дать реалистичного представления о материнстве, потому что времена были другие и в советское время бабушки смотрели за детьми, когда мать ходила на работу. На форумах на сайтах чайлдфри можно было заметить то, что женщины, выбравшие жизнь без детей, до сих пор сталкивались с внешним давлением, таким как финансовые и материальные проблемы, невозможность совмещения работы и детей, беспокойство по поводу того, как беременность повлияет на их внешний вид. Молодые женщины чувствуют, что они предоставлены сами себе. Выражение «Ты же мать» подчеркивает этот вид интенсивного материнства, когда ребенок является ответственностью матери, а не ответственностью общества. Традиционные гендерные роли, где ребенок является обязанностью женщины, а мужчина отвечает за финансовую поддержку, преобладают в нуклеарном семейно-ориентированном обществе (Attwood, Isupova 2018, 150, 153–154). Как видно из вышесказанного, женщины оказываются под давлением быть идеальными матерями и нести основную ответственность за детей, но часто из-за плохого



финансового положения им часто приходится зависеть от партнера-кормильца или помощи родственников. Это ставит женщину в неравное положение по отношению к мужчине. Положение женщин в семье ухудшается и из-за декриминализации насилия со стороны интимного партнера, о чем мы поговорим далее.

### **4.3. Домашнее насилие в России**

«Бьет значит любит» — русская поговорка, которая принижает домашнее насилие. Президент России подписал закон о декриминализации домашнего насилия 7 февраля 2017 года, а именно, декриминализовал первые побои со стороны интимного партнера. Новый закон означает, что домашние побои переведены из уголовных преступлений в административные правонарушения, то есть правонарушитель наказывается штрафом, административным арестом или принудительным общественным работой (Semukhina 2020, 18).

Семухина отмечает, что изначально в законе содержалось подробное упоминание о том, что, если виновник насилия является близким родственником жертвы насилия, тяжесть преступления возрастает. Это было сделано для защиты детей от домашнего насилия. Однако Елена Мизулина, член Совета Федерации, выступила против такого специального упоминания, так как она посчитала это агрессией против традиционных семейных ценностей. По ее мнению, упоминание близкого родственника криминализирует родителей, применяющих насилие в целях воспитания, и дискриминирует семьи, живущие по традиционными семейными ценностями. Она отмечает, что закон в его нынешнем виде может привести к содержанию родителей под арестом и разлучению детей со своими родителями (там же, 20–21).

Семухина утверждает, что есть некоторые свидетельства того, что из-за декриминализации домашнего насилия количество актов насилия и их жестокость возросли. Кроме того, реформа законодательства оставляет жертв насилия в слабом положении, где им трудно добиться справедливости и помощи. Все это имеет символическое значение, умаляющее насилие в отношении женщин (там же, 37). По словам Майи Яппинен, в России долгое время молчали о домашнем насилии и насилии в интимных отношениях. В Советском Союзе подобные акты насилия рассматривались как «хулиганство», а в 1990-е годы, когда дома становились все более частными, о насилии стали говорить более редко. Считалось, что семейные дела решаются в семье и что изнасилование было оправдано провокацией (Jäppinen 2015, 67). Именно из-за этого

домашнее насилие является важной темой для изучения, когда речь идет о положении женщин и мужчин в семьях. Насилие не только снижает положение женщины в семье, но и затрудняет выход из семьи, если экономическая ситуация женщин плохая.

Яппинен исследовала в своей диссертации практику работы с насилием в российских приютах. Ее анализ показал, что насилие часто было связано с травматическими переживаниями в детстве преступника или жертвы. Насилие также рассматривалось как проблема семейного взаимодействия, иногда о нем даже говорили как об обычной эскалации конфликта. Другими причинами насилия считались стресс, вызванный безработицей, бедностью и стесненными условиями жизни. Иногда насилие было связано с незащищенностью постсоциалистического общества, растущим неравенством, различиями в доходах, безработицей и ростом алкоголизма по причинам, упомянутым выше. Существует четкая связь между алкоголем и насилием. Проблемы с алкоголем стали более распространенными в 2000-х годах, когда было много безработицы. Яппинен отмечает, что модели насилия, передаваемые из поколения в поколение, переплетаются с культурными структурами, которые позволяют насилие в российском обществе. Таковы, например, разрешение мужского насилия в семье и в интимных отношениях, одновременно с принятием более сильного использования власти и авторитарных отношений на всех уровнях общества. Это также связывает насилие в семьях со структурным насилием в обществе, насилием, совершаемым государством, и его волновым воздействием на семьи. Сотрудники шелтеров иногда ссылались на высказывание как «бьет, значит любит», которое нормализует гендерное насилие в семье. Некоторые ссылались также на сборник сочинений «Домостроя», содержащий наставления для семейной жизни и быта, где женщин призывают к физической дисциплине. Доктрины и идеология «Домостроя» очень похожи на семейную политику 2010-х годов, идеализирующую традиционные семейные ценности. Опрошенные женщины в приютах осматривали, что одной из причин насилия является патриархальный общественный строй, при котором женщины находятся в подчинении мужчин (Jäppinen 2015, 128–151).

## **5. Пристальное чтение фильма**

Несмотря на то, что пристальное чтение часто используется для анализа текстов, оно, однако, отлично подходит для анализа фильмов. По словам Пекки Песонена, изучение формы фильма уходит своими корнями в русский формализм. Русский формализм был

влиятельной школой с 1910-х до 1930-е годов и является неотъемлемой частью европейской гуманистической исследовательской традиции. Формализм фокусируется на форме и языке произведения, также формалисты утверждают, что произведение искусства, такое как фильм, можно понять, изучая его форму. У формализма есть параллельное явление в западной традиции, а именно в американской новой критике (new criticism). Его основа аналогична формализму, но внимание было обращено на текст и его анализ с помощью «пристального чтения» (Pesonen 2001, 321–322).

По словам Фрэнка Бейкера, различные элементы фильма вместе образуют единое целое, которое, таким образом, формирует смысл фильма. Эти элементы включают в себя такие как: камера, освещение, звук и музыка, сценография, пост продакшн и киноактеры. При пристальном чтении фильма необходимо разделить и идентифицировать эти элементы и то, какой смысл они создают (Baker, 2019). Фильмы, как и все аудиовизуальные тексты, созданы намеренно, таким образом элементы обычно используются сознательно, чтобы вызвать определенную реакцию у зрителя и передать зрителю определенный смысл. В пристальное чтение может включаться учет более широкого контекста, такого как процесс производства фильма, как фильм финансировался, почему или для какой группы зрителей фильм был снят (close reading guide s.a.).

По словам Салми, пристальное чтение — это детальный анализ фильма и кинематографических элементов. В пристальном чтении фильма необходимо в каждом случае решать вопрос о том, насколько точно фильм будет проанализирован. Обычно нет необходимости анализировать каждый кадр фильма. Салми отмечает, что лучше всего разбирать фильм на разные сегменты — временно и локально связанные сущности (Salmi 1993, 143–144). В нашем случае мы не будем анализировать каждый кадр или эпизод в фильме. Нам важно найти именно те сегменты, где изображаются семейные отношения и развиваются семейные отношения. Также, важно анализировать те эпизоды, которые являются основными для развития главных персонажей и с помощью которых нам будет легче понимать внутренний мир персонажа.

Мы не будем проводить комплексный анализ фильма, но будем заниматься тематическим чтением, то есть рассматривать и анализировать семейную тему в фильмах. В этом случае нам не нужно обращать внимание на все кинематографические элементы. Например, мы опустили анализ киномузыки, хотя понятно, что музыка может создавать общее атмосферу в фильме. Наш анализ будет сосредотачиваться на сюжете, нарративе, теме и образах персонажей. Большая часть нарратива происходит посредством

раскрытия образа персонажа, поэтому наш главный объект анализа — это персонажи. В персонажах мы будем рассматривать их цели, мотивы, мысли и чувства. Нам важно также рассматривать их окружающий мир, но в этом случае дома и квартиры, потому что это место, где большинство семейных отношений изображаются. Также обязательно важно анализировать диалог между персонажами, так как диалог и открывает нам внутренний мир персонажа, его мысли и чувства, и изображает отношения персонажей друг к другу, о чем они говорят, сколько они говорят и каким тоном.

Мы уделяем внимание мотивам и развитию персонажа. Диалоги, конечно, играют важную роль при пристальном чтении. Мы будем анализировать как содержание диалога, так и тон, которым персонажи говорят. Мы уделяем внимание конфликтам, проявлениям близости и глубоким разговорам.

Мы выделяем повторяющиеся темы и рассматриваем их в окончательных выводах. Необходимо обращать внимание на символику и метафору, если они раскрывают что-либо о внутреннем мире персонажа или о семейной ситуации и внутренних отношениях. В окончательных выводах мы также рассматриваем, меняется ли описание семьи на протяжении трех фильмов. Мы обращаем внимание на элементы и мотивы, благодаря которым мы знаем, что режиссер рассказывает историю, например, фотографии, телевидение и радио. Мы можем быть уверены в осознанности использования фотографий, когда смотрим книгу «сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева», где он делал замечания о том какие фотографии на столе могло бы, лежат (Звягинцев 2020, 157).

Анализ разделен на четыре части: анализ трех фильмов и окончательные выводы. Причина такого решения в том, что важно было провести анализ в хронологическом порядке, следуя сюжету, поскольку события формируют персонажей и их решения. Иной способ построить анализ было бы по его темам. Это для нас не подходит, так как в одной сцене может быть много разных тем, что приводило к чрезмерному повторению. Помимо этого, мы хотели, чтобы читатель мог легко следить за сюжетом и, таким образом, лучше понимать историю.

## **5.1. Форма и стиль фильма**

Чтобы понять, как фильм можно рассматривать, то есть анализировать с помощью пристального чтения, нужно понять, как фильм строится. Бэкон пишет, что форма фильма создается из разных элементов, таких как кадр, звуки, сюжет и связанная с сюжетом тематика, которые образуют единое целое (Васон 2004, 20). Такие элементы,

как работа кинооператора, цвета, звуки, музыка еще больше обогащают это единое целое. Форма может также включать неэстетические факторы, такие как юмор и насилие. При подключении к контексту эти средства могут вызвать у зрителя нужную эмоциональную реакцию. Ритм и дозировка таких средств сильно влияют на их эффективность, например, сцены нежности подчеркивают противность сцен насилия. К форме относится также сюжетная линия. У рассказа обычно есть начало, середина и конец. Также фильмы обычно начинаются и заканчиваются в определенном состоянии баланса. Между началом и концом у персонажа часто есть цель, которую он пытается достичь, и именно это формирует действие фильма. Важнейший смысл формы – суметь выделить из фильма в целом детали, вызывающие у зрителя ожидания. Таким образом, форма фильма представляет собой единое целое, организованное сценаристом и режиссером, где в хорошо построенной истории важны детали, которые создают историю. Русские формалисты, особенно Борис Эйхенбаум, называли факторы, руководящие наблюдением, доминантами. Эйхенбаум считал произведение искусства и его форму результатом взаимодействия разных элементов (Васон 2004, 20–23). С другой стороны, стиль фильма – это то, что определяет восприятие формы фильма. Стиль фильма включает диалоги, актеров, постановку и т. д. Стиль может повлиять на правдоподобность фильма, например, если персонажи помещены в реальный мир, а не в фантастический мир (Васон 2004, 24).

## **5.2. Анализ персонажа**

При анализе мы будем уделять больше всего внимания персонажам, поэтому важно понимать, как их можно анализировать и какую роль они играют в развитии рассказа. Поскольку фильмы, которые мы будем анализировать, являются художественными, нам необходимо раскрыть значения персонажа в них. Генри Бэкон отмечает, что большинство художественных фильмов основывается на действии персонажей. Все, что персонажи воспринимают, понимают и переживают, становится частью нарратива. В литературоведении говорят о том, что рассказ фокусируется на персонажах. Глубина нарратива раскрывает нам эмоциональную жизнь и другие внутренние реакции персонажей (Васон 2004, 171).

Фильм дает нам общее впечатление о внешности персонажа, которые мы воспринимаем через четверную связь мотиваций. В фильме черты характера персонажей могут проявляться с помощью рассказчика, через действия персонажей, или персонажи могут

обмениваться мнениями друг с другом. Но больше всего мы создаем образ персонажа, исходя из его внешности и поведения. Зритель обращает внимание и делает выводы о его характере по отношению персонажа к другим людям, предметам и вещам. Кроме того, свойственное для человека поведение, манеры и одежда, имущество, принадлежащее персонажу, и окружающая среда многое говорят о характере человека. Голос также может многое рассказать о персонаже и дополняет визуальные наблюдения, которые мы перечислили ранее (там же, 172–173).

В то же время как сюжет фильма развивается, персонаж развивается тоже. Когда некоторые черты характера персонажа повторяются, мы формируем более ясное представление о персонаже. Однако, примечательно то, что характеристики персонажа являются не только текстовыми признаками фильма, но и конструкциями, создаваемыми зрителем на их основе. Характеристики персонажа могут иметь отношение к сюжету или даже обогащать характер (там же, 176).

Художественные фильмы, как правило, противоположны блокбастерам и не наделяют героя явными и однозначно мотивирующими чертами характера. Зритель часто должен сделать вывод о том, что мотивирует персонажа. Художественные фильмы тоже не имеют морально однозначного решения, и их персонажи предстают жертвами в сложной ситуации (там же, 177). Можно сказать, что персонажи в художественном фильме более проработаны и дают больше простора для анализа. Вследствие этого, персонажи не всегда раскрываются при первом просмотре.

В художественном фильме центральным аспектом является психологическая мотивация героев и сложность ее понимания. На это также влияет актерское мастерство; если эмоциональные реакции персонажа приглушены и зритель четко не видит эмоциональную реакцию, это оставляет больше возможностей для собственной интерпретации. Статус персонажей в мире фильма и повествовании также определяется тем, что о них говорят другие. Реакции других людей также подсказывают зрителю, как относиться к герою. Кроме того, о персонаже может рассказать стиль фильма, т. е. композиции, ракурсы, длительность кадров и освещение. Окружающий мир может открывать нам кое-что о духовном мире героя (там же, 178–182).

## **6. Анализ фильма «Елена»**

Действие фильма происходит в Москве 21 века и действие рассматриваются с точки зрения главной героини, Елены (Надежда Маркина). Они с Владимиром (Андрей

Смирнов) пенсионеры и живут вместе в квартире Владимира в дорогом районе под названием Золотая Миля в центре Москвы. Елена и Владимир познакомились десять лет назад и два года женаты. Елена бывшая медсестра, большую часть времени ухаживает за Владимиром и его квартирой. Владимир очевидно состоятельный, но нам неизвестно, откуда взялось богатство Владимира, и Елена, кажется, тоже не знает. У обоих есть дети от предыдущих браков. У Елены — взрослый сын Сергей (Алексей Розин) и у Владимира взрослая дочь Екатерина (Елена Лядова).

Развитие событий начинается в квартире Елены и Владимира (2:20–9:20). Квартира очень дорогая и просторная. Такая квартира не типичная квартира людей среднего или низкого экономического состояния. На столе Владимира стоит в рамке фотография его дочери Екатерины, и можно уже сделать вывод что Екатерина для Владимира важна и является для него «настоящей семьей». Елена просыпается в одиночестве на диване-кровати в отдельной комнате. Елена встает и начинает выполнять свои ежедневные дела. Елена очень рутинно выполняет утренние задачи, из чего можно сделать вывод, что она выполняет одни и те же действия каждое утро до того, как Владимир проснется. Она начинает готовить завтрак, будит Владимира, который спит отдельно в спальне на большой кровати. Когда Владимир встает, Елена заправляет ему постель и желает доброго утра, а также слегка целует в щеку. Елена смотрит на кухне свои программы по телевизору и ждет Владимира на завтрак. Когда Владимир входит на кухню, Елена тут же выключает телевизор и начинает подавать еду. Во время этих утренних задачи, Елена следит внимательно за Владимиром, где он и что он делает. Елена Владимиру больше, как помощница по дому, чем равный партнер. Дистанция в их отношениях усугубляется отсутствием физической близости. Они спят отдельно и даже сидят далеко от друг друга. Кроме «Доброе утро» и «Привет», еще ничего больше не говорили.

Сначала они завтракают молча, но потом разговор быстро переходит на семью, детей и деньги (9:35–10:40). Елена говорит, что пойдет собирать пенсионные деньги и понесет их Сергею. Владимиру это не нравится, и он критикует Сергея за ленивость. Он считает, что Сергей сам должен найти деньги для своей семьи. Владимир также недоумевает, почему Елена все время навещает семью Сергея. Дискуссия о деньгах и Сергее повторяющаяся тема спора. Владимир называет Сергея по имени, а Елена называет Катю «твоей дочерью», поэтому оба дистанцируются от детей друг друга. Как и в предыдущих фильмах Звягинцева, здесь тоже рассматривается вопрос о том, кто принадлежит к семье и какие у нас обязательства перед теми людьми, которых мы считаем не «своими».

Владимир также считает, что по традиционным ценностям, муж и отец должен быть кормильцем семьи.

Атмосфера семьи Елены и Владимира скрытная. Кажется, что у обоих есть секреты. Отношения между Еленой и Владимиром больше похожи на контракт, чем эмоциональные отношения. Можно сказать, что Владимир ценит Елену, благодарит ее, например за отличную овсянку, но чтит ее в основном на уровне прислуги. Елена заботится о Владимире и доме, и взамен Елена получает хорошие условия жизни. Хотя обращение Владимира к Елене порой унижительное, Елена тоже извлекает пользу от этих отношений. Это позволяет ей финансировать семью Сергея.

После завтрака Елена едет к Сергею на другую сторону города, чтобы принести им свою пенсию и покупки (11:00–15:02). Когда Елена получает деньги из банка, она кладет их в кошелек с фотографиями Сергея. Фотографии Сергея в кошельке рассказывает о том, что Сергей Елене очень дорогой. Нам ясно, что дорога длинная и Сергей с семьей живет в пригороде в спальном районе, рядом с заводом. Район и ветхий многоэтажный дом являются противоположностью квартиры Владимира. Когда Елена заходит в дом, коридоры покрыты граффити. Семья Сергея нуклеарная семья, и к ней относится Сергей, его жена Татьяна (Евгения Конушкина) их подросток сын Александр (Игорь Огурцов) и безымянный младший брат, которому меньше года.

Сергей курит на балконе своей квартиры (15:03–16:55). Он лениво опирается на перила и плюет через них. Сергей безработный, в большей части ленивый человек, кому трудно содержать свою семью. В квартире Владимира было пугающе тихо, а в квартире Сергея ревели музыка и телевизор. Елена звонит в дверь, но никто не торопится ее встречать. Только после того, как Татьяна кричит Александру открыть дверь, то он открывает. Елене не помогают в квартире и не помогают с покупками. Квартира маленькая, тесная и грязная. Сергей приходит в квартиру и целует Елену.

Сергей садится на диван, бутылка пива в его руках (17:00–20:00). Елена гладит Сергея по голове, но он отстраняется. В них отношении можно увидеть отдаленность. Елена берет на себя роль матери и бабушки, когда она берет младшего ребенка на руки, целует в щеку и говорит: «Кто такой сладкий». Как в советское время, Елена ухаживает и помогает Татьяну с детьми. Сразу можно увидеть изменение в существе Елены, она гораздо счастливее и теплее, чем с Владимиром. В семье Татьяна отвечает за воспитание детей, и помощь в воспитании детей нужно просить отдельно от Сергея. Сергей для Татьяны еще один человек, о кем надо заботиться. Кажется, Сергею и Александру все равно, что



Елена в гостях. Сергей уходит в комнату Александра играть в видеоигры. Татьяна отдельно просит, чтобы Сергей и Александр пришли пить чай с Еленой. Татьяна кажется единственной, кто относится к Елене с уважением. Она также обращается к Елене как «Елена Анатольевна». Так же, как и в семье Владимира, мужчины в этой семье пассивные и женщины действующие. Судя по тому, как Елена приносит деньги и продукты и как Татьяна обращается к ней вежливо, Елена является кормильцем семьи.

Елена с семьей Сергея сидят на тесной кухне и разговаривают (20:09–21:15). Сергей спрашивает, просила ли Елена денег у Владимира. Елена говорит, что Владимир не любит такие просьбы, но собирается спросить. Сергей продолжает что: «Он знает Саню. Они вроде как дружат. В конце концов мы родственники или как?». После этого Елена отвечает, что «Он дружит со всеми и ни с кем. Себе на уме», на что Сергей говорит: «Да жмот твой Володя, вот и все». Елена просит Сергея остановиться и добавляет, что они уже получили от него большую помощь. Александру нужны деньги для оплаты поступления в университет, иначе он должен служить в армии. Сергей считает, что Владимир обязан помочь им спасти Александра от армии. По мнению Сергея, Владимир должен помочь им, так как он считает их одной семьей.

Вопреки консервативным семейным ценностям, по которым мужчина является главой семьи и поддерживает семью, Сергей описывается как неспособный на это. Его описывают как ленивого и без амбиций. Он безработный, проводит дни дома и пьет пиво. Он не участвует в воспитании детей и является для своих детей отстраненным отцом. Отношения Сергея и Татьяны описываются как напряженные. Отношения Сергея и Татьяны можно охарактеризовать не как любовные, а как скучные и утомительные. Они никогда не касаются друг друга и не говорят красиво. Собственное будущее Александра не интересует. Он такой же флегматичный, как и его папа. Он так же грубо и жестоко говорит с Татьяной. Это равнодушие и возмущение по отношению к женщинам у него такое же, как и у Сергея.

Далекие отношения Елены и Владимира изображаются и таким образом что Елена и Владимир смотрят вечером телевизор в отдельных комнатах, Владимир в спальне и Елена у себя в комнате для гостей (21:18–24:20). Елена смотрит программу о пропавших людях, где говорят: «Я разыскиваю двоих своих родных братьев. Дело в том что, моя мама разошлась с моим отцом в шестидесятом году, и я не знала о существовании своего отца, до тех пор, пока он мне не написал письмо, когда мне было 13 лет, что у него есть другая семья, у меня есть два родных брата по отцу, которых я очень много лет ищу и

никак не могу найти. Если они знают о моем существовании, чтоб откликнулись – это вот дело жизни всей.» Даже по телевидению упоминаются далекий отец и разбитые семьи. Елена пишет письмо Владимиру, где она просит деньги для семьи Сергея. Это подчеркивает официальность и отдаленность их отношения. Так же, как и утром, вечером Елена ухаживает за Владимиром. После того как Владимир заснул, Елена заходит в спальню выключить телевизор и свет для Владимира. Потом она ставит письмо на тумбочку. На следующее утро после того, как Елена будит Владимира, тот видит письмо и читает его, но кладет письмо обратно на стол, выглядя немного недовольным.

За завтраком Владимир берется за письмо (24:57–29:57). Владимир не хочет давать деньги и спрашивает, почему ему надо поддерживать и финансировать жизнь Сергея и его семьи. Он говорит, что они же не его семья и почему обучение незнакомого человека под его ответственностью: «Скажи, почему я должен содержать семью твоего сына? С какой стати платное образование, в общем-то чужого для меня человека, должно ложиться на мои плечи?». Здесь можно увидеть отдаление от семьи Елены, которую Владимир считает не своей, а чужой. Владимир еще подчеркивает, что он живет с Еленой, а не с ее родственниками. Для Владимира те, кто живет под одной крышей, принадлежат семье. Владимир продолжает: «Твой Сережа до сих пор не отдал мне деньги, которые занимал у меня три года назад, если ты, конечно, помнишь» и потом «Знаю я твоего Сережу, и ситуация его ясна для меня абсолютно. Сколько лет она такая? Да всю его жизнь». Использование «твоего» также отдаляет Владимира от Сергея и даже оскорбляет. Владимир дал когда-то деньги, но только в долг. Хотя Владимир не считает Сергея своим сыном, он считает, что это будет ему воспитательной мерой «Я не хочу ему потакать. Считай это воспитательной мерой». Елена отвечает «К своей дочери ты такие воспитательные меры не применяешь.» Елена также использует «своей» и «дочь» место имени. Владимир гневается и говорит: «Пусть он наконец, оторвет задницу от дивана и займется делом, пусть он накормит свою семью». Помимо того, что Владимир грубо говорит о Сергее, он считает Сергея неудачливым человеком и мужчиной, который не может содержать свою семью. Из-за неизвестной причины Владимир мог бы дать деньги, если бы речь шла о здоровье ребенка, имея в виду младшего ребенка Сергея и Татьяны. Елена с грустными глазами говорит: «Своего внука, если бы он у тебя был, ты бы точно в армию не пустил», на что Владимир кричит: «Оставь в покое мою дочь!». Хотя Владимир и Елена женаты и живут вместе, он больше отдает деньги своей дочери Екатерине, которая, по его словам, из-за мамы стала «гедонисткой». Елена говорит, что

не понимает, что это слово значит, Владимир тогда отвечает, что: «Эгоистка, по-вашему». Владимир отсылает к другой социальной группе, где, по его мнению, находится Елена и отделяет себя от них, считает себя более высоким и цивилизованным. Хотя Екатерина и Сергей одинаково ленивые, она имеет право на деньги, потому что она семья Владимира, а Сергей нет. Здесь так же кровный родственник означает больше, чем родственники по браку. В конце того же разговора Владимир просит прощения, что погорячился, и говорит, что даст ответ через неделю. В конце завтрака Владимир просит Елену пойти с ним в постель. Физический контакт тоже в руках Владимира, и он решает, когда можно его трогать. Елена приветствуется в постели только для интимных ситуаций, но не для сна.

Роль домохозяйки подчеркивается, когда Владимир собирается в спортзал, Елена быстро собирает сумку Владимира, чтобы ему не пришлось ждать (30:45–31:13). С одной стороны обслуживание Елены можно рассматривать так, что Владимир богатый и Елена находится в роле домохозяйки, но с другой стороны, Владимира можно рассматривать как инфантильного, так как Елене необходимо делать для Владимира все, даже самые простые задачи.

Владимир получает сердечный приступ в спортзале и попадает в больницу (36:50–41:45). В больнице мы узнаем, что Елена и Владимир познакомились в больнице десять лет назад, когда Елена работала медсестрой, а Владимир лежал в больнице из-за воспаления аппендикса. Брак Елены и Владимира не результат глубокой любви или долгой истории, а договоренность, вызванная проблемами со здоровьем Владимира. Владимиру нужна была Елена, поэтому они стали парой. Владимир просит Елену позвонить его дочери Екатерине.

Екатерина – взрослая дочь Владимира от предыдущего брака. Она не замужем и у нее нет детей. Она не работает, а живет на деньги Владимира. Екатерина представлена в разговорах Елены и Владимира как далекий, равнодушный и тяжелый случай. Елена явно не любит Екатерину и считает ее шаловливой и неблагодарной. Владимир признает, что Екатерина эгоистична, но все же, кажется, защищает ее.

Екатерину нам представляют первый раз, когда Елена звонит ей, чтобы рассказать плохие новости (41:47–42:25). Екатерина отвечает на звонок грубо: «Да, здравствуйте», и когда Елена просит ее пойти навестить папу в больницу, она говорит, что: «Сегодня не могу. Завтра». Никаких эмоций или беспокойства невозможно услышать в речи Екатерины. Даже если смотреть на реакции Елены, то у нее тоже мало эмоций, как будто она пытается быть

грустнее, чем есть на самом деле. Елена хочет встретиться с Екатериной перед тем, как она посетит больницу.

Елена и Катя встречаются в кафе (42:30–44:54). Они здороваются, Екатерина явно с возмущением: «Здрастье, Елена Анатольевна». Екатерина оскорбляет Елену, когда она говорит о Владимире, что «Наверное, всех сиделок уже перещупал», рисуя картину, какой мужчина Владимир и что Елена была лишь один медработник среди всех. После этого Елена говорит: «Я хочу тебя попросит быть с ним помягче, Ему сейчас нужен покой. Катя, ему нужна вся твоя любовь. Покажи ему, что ты его любишь.» [---] «Вы так редко видите, чего я совсем не понимаю, но это, конечно, ваше дело». – «Ты совсем ему не звонишь. Так нельзя, Катя. Я даже думаю, что этот удар...». Екатерина отвечает, что «Ага, конечно, блудная дочь виновата» [---] «Послушайте, Елена Анатольевна, я все понимаю, вы играете роль заботливой жены, у вас это очень хорошо получается, молодцом...». После этого Елена спрашивает у Екатерины «Скажи, тебе совсем не жалко твоего отца?» и Катя отвечает, что «Я так понимаю, это риторический вопрос, но тем не менее отвечу: жалко, Елена Анатольевна, у пчелки в жопке.». Этот короткий, но разоблачительный разговор рисует нам картину как отношений Екатерины и Владимира, так и отношений Елены и Екатерины. Семьи Екатерины и Владимира отдалены, мы узнаем, что они редко видятся или разговаривают. Екатерина изображена как холодная и безжалостная.

Позже Екатерина идет навестить Владимира в больницу (46:35–51:50). Екатерина сидит далеко от кровати. Екатерина говорит: «Я никогда не была для тебя смыслом жизни». Владимир отвечает: «Ты ошибаешься». Екатерина продолжает, что: «Деньги, папа, только деньги для тебя всегда были единственным смыслом». Между ними происходит разговор, во время которого их сложные отношения немного приоткрываются. Екатерину можно рассматривать как одну из версий брошенного ребенка. Он уже взрослый, но ему все еще горько, что отец никогда не заботился о нем.

Во время разговора Владимир спрашивает: «Ребенок будет?», на что Екатерина отвечает: «Нет. Не было и не будет. Я не беременна, если ты об этом». Владимир говорит: «Жаль. Это бы привело тебя в норму». Возможно, что Владимиру важен ребенок, так как внук мог бы быть наследником имущества и богатства Владимира. Катя женщина высшего экономического состояния, ей не нужны муж и дети. В России возросла популярность бездетности среди среднего класса и выше. Екатерину можно сравнить с Татьяной. Татьяна изображена как теплая, мама двоих, скоро трое детей, она ухаживает за всеми,

хотя экономическая ситуация у семьи плохая. Екатерина, в свою очередь, изображена как эгоистическая, безобразная и что она не может позаботиться даже о себе без помощи Владимира.

Когда Владимир предлагает Екатерине попробовать родить и воспитать детей, она отвечает «Пап, безответственно – это автоматически плодить себе подобных, заведомо больных и обреченных, потому что родители сами, мягко говоря, нездоровы и обречены. И делать это, руководствуясь лишь тем, что все так делают, потому что в этом есть некий, якобы высший смысл, познать который нам, увы, не дано, потому что мы всего лишь исполнители некой высшей воли». Екатерина не видит смысла иметь семью. В конце разговора Владимир говорит: «Я тебя очень люблю.» и протягивает руку Екатерине. Екатерине это странно, она говорит: «Ну, пап, давай без этого...», но в конце концов берет за руку. В конце разговора, несмотря на весь язвительный тон, они обнимаются, улыбаются и целуются. Владимир проявляет к Екатерине совсем другую теплоту и близость, чем к Елене. Хотя Екатерина и Владимир не видятся и их отношения в основном строятся на том, что Владимир поддерживает Екатерину собственными средствами, их связывают кровные и семейные узы.

Елена помогает Татьяне с младшим ребенком и присматривает за ним, когда ее нет дома (51:55–52:55). Елена ласково разговаривает с малышом и одновременно готовит еду. Атмосфера теплая и спокойная. Силуэт Елены на фоне окна с ребенком на руках напоминает образ Мадонны с младенцем.

Владимир вернулся из больницы. Утром Елена подает завтрак Владимиру в постель (55:55–1:01:07). Опасаясь своей смерти, Владимир начинает планировать разделение наследства. Он говорит, что на следующий день приезжает к нему адвокат и он хочет набросать черновик завещания. Он говорит Елене, что у него нет никого, кроме нее и Екатерины, и что он все отдает своей дочери, а Елена получить пожизненную ренту. Елена явно недовольна. Елена спрашивает о деньгах для семьи Сергея. Владимир отвечает, что: «Лена, я считаю, что его отец, твой сын, должен решать эти проблемы самостоятельно» [---] «О чем они думали, когда его рожали?» имея в виду Александра. Елена говорит, что все произошло случайно. Владимир говорит в ответ «Случайно сделали одного ребенка, потом еще одного. А кормить должен чужой дядя?». Он опять берет дистанцию от них, когда говорит о себе как чужом дяде. Елена говорит расстроено: «Ты же отдаешь их все своей безрассудной дочери». Владимир отвечает, что: «- ты ее просто плохо знаешь, она девица очень разумная». Елена говорит:

«Безрассудная и беспутная- и бесплодная, судя по всему.» Имея в виду что, Екатерина не может и не хочет рожать Владимиру потомок, кому после Екатерины отдать деньги.

Елена звонит Сергею, чтобы рассказать, что им нужно справиться самим (1:01:55–1:04:08). Сергей явно недоволен и когда он кладет трубку, он начинает ругаться и называет Владимира жмотом. Он встает и открывает холодильник, говоря: «Тань, а где мое пиво!?!». Татьяна кричит из другой комнаты: «А ты в молочку сходил?!». Сергей ничего не отвечает, то есть он не ходил за молоком. Опять же изображено безответственным и ленивым. Александр заходит на кухню и садится с отцом за кухонный стол. Сергей спрашивает, сделал ли он домашнее задание, тот тоже спрашивает равнодушно. Татьяна тоже приходит на кухню и садится за стол. Все жуют еду молча, не говоря ни слова друг другу. Татьяна также спрашивает Сашу о домашних заданиях, как будто это ежедневная обязательная мантра. Это единственная сцена семьи Сергея без Елены. Атмосфера тихая и сдержанная.

Елена сидит за столом, смотрит на себя в зеркало и думает (1:04:25–1:05:37). На той же картине теперь видно, что на столе есть фотография молодого Сергея. В этот момент Елена принимает решение спасти семью Сергея. Елена встает из-за стола и тихо и немного нервно проходит мимо спальни Владимира к книжной полке, одновременно вглядываясь в комнату Владимира. Она достает медицинскую книгу и открывает разворот, где написана о лекарстве Виагра.

Елена готовит ужин для Владимира и смешивает Виагру с лекарствами Владимира, которые вместе смертельно опасны для сердца (1:06:02–1:08:55). Елена уходит на кухню и нервно смотрит в сторону спальни. После обеда Владимир ложится спать. Елена убирает посуду, сама того не замечая, хватая с тумбочки телефон и закрывает дверь в спальню. Елена закрывает шторы и дверь.

После убийства Владимира перед нами открывается стена в комнате Елены, полная семейных фотографий, которых мы раньше не видели (1:09:16). Большая часть фотографий — это детские и юношеские фотографии Сергея, часть фотографий - Татьяны и одна фотография - Владимира. В центре фотоколлажа фотография Елены. Она в центре всех семей.

Екатерина приходит на похороны и заметно грустит (1:16:58). Она принесла Владимиру розы. Елена громко плачет. На следующее утро, когда Елена просыпается, она не выглядит грустной или расстроенной (1:19:15–1:20:13). С Владимиром ей надо было

каждое утро аккуратно одеваться и красиво причесывать волосы, но в это утро Елена спокойно смотрит телевизор, пока завтракает и кушает мюсли в ночной рубашке. Владимир контролировал внешний вид Елены, а также то, что можно было смотреть по телевизору.

Когда Елена приносит деньги семье Сергея, они радуются (1:30:45–1:33:10). Когда все, включая Александра, сидят в гостиной, у Сергея новости: «Мама, у нас же сюрприз. Мы же снова беременные.» Сергей хочет еще выпить, и когда Татьяна пытается его остановить, он злится: «Ты мне настроение, блядь, портить перестань!». Опять подчеркивается тенденция Сергея к пьянству. Семья Сергея – постоянно увеличивающаяся семья, и с тремя детьми они исполняют репродуктивную норму. Хотя у них нет денег и они не справились бы без помощи Елены, детей не изображают как обузой.

Безысходность и равнодушие Александра к собственной жизни описывают и его друзья (1:34:33–1:38:07). Александр уходит с друзьями драться с другими членами банды, болтающимися в парке. Они начинают драку без причины. Молодежная преступность сама по себе актуальная тема в России. В концепции государственной семейной политики говорилось о том, что уменьшив семейное насилие, можно предупреждать и молодежную преступность. Тему брошенных детей можно также заметить в этой сцене, так как Александр и друзья находятся в опасных ситуациях и им все равно, что с ними происходит.

Семья Сергея переехала в квартиру Владимира (1:38:43–1:41:05). Круг замыкается, когда мы видим, как Александр плюет с балкона так же, как в начале фильма Сергей. Когда Сергей выходит на балкон, он проходит мимо Александра и трет ему голову так же, как Елена вначале терла голову и волосы Сергея. Точно так же Александр отвергает близость. Отношения далеки и разорваны на протяжении многих поколений. Все контакты между родителями и детьми в рассказе выглядят одинаковыми, за исключением самого младшего ребенка в семье. Сергей снова, как и в начале, бездельничает на диване и пьет пиво, просит Татьяну принести ему орешки. Положение Татьяны и Елены мало изменилось. Они по-прежнему отвечают за домашнее хозяйство и детей. Несмотря на социальный или экономический классы, гендерные роли в семье остаются одинаковы. Младший ребенок Сергея просыпается в той же кровати, где умер Владимир, как символ нового наследника состояния Владимира (1:42:18).

В итоге можно сказать, что семья Сергея и Елены образуют новую семью, то есть многопоколенную семью, что является основным понятием в концепции семьи и в целом вызывает ассоциации с патриархальными консервативными семейными традициями, которые можно рассматривать как «исконно русские». Новый баланс был достигнут за счет принесения в жертву Владимира. Нуклеарная семья Сергея не смогла бы обойтись без помощи постороннего, и так разрушалась.

Домашнее насилие показано в фильме по-разному. Контроль Владимира над Еленой является психическим насилием. Он манипулирует Еленой с помощью денег и контролирует все ее жизнь: как она выглядит, ее расходы и действия. В руках Владимира также находится то, когда заняться любовью. Владимир считает Елену низкого социального класса и ниже себя, о чем свидетельствует тот факт, что Елена спит отдельно на диване-кровати, а Владимир наслаждается кроватью и спальней. Владимир считает, что он имеет право относиться к Елене так, потому что он богатый. В семье Сергея не показано физическое насилие, но отношения враждебные как между Сергеем и Таней, так и между родителями и Александром. Пьянство Сергея делает дом нестабильным.

Несмотря на то, что Елена убивает Владимира, она все-таки является героиней истории. Бэкон отмечает, что в большинстве культур женщина считается менее жестокой, чем мужчина, поскольку женщина считается скорее ухаживающей, чем воинственной. Даже будучи убийцей, женщины в фильмах по-прежнему заботятся о детях и доме. В фильмах женщина применяет насилие при защите дома или если мужчины нет (Vason 2010, 183). Все пункты, указанные выше, можно найти в Елене. Елена тоже защищала свою семью.

У Елены много ролей в этой истории. Она является медсестрой, помощником по дому, партнеркой, бабушкой, матерью и кормилицей. Однако самая сильная роль у нее – мать. Материнство направляет ее действия и решения. Елена является матриархом семьи Сергея, о чем свидетельствует ее центральное место на фотографиях. Она заботится обо всех и принимает решения. Несмотря на то, что Владимиру она была только домохозяйкой, Елена берет место Владимира себе и становится владельцем дома и имущества. В стиле Звягинцева в этом фильме есть и религиозная символика. Елена похожа на Мадонну, часто с ребенком на руках. Мадонна символизирует чистоту, веру, благодать и идеальную мать. Символ Мадонны особенно ясный в кадре, когда Елена ждет лифт и позади нее находится золотая картина, образуя золотой ореол вокруг ее головы (10:48). Крайние действия Елены кажутся оправданными именно по этим причинам, когда Владимир и Екатерина изображаются антагонистами истории.



С помощи имен можно раскрыть многое в персонажах и их чертах. Название фильма «Елена» уже указывает на то, что Елена в центре сюжета и ключ для понимания фильма. Она центральная в жизни двух семей. Имя «Елена» значит «свет», «сверкающая» и «факел». Нам с самого начала уже рисуют картину героя и его роли в семье (Тихонов, 1995, 489). Имя Елена создает для нас образ святости, добра, тепла и защиты, что является противоположностью тому, что в итоге решает сделать Елена. Однако она оправдывает свой поступок тем, что спасает людей, находящихся в более слабом положении, то есть в том числе детей семьи Сергея. Имя Владимира не удивляет, так как он означает «владеющий миром». Причем, имя Владимир, является именем президента России и крестителя России. Владимир – это как метафора государства, у которого Елена забирает наследство, чтобы прокормить собственную семью. В семье Елены и Владимира он владеет всем.

## **7. Анализ фильма «Левиафан»**

Действия фильма «Левиафан» происходят в маленьком северном приморском городе под названием Прибрежный в современной России. Фильм снималось в Мурманской области<sup>3</sup>. В центре сюжета Николай Сергеев (Алексей Серебряков), его сын Роман (Сергей Походаев) и жена Николая и мачеха Ромы Лилия Сергеева (Елена Лядова). Они живут в доме на берегу бухты, где находится также автомастерская Николая. Дом немного обветшал и стоит одиноко, отделенный от остального поселка.

События начинаются с того, что Николай забирает старого армейского друга Дмитрия Селезнева (Владимир Вдовиченков) с вокзала. Причина поездки – Николаю и его семье грозит выселение из дома, потому что мэр города Прибрежный Вадим Шелевят (Роман Мадянов) хочет построить на его месте церковь. Мэр установил выкупную сумму в 639 тысяч рублей, которой не хватит на жилье в городе. Дмитрий член Московской коллегии адвокатов и приехал помогать Николаю на суде против мэра и его планов.

Утром Лилия готовит чай, когда Роман заходит на кухню (8:20–9:17). Лилия старается резко притронуться к голове Романа, чтобы поправить волосы перед школой, но он уклоняется. Отношения Романа и Лилии неблизкие и очень напряженные. Роман не желает доброго утра, хотя Лилия спрашивает: «А где доброе утро». «Не знаю», отвечает Роман. Лилия спрашивает: «Ты умывался вообще? А ну-ка иди давай, обезьяной не будь»,

---

<sup>3</sup> Петин, Владимир. 2015. "Жизнь в селе, где снимался «Левиафан», не изменилась". <https://rg.ru/2015/10/20/leviafan-site.html>

на что Роман капризно отвечает: «Сама ты обезьяна». Когда Роман уходит с кухни, Лилия говорит ему: «А ну подожди», но Роман отвечает «Ну пошла ты», не бросая взгляда сторону Лилии. Ссора продолжается, когда Лилия спрашивает: «Что сказал», «Что слышала», отвечает Роман. Лилия старается применять воспитательные меры, но Роман их не принимает, и явно не любит Лилию. Роман видит Лилию не членом семьи, равным с отцом, а посторонним человеком, который вторгся в их семью.

Когда Николай и Дмитрий приезжают к дому, Роман бежит им навстречу, но Лилия остается на кухне и смотрит на них из окна (9:17–11:20). Это хорошо показывает нам пассивность Лилии, но также и то, как она остается посторонней. Роман обнимает Дмитрия, у них явно теплые отношения. Во время завтрака возникает ссора. Роман просит, чтобы отец и Дмитрий взяли его с собой в суд. Лилия сразу напоминает, что у Романа в тот день контрольная и ему невозможно с ними поехать. Роман злится на это и говорит, что Лилия врет о контрольной. На это Николай сразу говорит: «Ты как ты с матерью разговариваешь?», на что Роман отвечает, что «Да не мать она мне!». Роман не считает Лилию матерью. На это Николай принимает решение дать ему по голове, и Роман встает из-за стола и уходит. В семье разорванные и насильственные отношения. Дмитрий говорит Николаю, что не надо бить, а Николай отвечает: «Я так, любя». Дмитрий более придвинутый по воспитанию, а Николай более консервативный и нормализует насилие в воспитании. Лилия сообщает, что не будет вести Романа в школу, потому что он все утро с ней ругается и «посылает куда подальше», имея в виду что Роман ругательно говорит, что не хочет быть с Лилией ни в каких отношениях. Лилия также продолжает, что Роман сын Николая, что это его дело, каким он вырастет, «мальчиком или обезьяной». Лилия не чувствует, что Роман ее сын, и не может сформировать глубокие отношения. Она отказывается от роли матери и перекладывает ответственность на Николая, подчеркивая, что Роман – его сын. Отстраненность Николая от Романа здесь проявляется в том, что он не знал, что у мальчика контрольная в школе, но Лилии пришлось напомнить ему об этом. После завтрака Лилия начинает убирать. Лилия изображается как домохозяйка, ее часто показывают на кухне и дома убирающейся. Здесь мы можем различить четкие консервативные гендерные роли. Дмитрий единственный, кто ее благодарит за еду. Дмитрий и Николай отражают разную мужественность и отцовство: первого из них можно приравнять к городскому отцу, который более эгалитарен, нежен и спокоен, в то время как Николай — деревенский, вспыльчивый, жестокий и употребляет насилие в воспитании.

После завтрака, когда Николай, Дмитрий и Роман готовятся к отъезду, Николай и Роман игриво дерутся и боксируют (11:18–12:12). Хотя в семейных отношениях есть конфликты, между Николаем и Романом существует более глубокая связь, к которой Лилия не принадлежит. Перед уходом Николай целует Лилию и говорит, что ее любит, Лилия отвечает просто, «я знаю». Явно, что между Лилией и Николаем нет взаимной любви. Лилия, кажется, просто попала в ловушку и не в счастливых отношениях. Любви и нежных прикосновений у них нет. Утреннее взаимодействие изображает нам картину того, какая роль у каждого в семье и какие отношения у персонажей друг к другу. Это хорошо показывает нам пассивность и несчастье Лилии. Николай считает Дмитрия хорошим другом и надежным человеком, членом семьи. Николай выражает более теплые чувства к Дмитрию, чем к Лилии. Роман называет Дмитрия дядей.

После завтрака Лилия остается дома выполнять будние дела (13:00–13:40). Она поливает цветы, делает макияж и убирает. Это изображает нам Лилию одиноким человеком. С самого начала она кажется очень подавленной. Хотя Лилия работает на рыбозаводе, она также выполняет роль домохозяйки.

Во дворе Николай встречается со своим знакомым Степановичем (Сергей Бачурский) (13:34–14:33). После короткого разговора Степанович уходит. Николай говорит Дмитрию, что Степанович «Двух жен в могилу свел. Тиран». Опять изображается серьезное домашнее насилие, а именно насилие со стороны интимного партнера.

Николай, Дмитрий и Лилия обсуждают, как они планируют действовать в суде (14:38–16:33). Николай темпераментный и вспыльчивый человек. Лилия пытается его успокоить. Это напоминает нам отношения Татьяны и Сергея, где женщина пытается сдерживать мужчину. В этом же эпизоде Дмитрий обращается к Николаю как к брату, что говорит об их близком родстве. Роль Лилии как домохозяйки также усиливается, когда ее просят приготовить чай.

Лилия, Николай и Дмитрий едут в машине к зданию суда (16:35–17:54). Лилия сидит на заднем сиденье и разговаривает по телефону. Она просит свою подругу присоединиться к ним в суде, но та не может прийти. Затем Николай называет их плохими друзьями, на что Лилия говорит «твои друзья золото, а мои гавно». Николай оскорбительно относится к Лилии и Николай говорит о друзьях Лилии с пренебрежением.

О далеких отношениях Лили и Николая говорит сцена после суда, когда они молча стоят на расстоянии друг от друга (21:47–22:20). Они не говорят ни слова и не идут на контакт. Лилия старается смотреть в глаза Николая, но он не видит Лилию.

Многие эпизоды, в которых изображают семейные отношения, происходят на кухне за столом (25:58–30:45). Кухня — место встречи всей семьи, но это происходит еще и потому, что в доме Николая кухня находится прямо перед входом. Так и в сцене после неудачного судебного заседания, когда Николай, Дмитрий и Лилия сидят на кухне и напиваются. Николай выпил и очень пьяный и открывается о своей ситуации. О близких отношениях Николая и Дмитрия говорит то, как они сидят близко друг от друга и обнимаются. Лилия сидит с другой стороны стола и снова следит за разговором как посторонний. Николай очень агрессивный против Лилии, когда она опять пытается успокоит его. Николай говорит, что сам своими руками построил дом. Николай приносит на стол фотографию деревни 1929 года и говорит, что: «Во. Здесь вся моя жизнь. Здесь и дед мои жил. Отец...». Для Николая его семейная пространство в этом доме и этом районе. Если дом разрушат, то от семьи ничего не останется. Когда Лилия и Дмитрий говорят, что они уже это видели, Николай агрессивно кричит Лилию «Ты не лезь!». Лилия кричит назад что «Ты не ори!». Их отношения их действительно напряженные и спорные. Также можно заметить, как алкоголь усиливает агрессивное поведение Николая.

Когда Николая арестуют за агрессивное поведение в отделении полиции, Лилия отправляется за помощью к Анжеле (Анна Уколова) и Павлу (Алексей Розин), которые составляют вторую семью в этой истории (41:53–42:23). Поскольку Павел сержант ДПС и хороший друг Николая, он использует рабочие связи, чтобы вызволить Николая из тюрьмы. У Анжела и Павла есть ребенок Витя (Платон Каменев) и так они изображают нуклеарную семью. Анжела работает с Лилией на одном рыбозаводе. Анжела работающая мать и домохозяйка. Анжела была знакома с первой женой Николая, биологической матерью Романа, еще в юности. Отношения между двумя семьями долгие и глубокие, они все как одна семья. Анжела называет Лилию «тетя Лилией». Поливановы живут в многоэтажном доме на окраинах города. Их квартира маленькая и тесная, но атмосфера теплая.

Анжела звонит Павлу, чтобы он помог Николаю (46:08–47:30). Анжела волевая и руководящая сила в семье. Она дисциплинирует детей, но также направляет Павла. Несмотря на суровый внешний вид Анжелы, их отношения любовные. Она с Павлом

равноправная. В конце разговора они говорят, что любят друг друга. Стиль воспитания Анжела тоже жесткий, но тем не менее заботливый. Когда Витя идет играть на улицу, Анжела следит за тем, чтобы мальчик не заходил слишком далеко, и чтобы он тепло оделся. Анжела во многом похожа на Татьяну. О близких отношении Анжелы, Лилии и Николая говорит то, что Анжела использует ласковые имя, такие как «Колька» и «Лилька».

После звонка Анжела хочет показать Лилии квартиру, которую они могли бы купить с Николаем (47:36–48:17). Квартира в том же многоэтажном доме, где живут Поливановы. Квартира в ужасном состоянии. Даже если они смогут купить квартиру, на ремонт ушло бы много денег. Лилия чувствует себя безнадежно. Квартира — это отражение будущего, она не видит обнадеживающего будущего.

Пока Николай сидит в тюрьме, Лилия изменяет ему с Дмитрием в общежитии (53:21–53:50). Это действие совершается по решению Лилии, когда она решает пойти в гостиничный номер Дмитрия. Ясно, что особой любви или уважения к Дмитрию у нее нет. Отсутствие любви Лилии к Николаю приводит к разрыву семейных отношений. Возможно, измена с Дмитрием это мщение Лилии Николаю, так как она всегда находится в подчинении Николая.

Роман пьет пиво и курит сигареты с друзьями в заброшенной церкви (57:00–57:30). Снова можно увидеть, что дети изображено в заброшенных зданиях и опасных местах.

Когда Рома приходит домой, у Николая и него происходит разговор за столом (58:07–59:38). Николай также обеспокоен последствиями того, что мальчики проводят время в церкви. Он также задается вопросом, пил ли Роман. Судя по этому разговору, Николай волнуется за Романа. Поэтому Николая нельзя считать совсем отдаленным отцом.

Друг Николая Степанычев приглашает семью Николая, семью Поливановых и Дмитрия на пикник с шашлыком и стрельбой по бутылкам (1:00:45–1:06:00). Во время пикника мы получаем лучшее представление о позициях и ролях женщин и мужчин в семье. Женщины готовят еду, а мужчины пьют. Дети на ответственности женщин. Временами Анжела и Лилия наливают мужчинам в стакан водки и следят за тем, чтобы они закусывали. Дмитрий снова показывает более мягкую мужественность, когда он учит мальчиков пускать блинчики по воде (1:02:58). Это контраст с тем, что остальные мужчины игнорируют детей.

Тема брошенных детей получает дальнейшее развитие в этом фильме (1:10:07). Во время пикника мальчики отправляются на поиски приключений по близлежащей сельской местности. Они играют у опасного водопада без присмотра родителей. Снова дети изображены в опасных ситуациях и это создает угнетающую атмосферу.

Когда Анжела готовит шашлыки, она выпивает с другими (1:09:54–1:10:47). Павел спрашивает у Анжелы: «Где у тебя ребенок то?», Анжела отвечает «А у тебя?». Опять изображено, что дети на ответственности матери. Николай на это смеется. В том же эпизоде Степанович говорит Павлу: «Паша, ты свою жену воспитывай», но Павел отвечает, что поздно уже. Степанович считает, что женщину нужно призвать к дисциплине. О таких принципах писали, например, в Домострое, и является очень консервативным.

Во время пикника, Лилию и Дмитрия ловят на обмане (1:15:08–1:15:20). Николай избивает за это их обоих. Внебрачные отношения разрушают отношения Лилии и Николая. Измена с Дмитрием произошла от отсутствия любви к Николаю и их несчастливой ситуации.

После пикника Павел и Анжела пьянствуют у дома Николая, снова на кухне (1:18:02–1:20:18). Анжела усмехается, что тоже поедет с кем-нибудь в Москву, на что Павел спрашивает, что «В Москву блядовать» [---] «потому что ты блядь». За это Анжела его трогает по голову. Павел прислоняется к Анжеле на руках, как ребенок к своей матери. Однако насилие не влияет на их отношения разрушающим образом. Насилие со стороны женщины изображается как менее вредное, и Павел не реагирует на него испуганно, а смеется.

Лилия приходит домой и присоединяется к остальным (1:20:08–1:21:37). Лилия наливает себе полный стакан водки, хотя она никогда не пьет. Анжела и Павел решают уехать домой с детьми в машине, хотя они очень пьяные. Снова дети в опасных ситуациях. Когда Лилия и Николай остаются вдвоём, она спрашивает Николая, хочет ли он ребенка. Возможно, она хочет исправить семью ребенком.

Николай проигрывает судебную тяжбу, и они вынуждены переехать из дома (1:33:35–1:35:30). Роман собирает вещи в своей комнате. На столе стоит фотография его биологической матери. Опять же фотография стоит на видном месте. Во время переезда Николай насилует Лилию в подвале. Снова, насилие описывается как неотъемлемая часть отношений. Роман нечаянно видит, что в подвале происходит, и убегает из дома

обиженным. Он выбегает на пляж и садится рядом со остовом большого кита. Скелет кита это символ Левиафана.

Роман приходит вечером домой, и Лилия заходит к нему в комнату поговорить (1:36:55–1:37:35). Роман злится и кричит на Лилию: «Чего тебе? Ты все испортила, это все из-за тебя! Я тебя ненавижу!», бросая на стол перевернутую фотографию своей матери. Когда Николай заходит в комнату посмотреть что там происходит, Роман продолжает кричать: «Я не хочу с вами больше жить! Вы мне надоели, понятно?». Николай старается утешить Рому и обнимает его. Лилия смотрит рядом обиженная. Роман говорит Николаю: «Пап, прогони ее!» и кричит Лилии «Уходи!». Николай остается в комнате с Романом.

На следующее утро Лилия лежит в постели с Николаем, как будто не спала всю ночь и плакала (1:37:40–1:40:25). Она встает с постели и идет в ванную, где она начинает плакать. Она уходит из дома на работу, но отклоняется от привычного пути. Лилия стоит на скалы и смотрит на море, там она видит плывущего кита, опять как символ Левиафана. Лилия прыгает со скалы в море, таким образом убивая себя. Нам это не показывают, но сильно намекают. Лилия осталась загадочным героем фильма. Почему она молчала и терпела, но ничего не говорила, остается загадкой.

Николай ходит по квартире и останавливается у стены, полной фотографии (1:43:34–1:44:00). Фотографии старые, можно сделать вывод, что на них изображены родственники и семья Николая. Вместе с фотографиями висит фотография Николая и Дмитрия со времени армии. Дмитрием был для Николая больше, чем друг, он был ему как брат.

Николай смотрит в телефоне старые видео Лилии, там мы видим, что она счастливая, она смеется и кричит Роману (1:45:28–1:47:17). Можно увидеть, что любовь и счастье было еще когда-то. Николай теряет себя и начинает больше пить.

На следующее утро Николай просыпается от громкого стука в дверь (1:47:24). Тело Лилии нашли на берегу. Мы видим на туалетном столике Лилии две фотографии: на обеих изображена молодая Лилия со своей матерью. Одна фотография висит возле зеркала на стене и изображает улыбающуюся Лилию. Эти открывают нам возможное причину для несчастья Лилии. У нее больше себя никого нет, так как она не чувствовала себя частью семьи Николая и Романа.

Утром Николая забирают из дома в полицейский участок, потому что его подозревают в убийстве жены (1:56:50–2:02:25). Роман в панике остается дома один. Он пытается

бежать за машиной, в которой сидит Николай, но не может догнать машину. Николая арестовывают, и он больше не возвращается домой, оставив Роману сиротой. Николай будет сидеть в тюрьме от 15 до 20 лет.

Как мы анализировали выше, Николая нельзя считать дальним отцом, поскольку он заботится о Романи. Однако после смерти Лилии Николай начинает много пить и превращается в далекого отца. После ареста Николая он конкретно станет далеким отцом.

Анжела и Павел приезжают к Роману (2:02:54–2:05:43). Роман дома был один уже пять дней. Анжеле позвонил адвокат, и сказал, что если о Романи никто не заботится, то его отдадут в детдом. Павел и Анжела посоветовались, что они хотят быть опекунами Романы, потому что у него больше никого нет и Роман для них как родной. Анжела дружила с мамой Ромы, перед тем как та умерла. Она умерла, когда Роман был еще маленький. Они учились в одной школе с мамой и с Николаем. Анжела и Рома начинают плакать и обниматься. Отношения между Павлом, Романом и Анжелой очень близкие и теплые. Рома получает новую семью, и семья Поливановых вырастает. После многих неудачных ситуации и после того, как Роман потерял мать, мачеху и отца, он не потерял себя. Хотя в фильме тема брошенных детей была также заметной, в конце фильма ситуация Романа оптимистическая. Нуклеарная семья Поливановых разрушается и станет смешанной семьей. Любовь держала семью Поливановых вместе, и растет из-за любви к Роману. Можно увидеть, как семьи Сергеевых и Поливановых зеркально отражают друг друга. Их нельзя рассматривать как противоположности, но они хорошо подчеркивают разные темы. Например, отношения Анжела и Павла тоже консервативны, Анжела мать-домохозяйка, но она не в подчиненном положении, дома она равноправная. В них отношении существует любовь который держит их семью вместе. Усыновление Романа сработало именно в соответствии с нынешним семейной политикой, согласно которому количество детей-сирот стараются сократить.

Семья Сергеевых была с самого начала беспросветной, но она начинается разрушаться после того, как им угрожают потерять дом. Когда умерла первая жена Николая, семья разваливалась до тех пор, пока в семью не пришла Лилия, чтобы «починить» семью: она пыталась быть домохозяйкой, матерью и женой, но Николай и Роман не делали ее счастливой. В начале семья неполноценная, потому что Роман и Лилия не ладят между собой. Между Николаем и Лилией нет любви, и Лилия чувствует себя одиноко. В семье изображается насилие, алкоголизм и несчастье. Действия, которые в конце концов



разрушают семью, это, в первую очередь угроза мэра, связь между Лилией и Дмитрием и отсутствие любви между Лилией и Николаем. Разрушение семьи изображено и метафорически, когда в конце фильма дом Сергеевых разрушают. Они не успели перевезти свои вещи в новое место и все уничтожится в месте домом.

## 8. Анализ фильма «Нелюбовь»

Действия в фильме начинаются с 2012 года, на окраине Москвы. Фильм снималось в Москве и Подмосковье<sup>4</sup>. В центре сюжета семья среднего класса, Слепцовы, в которую входит Женя (Марьяна Спивак) и Борис (Алексей Розин) и их двенадцатилетний сын Алеша (Матвей Новиков). Борис и Женя разводятся и пытаются продать общую квартиру. У обоих уже новые отношения: Борис с молодой Машей (Марина Васильевна), которая беременная от Бориса, и Женя с обеспеченным любовником Антоном (Андрис Кейш), у которого есть совершеннолетняя дочь от предыдущего брака. Центральная проблема и причина ссор Жени и Бориса в том, что они не могут решить, что делать с Алешей и с кем он будет жить после развода.

Уроки закончились, и дети отправляются домой (3:15–6:40). Кто-то из родителей приехали за детьми, но не родители Алеша. Алеша покидает здание школы и идет одиноко в долгую дорогу домой. Сам путь домой создает ощущение опасности. По пути не видно других людей, кроме одной темной фигуры вдалеке в лесу. Алеша залезает на дерево, которое находится прямо у воды. Он может упасть в воду, если он поскользнется. Похоже, Алеша не спешит домой, и причина этого скоро откроется.

Алеша сидит в своей комнате и смотрит заворуженно с окна на улицу далеко за горизонт, когда кто-то звонит в дверь (6:40–8:53). Женя бросается в комнату и сообщает, что будет показ квартиры. Алеша ничего ей не отвечает, и даже не поворачивается в ее сторону. Алеша встает и закрывает дверь. Женя общается с Алешей с отвращением. Манера, выражение лица и тела Жени говорят о холодных чувствах к Алеша. На стене комнаты Алеша, прямо над кроватью, висит постер фильма «Суперсемейка». Постер как детская утопия, окно в мысли и желания Алеша. На просмотр квартиры пришла внешне счастливая молодая семья, с мужем и беременной женой. Мужчина спрашивает о квартире, потому что именно он принимает решения, а женщина молча следует за ним. Молодая пара, это метафора Жени и Бориса и является упоминанием о том, что было в

---

<sup>4</sup> Сухагусов, Максим. 2017. "«Нелюбовь»: 10 фактов о новом фильме Андрея Звягинцева". <https://daily.afisha.ru/cinema/5185-10-faktov-o-novom-filme-andreya-zvyaginceva-nelyubov/>

прошлом, как они тоже в свое время смотрели свою будущую квартиру. Их будущее может стать таким же несчастным.

Женя и гости входят в комнату Алеша (8:54–9:12). Женя подходит к Алеше и толкает его в затылок «Здоровайся с людьми». Она критикует его поведение за то, что он недостаточно мужественный и плачет, как маленький мальчик: «Двенадцать лет, дикарь-дикарем!». Гости не находят это поведение удивительным или тревожным, как будто они привыкли к насильственному воспитанию. Мужчина говорит, что «Ну так, мужик растет, вы че хотите.», на что Женя отвечает, что «Ага...мужик, чуть что - сразу слезы.». Алеша просит мать остановиться и выходит из комнаты. Женя и мужчина оба думают, что «мужик» должен быть сильный, а не плакать. Можно заметить, как такой образ сильного мужчины внедряется ребенку с малых лет. Этот образ сильного мужика, к которому должен стремиться мужчина, связан кризисом мужественности постсоветского времени.

Вечером Жена и Борис встречаются на кухне и спорят о квартире и об Алеше (9:24–16:15). Женя сидит с бокалом вина на диване кухни. С самого начала ясно, что отношения очень конфликтные. Женя не реагирует на Бориса и даже не отвечает на его приветствие. Во время ссоры разговор переходит к роли матери и отца и что они будут решать с Алешей. Борис спрашивает, подумала ли Женя уже о том, куда Алешу послать после развода. Ни Женя, ни Борис хотят брать Алешу в свою новую жизнь. По мнению Бориса, ребенок должен быть с мамой: «Ты же мать [---] мать ему нужна больше [---] тебе же достанется сильнее, ты мать!». Женя говорит, что «В этом возрасте ему больше нужен отец, хотя такой как ты, может и не нужен». Она продолжает что, Борис не может просто завести детей и оставить их на попечение матери, что у них равноправие, и что Женя тоже хочет начать новую жизнь. В отличие от модели нуклеарной семьи, где мать является основным воспитателем ребенка, в отношении Бориса и Жени это спорная тема, потому что Женя не хочет принимать такой модель матери. Для ее мать и отец равноправие. Оба думают отдать Алешу к бабушке и дедушке, но ни Борис, ни Женя не находятся в хороших отношениях со своими родителями и семьи у обоих неблагополучные. Они даже говорят об отправке Алеша в интернат. Борис боится, что его уволят с рабочего места, если руководство узнает о разводе или о том, что он отказался от сына. «Еще Борода узнает», Борис думает вслух. Борис больше заботится о своей репутации, чем о ребенке. Борода, это начальник Бориса, сильно верующий человек, который не приемлет разведенных работников или отказывающихся иметь собственных детей. Рабочая место и репутация могли быть в начале истинная мотивация

Бориса иметь семью. Женя в насмешку говорит, что детский дом отправить своего родного сына, это не очень христианки, не по православному. Разговор продолжается о том, что оба друг друга ненавидят и хотят уже развестись. Борис спрашивает: «И когда мы об этом ему скажем?» имея в виду то, что Алеша еще не знает, что никто его не хочет взять его в свою новую жизнь и новую семью. В коридоре, за дверью стоит Алеша, с заплаканным лицом. Он там стоял все время родительской ссоры. Женя и Борис продолжают ссориться и бросаются в лицо друг друга оскорбления пока Женя не уходит в спальню и закрывает дверь. Борис ложится спать в гостиную. Опять же, кухня — место для споров. Такая ссора требует глубокой ненависти к другому. В квартире не осталось жизни, оно темная и холодная. Если рассматривать пространство семьи, то есть квартиру, то в квартире холодные цвета, нет фотографии семьи или Алеши и в каждом эпизоде в квартире темнота, даже когда было показ квартиры. Как будто квартире больше некто ни живет.

На следующее утро, во время завтрака, Алеша сидит одним за столом и завтракает (16:27–17:50). Женя прислоняется к столешнице с другой стороны стола и смотрит в телефон. Алеша говорит, что не хочет больше есть. Женя отвечает: «Какао пей. Ты че такой квелый? Не заболел?» Алеша пытается скрывать свои слезы и говорит, что не квелый и вылезает из-за стола. У Жени нет никакого желания говорить с Алешей, похоже, что ей даже сложно смотреть на его. Алеша одевается и выбегает из дома.

Между членами семьи нет близости или физического контакта. Во время разговора Бориса и Жени они находятся далеко друг от друга. Борис прислоняется к кухонной стойке, а Женя сидит на диване (9:55). Также во время завтрака Женя и Алеша находятся далеко друг от друга. Оба родители далекие. Борис и Алеша никогда не находятся в контакте друг с другом, ни в одной сцене или комнате. Борис не присматривает за Алешей, ни вечером, когда он приходит домой, ни утром. Борис прямо и говорит, что не хочет брать ответственность за него. Алеша является обузой для родителей.

Борис работает в отделе продаж, и о религиозных ценностях рабочего места свидетельствует большая икона, висящая на стене офиса (19:57–24:20). Во время обеда Борис спрашивает сослуживца «Слушай, а вот если семейное положение сотрудника компании изменится, наверху об этом узнают?» Коллега рассказывает, что они узнают рано или поздно, и добавляет, что все должны быть семейные с детьми, у них такая корпоративная политика. Он добавляет, что у них люди разводятся только по естественным причинам, таким как смерть. Они продолжают обсуждать сотрудника,

который развелся, но тут же снова женился. Ясно что мотив Бориса иметь семью связан с карьерой, потому что рабочее место определяет важность семьи и какая форма семьи является правильной. На рабочем месте Бориса семейная модель исходит сверху, хотя реальность иная и разводы приходится скрывать. Здесь можно заметить, как консервативные семейные ценности тесно связаны с православием и с церкви.

Женя работает менеджером в салоне красоты и наслаждается сама их услугами (24:21–25:59). Она больше ориентирована на свою карьеру, чем на семью. Женя разговаривает на работе со своей подчиненной и рассказывает ей о начальнике Бориса. Женя говорит, что Борис беспокоится не о ребенке, а об увольнении, потому что начальник старомоден и нанимает только семейных и православных. Подчиненная говорит, что такая практика очень «экзотична», что создает впечатление, что такое форма жизни для нее кажется редкой. Подчиненная затем спрашивает, действительно ли Бориса могут уволить. Женя отвечает, что не знает, но очень на это надеется, что говорит о неприязни Жени к Борису.

Женя продолжает разговор с парикмахером (26:00–28:12). Они разговаривают о новом любовнике Жени, Антоне. Антону сорок семь лет, он не курит, не пьет, занимается китайской гимнастикой, сам развелся три года назад и у него взрослая дочь. Жене это очень нравится. По словам Жени, Антон очень «продвинутый» и относится нормально к разводу. Парикмахер спрашивает, как Антон относится к «мальчишке», имея в виду Алешу, на что Женя отвечает, что «Этот мальчишка мой...похоже, меня ненавидит...весь в отца. Даже пахнуть, как и он, начинает». Парикмахер тогда спрашивает, что: «- А ты что хотела? Чтобы он вечным ангелочком оставался?». Женя потом говорит, что «Какой он святой, какой ангелочек, сам колючий весь, чуть не разорвал меня при родах, не хотела вылезать, сутки почти его рожала». Парикмахер начинает рассказывать о собственной дочери, которой девятнадцать лет, и использует по отношению к ней такие грубые слова как «кобыла», «дура душой» и «такая сука». Все это обсуждение создает образ родителей, которые не любят своих детей. И если любят, то такое грубое отношение к ним нормализован. Коллега также рассказывает, что дочь хочет стать депутатом, то есть опять показана карьеро-ориентированная женщина.

После работы Борис встречается с новой партнершей, Машей (28:51–29:57). Маша давно беременная. Борис и Маша вместе в продуктовом магазине. Маша пытается расспросить Бориса, как идут дела с квартирой «Почему ты мне ничего не рассказываешь?». Борис очень молчаливый и он говорит только когда у него что-то спрашивают. Он всегда молчаливый и скучающий. Борис и Маша живут с мамой Маши под одной крышей.

Маша с мамой низшего экономического состояния. Маша говорит, что она сегодня уехала к тете, так что они сегодня одни. На это Борис говорит: «Слава богу!», Маша немного потрясенно отвечает: «Ты что такое говоришь? Это же моя мама!». Хотя несколько минут назад она сама говорила, что от нее устала. Маше хотелось бы дистанцироваться от матери, но в то же время ей больно, если ее кто-то оскорбляет. Борис выплачивает покупки и выполняет роль кормильца.

После интимного момента Маша плачет в кровати и спрашивает, что «У нас ведь все будет хорошо? Ты же нас не бросишь» (33:47–35:05). Борис: «Что...Маша. Ты с ума сошла? Откуда такие мысли?». Маша говорит, что «Просто мне иногда становится так страшно. [---] Бывшей своей ты тоже наверное так говорил». Борис продолжает что «У нас с тобой по-другому, у меня никогда ни с кем так хорошо не было». Когда Маша любопытствует, сколько таких бывших было, Борис избегает ответа на вопрос. Маша постоянно сомневается, действительно ли Борис любит ее и сохранится ли их семья вместе. Собственно, возникает вопрос, каков мотив Бориса быть с Машей и сколько раз то же самое происходило или будет происходить.

Вечером Женя отправляется не домой, а к Антону (42:15–46:33). Квартира Антона роскошная, и явно, что он очень обеспеченный. Женя открывается Антону, говоря о своей семье и чувствах. Она говорит: «Я тебя люблю...ты слышишь? Я никогда никого не любила. Только маму, когда маленькая была. А она себя со мной так тупо вела. Не приласкает. Теплого слова не скажет, только дисциплина, порядок, учеба...Злая одинокая стерва». Когда Антон спрашивает, мама жива ли здорова, Женя продолжает «Жива. И в общем-то, здоровая». Женя продолжает, что они с мамой мало общаются и когда общаются то сразу скандал. Женя говорит: «Я только с тобой поняла, что такое любовь. Мужа не любила. А до него у меня не было никого. Да и с ним залетела по глупости. Он так обрадовался, стал замуж звать: «все хорошо, мы вместе». А я не хотела. Мне так страшно было. И аборт делать страшно, и оставлять...Я так его не хотела. Рожала, думала: умру. В реанимации откачивали. Потом, когда его принесли, я даже смотреть на него не могла. Прямо отвращение какое-то. Даже молока не было» [---] «До сих пор, когда смотрю на его, думаю, как и сейчас. Мне кажется, я сделала какую-то непоправимую ошибку.» Этот монолог во многом открывает нам мир мысли Жени. Она не умеет любить, потому что ее не любили. Семейные отношения разбиты уже в нескольких поколениях. В конце она говорит, что просто хочет быть счастливой. Семья сделала ее несчастной, а

материнство сломало ее. Интересное наблюдение то, что про отца Женя ни говорит, как будто его не был и если был, он не участвовал на воспитание Жени.

Женя приходит домой ночью и ложится спать (47:42–49:29). Она не проверяет, находится Алеша дома или нет. Только утром Женя узнает, что Алеши нет и не было дома, только потому что из школы звонили и сообщили (50:04–52:13). Она звонит Борису на работу и сообщает, что из школы звонили, что Алеши не было в школе уже два дня. Борис спрашивает у Жени, был ли он дома, но Женя не знает. Борис обвиняет Женю, как она не может знать, был ли он дома или нет, снова перекладывает ответственность на Женю. Женя искренне переживает и боится. Это сильный контраст с тем, что ее слова и поведение по отношению к Алеше производили впечатление, что она ненавидит его. Борис, похоже, совершенно не встревожен ситуацией, он, как всегда, флегматичен.

Полиция прибывает на квартиру семьи, чтобы подать заявление о пропаже без вести (53:03–57:32). В комнате Алеши на столе стоит фотография, изображающая его с другом. Интересно то, что часто мы видим в фотографиях членов семьи, но не в этом случае. Друг на фотографии, может быть, Алеше самый близкий человек. Полицейский не подозревает преступления и не верит, что его похитили. Он говорит, что мальчик, вероятно, где-то гуляет и не хочет возвращаться домой. Полицейский продолжает рассуждать, что следствие из этого не будет исходить, у них нет ресурсов для расследования пропажи всех детей, и что у них нет времени бегать за каждым пропавшим ребенком. Это создает впечатление, что даже система, задачей которой является забота о детях, покинула их. Полиция рекомендует обращаться к волонтерам ЛизаАлерт, которые могут их помочь.

Борис подъезжает к дому и замечает, что ЛизаАлерт уже пришла на помощь (57:35–1:03:25). Борис проезжает мимо детской площадки, где отец играет со своим ребенком. Это, конечно, контраст с отцовством Бориса. Когда Борис заходит на кухню, Женя сразу встает из-за стола, чтобы подавать волонтеру Ивану (Алексей Фатеев) чай. Когда она садится назад, она отодвигает стул от Бориса и садится подальше от него. Опять изображаются далекие и холодные отношения. Один из волонтеров говорит, что никакой информации не получили от соседей об Алеше, никто не видел и не слышал о нем. Как будто Алеши никогда даже не было. В этом же разговоре мы узнаем, что фамилия семьи Слепцовы, что символически отражает слепоту родителей. Иван расспрашивает родителей об Алеше, пытаясь узнать информацию, которая могла бы помочь в поисках. Ответы на эти вопросы ясно раскрывают тот факт, что родители на самом деле мало

знают о своем ребенке. Им трудно рассказать о его увлечениях или интересах, потому что они не присутствуют в его жизни. На вопрос об увлечениях Алеши Женя отвечает, что хобби у него нет и спортом он не занимается, ей «кажется», что он по большей части дома сидит. На вопрос о друзьях Алеши Женя отвечает, что у Алеши только один друг, Кузнецов, как ей «кажется». Иван замечает неуверенность в речи Жени и говорит, что «опять кажется». Борис, говоря об Алеше, использует слово сниженное слово «пацан», и Иван это замечает. Иван задает вопрос о том, что может ли Алеша быть у бабушки, у мамы Жени. Женя говорит, что бабушка не любит Алешу, поэтому вряд ли он там. Женя не получила помощь своей матери в воспитании Алеши.

В отношении Жени и Маши к своим матерям есть что-то общее. Они обе терпеть не могут свою мать, но и плохо о них говорить не могут. Когда Борис и Женя приходят к дому матери, перед ним стоят ворота (1:06:57). Борис говорит, «Она там баррикады наверное строит», в которую Женя сразу говорит: «Хватить чудовище из нее делать». Также, в предыдущей сцене, когда Иван спрашивает, может ли Алеша быть с бабушкой, Борис отвечает «Да она все что угодно может учудить. Сталин в юбке», на что Женя сразу кричит что «Ну хватит!». Маша и Женя не хотят оскорблять родителей, что соответствует традиционным методам воспитания, где родителей уважают.

Женя, Борис и волонтера приехали к бабушке искать Алешу, но его там нет (1:08:00–1:12:25). Женя разговаривает с мамой на кухне, и они сразу начинают ссориться. Даже бабушка удивляется что как они подумали, что Алеша у нее, такого быть не может. Хотя у бабушки выставлены фотографии молодой Жени в витрине, она общается с ней в агрессивном тоне и даже обзывает ее, говоря, что она похожа на «блядь». Опять фотографии показывают нам, кто присутствует в семье и может быть что она скучает за Женей, но не умеет ей это показывать. Так же как все другие родители в этом рассказе, так и мать Жени не умеет любить своего ребенка. Бабушка начинает ругаться, что она Жене дом не отпишет, что она будет богу все завещать. Она очень консервативная и религиозная, и использует много религиозных высказываний, таких как «Да господи» «Господи, спаси сохрани, помилуй» и «вот тебе крест». На двери у нее висит календарь с изображением иконы. Она живет в старом деревянном доме в провинции. Между Женей и мамой есть большое различие в образе жизни. В провинции жизнь продолжается скромно, по традиционным ценностям, а в городе уже новые неолиберальные ценности и возможности выбрать.

Женя и Борис едут назад в город с дачи (1:12:27–1:15:37). Женя говорит, что мама ее была права, когда предупреждала ее не выходить замуж за Бориса и рожать Алешу. Но тогда Женя послушала Бориса, а не маму. Женя говорит: «Все хорошо, мы вместе, вот объясни мне теперь, как же это так вышло, что ты пел мне про любовь и счастье, а в итоге, только боль и разочарование. Непроглядная, полная говна, жопа. Я ведь тебя не любила никогда. Просто с ней рядом уже жить не могла. И отлупитья от нее не могла. С тобой отлупилась. Использовала тебя. Я так думала. Но самом деле, это ты конечно меня использовал, тебе нужна была семья, а не мне. [---] Надо было не слушать тебя, сделать аборт, и все». А Борис на это отвечает: «Да, надо было», имея в виду аборт. Женя говорит, что Борис ей жизнь испортил и что, слава богу, встретила хорошего человека, которому ничего от нее не нужно, кроме ее самой. После этого Борис выбрасывает Женю из машины. Диалог в машине открывает нам много о том, что было в начале их связи. Никогда между ними не было любви, ни друг к другу, ни к Алеше. Их семья образовалась вследствие нужды Бориса иметь семью из-за рабочего места и из желания Жени переехать от матери. У обоих были корыстные цели.

Борис участвует в поисках Алеши вместе с волонтерами (1:18:30) и (1:36:20). Он всегда выглядит пассивным и потерянным, как будто он не знает, что делать и сказать. Борис не показывает никакие чувства или эмоции, он одинаково флегматичен и безрук. Хотя он участвует в поисках, настоящие герои здесь волонтеры. Это поддерживает тему далекого отца.

Маша звонит Борису, когда она с мамой в магазине детской одежды (1:20–1:22:53). Борис опять же молчаливый, и Маша пытается спрашивать, где он и что он делает. В отношении можно замечать недостаток доверия. Маша изображена посреди высоких полок, на которых полно розовой детской одеждой, а Маша сама одета в розовую рубашку. Она выглядит как невинная и счастливая будущая мать. Она даже немного наивная и не понимает, какой на самом деле Борис. Возможно, так было и с Женей. После окончания звонка мама Маши говорит, что «Мужики Маш, знаешь...как дети малые». Вновь изображается картина инфантильного мужчины.

Антон говорит со своей дочерью по видеозвонку (1:22:55–1:23:55). Дочь бездетна, учится за границей и, кажется, наслаждается жизнью там. У них очень теплые отношения и Антон использует ласковые слова, такие как «моя родная», и в конце разговора прощается, говоря «целую». Антон отец, который любит свою дочь и присутствует в ее жизни, это контраст по отношению к Борису как отцу. Отношение Антона очень похоже



на отношения Владимира и Екатерины в фильме «Елена». Также в обеих ситуациях семьи богатые. Антон не говорит о Жене, и когда Антон спрашивает, когда дочь приедет в Москву, она спрашивает, что ей там делать, и Антон говорит, что с ним увидиться. У Антона стоит фотография дочери на ночном столике, и мы можем сделать вывод, что они вдвоем составляют семью, к которой Женя прямо не относится.

Иван и Борис приходят в школу Алеши чтобы поговорить с другом Алеши, Кузнецовым (1:29:15–1:29:40). Он не знает, где Алеша, но признается, что у них есть база в лесу, в заброшенном доме. Борис и волонтеры выезжают к брошенному дому проводить поиски (1:32:34–1:36:38). В подвале брошенного дома Борис находит синее пальто и утверждает, что оно принадлежит Алеше. Однако Алеша выходил с дома в красной куртке. Снова становится ясно, что родители даже не знали, во что был одет мальчик. Брошенное здание очень обветшалое и опасное. Опять дети изображаются в опасных пространствах.

Женя и Антон приезжают в больницу, чтобы опознать мальчика, который на днях приходил в больницу (1:36:40–1:37:47). Но он не Алеша. Остается вопрос, почему мальчик один был ночью на улице, кто он и что с ним будет, и может ли такое случиться с Алешей. Опять видим тему брошенных детей.

Длинные сцены обысков в фильме создают угнетающую атмосферу. Каждая новая локация вызывает вопрос, найдут ли Алешу и жив ли он. Волонтеры ищут в заброшенном доме (1:34:20), в лесу (1:37:56), у реки (1:40:22), в многоэтажных домах (1:43:10) и в подземном переходе, куда они вешают объявление о пропаже Алеши (1:43:55). Плакаты также висят на воротах Алешиной школы (1:45:42). Крики волонтеров в лесу создают атмосферу безысходности. Это все изображает пустоту и напоминает об исчезновении Алеши.

Женю и Бориса приглашают в морг, чтобы опознать труп маленького мальчика (1:50:20–1:54:07). Реакции обоих очень эмоциональные, и первый раз за все время Борис плачет. Однако же мы не узнаем напрямую, был ли это труп Алеши или нет. Женя говорит, что труп не он, потому что у него нельзя найти родинки Алеши. Иван говорит, что в шоке люди иногда отрицают факты и отказываются верить в правду, и рекомендует сравнительный анализ, то есть анализ ДНК. Труп в таком состоянии, что трудно даже опознать его. У Жени очень эмоциональная реакция, она кричит, что никогда не отдала бы Алешу в детский дом и бьет Бориса в лицо. Борис падает на корточки и плачет. Самый

главный мотив, то, что эта сцена могло бы произойти. Опять нам оставляют открытую конец судьбы ребенка, в этом случае Алеши.

Борис и Женя продали квартиру и ее ремонтируют (1:54:20–1:55:05). Комнату Алеши разобрали и постер Суперсемейка отрывают от стены. Все, что оставалось от семьи, больше не существует. Возникает вопрос, почему родители не взяли постер с собой при переезде. В первых эпизодах они не хотели больше жить вместе, они хотели разделить деньги за квартиру и начать новую жизнь. То, что они не смогли разделить, это Алеша. Исчезновение Алеши заставило семью еще раз соединиться во время поиска. Постер выглядит так, будто Алеша остался в квартире, единственное что невозможно было разделить, может, они даже не хотели.

Прошло несколько лет после исчезновения Алеши (1:55:50–1:57:33). Борис и Женя продолжают жизнь в новых семьях. У Бориса родился сын с Машей, и они живут в одной квартире с мамой Маши. На холодильнике висят фотографии новой многопоколенной семьи. Маша с мамой лепят пельмени, и Борис смотрит телевизор. Снова женщины изображены за готовкой, в которой мужчины не участвуют. Мама Маши говорит, что им надо подумать о том, чтобы переехать, потому что им тесно так жить. Возможно, Бориса уволили с работы и у них теперь нет денег переехать. Маша, возможно, так как и Женя, надеялась, что сможет переехать от матери с Борисом, но так не удалось. Сын Бориса играет на полу напротив телевизора. Борис такой же далекий отец по отношению к нему, как и к Алеше. Хотя на двери холодильника висит фотография счастливой семьи, реальность другая. Мы видим, что Борису надоел шум игры и звуки сына, он ему мешает смотреть телевизор. Борис раздраженно берет его на руки и бросает в манеж. Ребенок начинает плакать и звать маму. Судьба Алеши ничего не изменила для Бориса. В конце концов он находится в той же самой ситуации, что и в начале. Невозможно не задуматься о том, что у сына Маши и Бориса может быть такая же судьба, как у Алеши.

Женя и Антон продолжают жить у Антона (1:57:40). Их отношения отдалены по сравнению с началом отношений. Они не разговаривают с друг другом. Женя, как обычно, проводит время, не отрываясь от телефона. Они создали семью двух человек, без детей, так, как Женя и хотела. Свобода Жени, которую она всегда хотела, превратилось в пустоту.

Для Бориса и Жени иметь семью было скорее обязанностью, чем союзом двух людей, которые любят друг друга. Вопреки идеалам, нуклеарная семья и на этот раз не счастливая. В новых семьях нечего не изменилось, любви нет, и семьи так же

несчастливы. Остается вопрос, о чем говорит уже и название фильма, может ли быть счастливая и устойчивая семья без любви. Сюжет начинается с ужасной ситуации и заканчивается такой же сложной ситуацией, в этой истории нет конца. Хотя Алеши не видно в большей части фильма, о нем напоминают постоянно, так что он все равно оказывает влияние на заднем плане. Все новые локации, где его ищут, дают надежду, что он будет найден. Кроме этого, Алеша появляется в разговорах родителей, бабушки и волонтеров. Он мученик в этой истории, которому пришлось страдать из-за грех своих родителей. Его судьба ближе всего к смерти, чем у других детей в этих фильмах, что делает конец истории еще тяжелее.

## **Выводы**

Сделав обширный анализ фильмов, мы смогли ответить на вопросы нашего исследования. Целью исследования было анализировать семейные отношения, форм семей и роль нуклеарного семьи в фильмах. Мы смогли выделить темы, повторяющиеся в фильмах и использованные для описания семейных отношений и распада семей. В результате этого мы выделили темы по тому, какие факторы разрушают семью. Темы, которые мы можем выделить: девиантное материнство, далекие отцы, низкое экономическое положение, брошенные дети, насилие и отсутствие любви. Кроме этого, мы откроем какой роль нуклеарная семья играла в фильмах.

В фильмах ставятся под вопрос традиционные гендерные роли, прежде всего традиционные роли женщины как матери. Как было упомянуто в теоретической части работы, в традиционных семейных ценностях и пронаталиской семейном политике женщина находится в центре нуклеарной семьи и главная задача женщины – рожать и воспитывать детей, а в фильмах эта роль перевернута. В фильмах действия женщины часто разрушают нуклеарную семью. К примеру, когда они отказываются от материнства или роли домохозяйки и жены. Женя и Екатерина, женщины среднего и высшего класса, признаются, что не хотят детей. Их изображают как беззаботных и гедонических. В дополнение к сказанному ранее, те женщины, которые не хотят детей, не хотят также мужа или им не нужен муж. Этих женщин объединяет хорошее материальное положение, поэтому они финансово самостоятельны. Создание семьи для женщин произошло не по любви, а причинами были беременность, побег из родного дома или финансовые причины. Примечательной особенностью таких персонажей является то, что их часто изображают отвратительными, эгоцентричными, поверхностными и неприятными.

Следовательно, у работающих и самообеспеченных женщин имеется право выбрать жизнь без детей или семьи. Изображение таких женщин, у которых есть свобода выбора и новый образ жизни, тесно связано с эстетикой и идеологией гламура. Гламур как раз ассоциируется с новым более богатым средним классом и его привилегиями, экономическим и социальным процветанием и буржуазной идеологией (Goscilo, Strukov 2011, 4).

С другой стороны, женщины также изображаются матриархальными, где они направляют мужчин и принимают решения. Другими словами, мать-домохозяйка находится в центре семьи. Женщины изображают сильными, ухаживающими и любящими, которые скрепляют семьи, например, Елена, Татьяна и Анжела. Всех этих персонажей объединяет то, что они низкого социального статуса, и у них есть дети и семьи. Семьи Татьяны и Анжелы начинаются с нуклеарной семьи, но в конце разрушаются и формируют новую семью. Здесь можно увидеть, как действия женщины также имеют значение для построения семьи, но не в соответствии с традиционной моделью нуклеарной семьи, которая подтверждает наш анализ распада нуклеарной семьи. Женщины, имеющие дети, несут двойное бремя и в фильмах, так как они ухаживают за детьми, одновременно работают или, если не работают, то ухаживают за домом и остальными членами семьи. То, что этих женщин есть карьера, также противоречит консервативным семейным ценностям. «Счастливой домохозяйки» в фильмах нет. Хотя женщины ухаживают за домом, это показывают не удовольствием женщины, а скорее обузой, что делает их более подавленными.

Консервативный образ мужчины-кормильца нуклеарной семьи не существует в кино. В других формах семей они есть, например, это Владимир и Антон. Мужчин часто изображают инфантильными людьми, которые не могут обойтись без помощи женщины. Им нужна финансовая поддержка, забота или руководство, иначе они впустую растратят себя. В фильмах мужчины изображены не готовящими еду, не ухаживающими за домом и не воспитывающими детей. Отцы отдалены от своих детей, хотя в некоторых случаях заботятся о них. Можно выделить физически и психически отдаленных отцов. Психически отдаленные изображены именно так, что они не участвуют в воспитании и между отцом и детьми есть физическое расстояние в доме. Физически отдаленные те, которых мы не видим. Мы не знаем, были они когда-то или что с ними произошло. У Лилии на фотографии только она с мамой, а Маша все еще живет с мамой в одной же квартире, но папы нет, и от него нет никакого знака. Сергей о своем папе не говорит, так

же как Елена не говорит о своем бывшем муже. Как будто их никогда и не было. В кино мужчины изображаются бесчувственными, ленивыми, а в некоторых случаях и алкоголиками. Все вышеупомянутое можно связать с кризисом постсоветской маскулинности. Похоже, что у мужчин односторонняя роль в семье, так как было и в советское время и постсоветское время, они являются только кормильцами или рабочими, но не отцами. Если нет работы, как в случае Сергея, то употребление алкоголя увеличивается. Мужчинам сложно взять на себя роль отца в семье. Приведенные выше аргументы подтверждаются тем фактом, что в фильмах есть два отца, которые, кажется, заботятся о своих дочерях, Владимир и Антон. Их объединяет хорошее финансовое положение. Как и у женщин, у мужчин причины создания семьи иные, чем любовь. Можно сделать вывод, что хотя романтическая любовь не является необходимым условием для создания семьи, как показало критическое семействедение, существует множество причин для создания семьи, однако в фильмах изображается что любовь – это сила, которая скрепляет семьи, а нелюбовь – это фактор, который разрушает семьи. В итоге возникает вопрос, могут ли семьи существовать без любви. Любовь как причина брака – интересный вопрос. Лори Эссиг отмечает, что романтическая любовь как причина брака – современное явление, и что после XIX века брак стал выбором, а не, например, договором (Essig 2019, 29, 86).

Экономические сложности заставляют людей разного поколения жить вместе, что противоречит идеалу нуклеарной семьи. Как мы говорили в теоретическом разделе работы, жилищная ситуация и в реальности приводит к так называемому исчезновению нуклеарных семей, поскольку многим приходится жить с родственниками. С другой стороны, хорошая экономическая ситуация разрушает семьи, так как люди хорошего экономического положения изображаются эгоцентричными, такими, у которых нет нужды в семье.

Дети, и особенно брошенные дети, становятся одной из сильных тем в фильмах. Ребенок занимает центральное место в концепции нуклеарной семьи и полной семьи. Как было упомянуто в теоретической части, семья начинается с ребенка. Без ребенка не бывает нуклеарной семьи, поэтому тема брошенных детей является одним из элементов, разрушающих нуклеарные семьи. Эта тема присутствует во всех трех анализируемых фильмах Звягинцева. Брошенные дети изображаются по-разному. В-первых, родители отстранены от детей, и они остаются на заднем плане всего остального. Дети исчезают, остаются одни или их физически отталкивают. Лишь Анжела и Елена изображены

матерями, заботящимися о своих детях, хотя методы воспитания суровы. Во-вторых, окружение, где дети проводят время, отражает заброшенность детей. Дети проводят время в заброшенных зданиях или районах. У них нет планов или видов на будущее. Суровые и сломанные места отражают ментальный ландшафт детей, работая как метафора брошенных детей. И последнее, в конце каждого фильма судьба детей остается открытой, это создает неуверенность в будущем детей. Дети часто остаются за пределами рассказа, мы мало о них узнаем, и их история часто остается незавершенной, мы не знаем, что с ними происходит. Дети предстают почти мучениками, невинными людьми посреди страшных событий и семейных споров. Вопреки репродуктивной норме, которая рекомендует иметь двух и более детей, в фильмах представлены семьи с разным количеством детей. Более пристальный взгляд на количество детей в семьях, из семи семей в фильмах, только в одной двое детей, в семье Сергея, но скоро у них рождается третий. В семье Анжела и Павла есть сын Витя, но их семья растет в конце, когда они усыновляют Романа.

Насилие — одна из тем фильмов, которая разрушает семьи. Насилие существует не только в семье, но и как внешняя угроза. Насилие принимает разную форму в разных фильмах и сценах, но в каждом фильме оно ярко выражено. Психическое насилие, физическое насилие и сексуальное насилие разрушают семьи, и насилие направляется на каждого члена семьи. В фильме «Елена» насилие принимает самую крайнюю форму, когда Елена убивает Владимира, чтобы спасти свою семью. Так она разрушает свою семью с Владимиром, а также семью Владимира и Екатерины. Психическое насилие изображается в ссорах, манипуляции и воспитании. Родители изображаются сварливыми, дерутся, кричат или обзывают друг друга. Родители наказывают детей насилием или иным образом грубо обращаются с детьми. Важное наблюдение в том, что в трех фильмах изображается смерть как минимум одного члена нуклеарной семьи: мужа в «Елене», затем жены и матери в «Левиафане» и, наконец, ребенка в «Нелюбви». Мы не утверждаем, что это намеренно использованные сюжетные ходы, которые очень сильно привязывают семейную тему к этим фильмам. Употребление алкоголя часто связывается с насилием и в фильмах является более повседневной и серьезной проблемой для семей из низкого социального класса и семей живущие в провинциале. Хотя женщины тоже пьют, только мужчины испытывают трудности с контролем потребления алкоголя. Важно отметить, что в фильме «Левиафан», в провинции, употребление алкоголя более интенсивное. Герои пьют часто и в больших количествах.

В фильмах много символики и элементов, которые используются для построения истории о семьях, семейных отношениях и персонажах. Собственный стиль Звягинцева един и узнаваем, потому что он одинаков в каждом фильме. Дома и квартиры функционируют на символическом уровне как метафора семьи. В фильмах семьи находятся и изображены внутри квартиры или дома. Семьи редко изображают за пределами частного пространства. Это создает впечатление, что проблемы семьи являются частным делом и происходят скрытно от других. Вне дома семья может показаться совсем другой. Внутренность дома также отражают семейные отношения. Квартира Елены и Владимира просторная, мрачная и холодного цвета, так как и их отношения. Мы также видим квартиры теплых тонов и тесные, такие как квартира Поливановых. Для Звягинцева характерно изображение утраты или распада дома, что отражает и распад семьи, когда от семьи ничего не осталось. В фильмах главные семейные разногласия обычно возникают дома. Обсуждения и конфликты в фильмах часто происходят за обеденным столом. Место, которое обычно можно считать уютным и важным местом семейных встреч, в фильмах превращается в место ссор и конфликтов. То, как члены семьи находятся за столом, описывает их отношения: когда они сидят визави и далеко друг от друга, в их отношениях появляется дистанция. Иногда персонаж даже не садится за стол с другим членом семьи, а держится подальше. Когда кухня тесная и стол маленький, то отношения кажутся более близкими или, с другой стороны, тесными.

Фотографии — это семейное сокровище, на котором изображено, кто кому важен. Фотографии также окно в прошлое, через которое можно понять семейные отношения и что было раньше. Фотографии носят интимный характер и размещение фотографии на видном месте часто является сознательным выбором. На фотографиях изображены люди, которых персонажи считают семьями и по которым они скучают и которых любят. Фотографии часто находятся на видном месте, например, на туалетном столике, тумбочке или рабочем столе.

Наконец, мы могли бы подумать о том, меняется ли изображение семьи на протяжении этих трех фильмов. В каждом фильме семья находится в центре сюжета, и в каждом случае семьи несчастливы или находятся в кризисе. В каждом фильме с начала существует одна нуклеарная семья, которые в итоге разрушаются, либо из-за переезда, усыновления или исчезания. Общая интрига всех фильмов то, что семьи разрушаются или становятся многообразными. Одни и те же темы повторяются из фильма в фильм, но

захватывающая атмосфера и изображение брошенных детей усиливаются в протяжении от «Елены» к «Нелюбовь». Судьба Алеши печальнее всех, разгадать ее невозможно. Если нелюбовь присутствовала и в других семьях, то именно нелюбовь становится главной темой этого фильма. Алеша заброшен уже не на символическом уровне, а он исчезает конкретно. Сцены со спорящими родителями долгие и мучительные. В фильме изображена нелюбовь и в том, как родители говорят грубо с членами семьи, особенно с детьми. Лишь в фильмах «Елена» и «Левиафан» в конце достигается какой-то баланс, но в последнем фильме судьба Алеши остается открытой, а новые семьи Жени и Бориса несчастливы, конец остается открытым.

## **Заключение**

В данном исследовании мы рассматривали репрезентацию семей в трех последних фильмах Андрея Звягинцева «Елена», «Левиафан» и «Нелюбовь». Мы поставили фильмы в диалог с их социальным и политическим контекстом. Результаты анализа подтвердили, что в фильмах Звягинцева иллюстрируются социальные изменения и нынешние общественные проблемы. Концепция семьи в фильмах Звягинцева бросает вызов не только идеалу нуклеарной семьи, но и концепции семьи, на которой базируется нынешняя неоконсервативная семейная политика России. Нынешняя семейная политика России благоприятствует нуклеарным семьям, поощряет многодетные семьи и подчеркивает гендерные роли, особенно роль женщины как матери. Семья стала единицей, используемой для решения проблемы низкой рождаемости. Нынешнюю семейную политику можно назвать пронаталистской. Нуклеарная семья с тремя детьми, образованная гетеро-парой, является «правильной» формой семьи, но, как мы смогли показать, существует множество определений семьи и разные формы семей. Такие изменения актуальные в России так как и во всей мире. Концепция семьи меняется, так как и модели семей более разнообразные и новые формы семей формируются. Навязанная сверху модель традиционной семьи не реализуется в реальности, а в реальности существуют разные типы семей.

Просматривая карьеру и творчество режиссера, мы заметили, что семейная тема была последовательной на протяжении всей его режиссерской карьеры. Семьи были центральными темами в фильмах Звягинцева и в центре сюжета. Как мы заметили, семейная тема также была в центре многих других российских фильмов. Изучая семейную тему в истории кино, мы замечаем, что изображение семьи менялось в разное



время и всегда отражает те или иные социальные изменения. Неблагополучие общества отражалось в фильмах и в семьях фильмов. В результате можно сделать вывод, что кино и семья взаимодействуют с изменениями в обществе. На основании результатов можно сделать вывод, что фильмы Звягинцева отражают неблагополучие современной России. Фильмы тяжелые и мрачные, и мы можем заметить, как атмосфера и темы на протяжении трех фильмов становятся только мрачнее. Помимо общей мрачной атмосферы, в фильмах режиссера изображены многообразные семьи и разные семейные отношения. Это внимание подчеркивается исследованиями, в которых изучалось изображение семьи в современных российских фильмах. В них выделялось что фильмах изображают разные семьи, и часто изображаются несчастные семьи.

Мы анализировали материал в рамках критического семействедения, где нуклеарная семья, образованная матерью, отцом и ребенком – лишь один из способов видеть семьи. Анализ утверждала, что в фильмах семья для персонажей значит гораздо больше, чем кровное родство или брак. Результаты анализа подтвердили нашу гипотезу о том, что в фильмах изображают разные семьи, нуклеарные семьи разрушаются и в семьях сложные отношения. В фильмах семьи находятся в кризисе и ближайшее время развалится. В фильмах формируются новые семьи, которые не являются нуклеарными семьями, и изображаются как лучшее и счастливее вариант семьи, чем нуклеарная семья. Иными словами, нуклеарные семьи изображаются в фильмах как напряженные совокупность распадающиеся из-за своей собственной невозможности. Но наша гипотеза оказалась не совсем верной, так как мы предполагали, что что фильмах все семьи неблагополучные с начала до конца, но, как мы увидели, это неправда. На пример в фильме «Левиафан» семья Поливановых счастливая с начала до конца, несмотря на то, что семья испытывает сложности.

Мы выделили разные элементы, с помощью которых режиссер рисует картину семейных отношений и с помощи которых можно рассмотреть вопрос о том, кто принадлежит к семье, так как фотографии и интерьер квартиры. Мы заметили, что стиль Звягинцева единый во всех трех фильмах и что в центре истории всегда находится семья, ее изменения и распад. Описание семьи радикально не меняется на протяжении трех фильмов, но в последнем фильме мы заметили, что исчезновение сына, распад семьи и спорные отношения лежат в основе истории и играют еще более большую роль, чем в двух других фильмах.

Мы считаем, что тема семьи в фильмах, как и в других культурных проектах, является актуальной темой для исследований и хорошей целью для исследований в будущем. На наш взгляд, дальнейшие исследования могли бы сосредоточиться на одной из тем, затронутых в фильме, например, на изучении насилия, так как оно присутствует в фильмах во многих формах и во многих моментах. Семейную тематику фильмов можно сравнить с семейными и гендерными концепциями советских фильмов и советской эпохи. Кроме этого, семейную тематику можно сравнивать с тем, как семьи изображают в фильмах глобально. В дополнение к этому, с точки зрения гендерных исследований интересно было бы рассмотреть роли матери и отца. Изображение женщины и мужчины представляют собой интересную предметную область, которую можно было бы раскрыть еще больше. Тема гламура, которую мы затронули в анализе, занимает важнейшее место в современном российской кинокультуре, что существует и в фильмах Звягинцева, и это могло бы быть интересной темой исследования.

Мы ориентировались на фильмы как на произведения искусства, которые следует анализировать с помощью пристального чтения именно с точки зрения семьи, так как они бросают вызов консервативной семейной политике и семейным ценностям, поддерживаемым современной российской семейной политикой, изображая, например разные гендерные роли и репродуктивную норму. Кроме того, фильмы поднимают вопросы об истинном благополучии и ценностях семьи. Нельзя прямо сказать или сделать выводы о том, что фильмы занимают позицию или носят политический характер, хотя об этом говорили в СМИ. Однако фильмы – окно в российскую культуру, где существует противоречие между семейными ценностями, поощряемыми российским государством, и российскими культурными продуктами. Если целью средств массовой информации после программы 2014 года было повышение позитивного имиджа семьи, уважение к старшему поколению, поощрение рождения детей и создание позитивного образа материнства, то фильмы Звягинцева сделали прямо противоположное. В фильмах каждая семья так или иначе страдает, и конец редко бывает счастливым. Мы заметили, что в фильмах Звягинцева появляются те же темы, что были замечены и в других исследованиях, изучавших образ семьи в отечественных фильмах, например, что в фильмах изображены разные семьи, изображены несчастливые семьи и семьи, конфликтующие по разным причинам. Можно сделать вывод, что традиционные семейные ценности все шире оспариваются или являются темой более широкого обсуждения. Хотя Звягинцев говорил, что его фильмы не намеренно противостоят

фильмами современного семейного политика, он показывает настоящие проблемы и сегодняшние семейные проблемы и составляет зрителя подумать о семейной ситуации. В этом смысле, фильмы Звягинцева являются началом разговора о семье в современной России.

## Список источников

### Исследовательский материал

Елена. Россия. 2011. Non-stop production. 109 мин.

Режиссер А. Звягинцев, сценарист Михаил Кричман

Левиафан. Россия. 2014. Non-stop production. 141 мин.

Режиссер А. Звягинцев, сценарист Михаил Кричман

Нелюбовь. Россия. 2017. Non-stop production, Фетисов иллюзион, Why Not Productions, Senator Film, Les Films du Fleuve. 127 мин.

Режиссер А. Звягинцев, сценарист Михаил Кричман

### Литература

Attwood, Lynne & Isupova, Olga. 2018. "Choosing Whether to Have Children: A Netnographic Study of Women's Attitudes Towards Childbirth and the Family in Post-Soviet Russia". *Gender and Choice after Socialism*. Attwood, Lynne, Schimpfössl, Elisabeth & Yusupova, Marina. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan. Print. 133–158.

Bacon, Henry. 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Print.

Bacon, Henry. 2010. *Väkivallan lumo: elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyys*. Helsinki: Like.

Baker, Frank W. 2019. "How to Close Read the Language of Film". <https://www.middleweb.com/16848/close-read-language-film/> (Просмотрено 7.11.2023).

BBC News. 2015. "Православные активисты требуют запретить "Левиафан" в РФ." [https://www.bbc.com/russian/russia/2015/01/150115\\_leviathan\\_oscars\\_medinsky](https://www.bbc.com/russian/russia/2015/01/150115_leviathan_oscars_medinsky) (Просмотрено 29.10.2023).

Beumers, Birgit. 2004. "Andrei Zviagintsev: *The Return* (Vozvraschenie) (2003)". <http://www.kinokultura.com/reviews/R14return.html> (Просмотрено 6.11.2023).

Beumers, Birgit. 2009. *A History of Russian Cinema*. English ed. Oxford: Berg, 2009.

Close Reading Guide for Moving Image Texts. <https://scotlandonscreen.org.uk/moving-image-education/close-reading-guide-for-moving-image-texts> (Просмотрено 8.11.2023).

Condee, Nancy. 2016. "Knowledge (Imperfective): Andrei Zviagintsev and Contemporary Cinema". *A Companion to Russian Cinema*. Beumers, Birgit. Chichester, England: Wiley Blackwell. 600–620.

Essig, Laurie. 2019. *Love, Inc: Dating Apps, the Big White Wedding, and Chasing the Happily Everafter*. 1st ed. Berkeley: University of California Press.

- Forsberg, Hannele. 2003. ”Kriittistä näkökulmaa jäljittämässä”. *Perhe murroksessa: kriittisen perhetutkimuksen jäljillä*. Toim. H. Forsberg ja Ritva Nätkin. Helsinki: Gaudeamus, 7–15.
- Gillespie, David. 2003 *Russian Cinema*. Harlow, England: Longman.
- Goscilo, Helena & Strukov, Vlad. 2011. Introduction. *Celebrity and Glamour in Contemporary Russia: Shocking Chic*. Goscilo, Helena & Strukov, Vlad. 1st ed. London: Routledge. 1–26.
- Gradskova, Yulia. 2018. “Home is the “place of women’s strength”: gendering housing in Soviet and post-Soviet Russia”. *Gendering Postsocialism: Old Legacies and New Hierarchies*. Edited by Yulia Gradskova, & Ildikó Asztalos Morell. London: Routledge, Print. 157–171.
- Graffy, Julian. 2019. “The Films of Andrei Zviagintsev: an Unblinking Chronicles of Family Crisis and Human Frailty”. *The Contemporary Russian Cinema Reader: 2005-2016*. Edited by Rimgaila Salys. Boston, MA: Academic Studies Press. 177–182.
- Graham, Seth. 2010. “Models of Male Kinship in Perestroika Cinema”. *Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film*. Goscilo, Helena & Hashamova, Yana. Bloomington: Indiana University Press. 70–86.
- Heino, Eveliina. 2012. “Concern Over the Future of the Nation. A Discourse Analytical Study on Changes in Russian Demographic Policy in the Years 2000-2010”. *Finnish Yearbook of Population Research* 47 (January). 65–88. <https://doi.org/10.23979/fypr.45075>.
- Hoffmann, D. L. 2003. *Stalinist Values: the Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003. Print.
- Isola, Anna-Maria. 2009. ”Perheet ja Syntyvyys Venäjän Poliittikaohjelmissä”. *Idäntutkimus* 16 (3): 9–23. <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/80261>.
- Jäppinen, Maija. 2015. ”Väkivaltatyön käytännöt, sukupuoli ja toimijuus: etnografisen tutkimus lähisuhdeväkivaltaa kokeneiden naisten auttamistyöstä Venäjällä”. Akateeminen väitöskirja. Sosiaalityö. Helsingin yliopisto. Helsinki.
- Kay, Rebecca. 2006. *Men in contemporary Russia: the fallen heroes of post-Soviet change?* Aldershot: Ashgate.
- Kravchenko, Žanna. 2012. “Everyday Continuity and Change: Family and Family Policy in Russia”. *And They Lived Happily Ever After Norms and Everyday Practices of Family and Parenthood in Russia and Eastern Europe*. Kravchenko, Žanna & Yulia Gradskova & Helene, Carlback. New York: Central European University Press.
- Kulmala, Meri & Tšernova, Žanna. 2015. ”Työn ja Perheen Yhteensovittaminen Venäjällä”. *Idäntutkimus* 22 (2). 17–34. <https://journal.fi/idantutkimus/article/view/78018>.
- Kuronen, Marjo. 2003. ”Eronnut perhe?”. *Perhe murroksessa: kriittisen perhetutkimuksen jäljillä*. Toim. H. Forsberg ja Ritva Nätkin. Helsinki: Gaudeamus. 103–120.
- Mikhailova, Tatiana. 2021. “The State of Affairs: Screwing Family Values in Putin’s Russia”. *Russian TV Series in the Era of Transition: Genres, Technologies, Identities*. Prokhorov, Alexander, Elena Prokhorova & Rimgaila Salys. 1st ed. Boston, MA: Academic Studies Press. 139–164.

- Nätkin, Ritva. 2003. ”Moninaiset perhemuodot ja lapsen hyvä”. *Perhe murroksessa: kriittisen perhetutkimuksen jäljillä*. Toim. H. Forsberg ja Ritva Nätkin. Helsinki: Gaudeamus, 16–38.
- Pesonen, Pekka & Suni, Timo. 2001. *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Print.
- Rotkirch, Anna, Temkina, Anna & Zdravomyslova, Elena. 2013. “Who Helps the Degraded Housewife?: Comments on Vladimir Putin’s Demographic Speech.” *The European journal of women’s studies*. Vol. 14 (4): 349–357. <https://blogs.helsinki.fi/rotkirch/files/2009/03/rotkirch-temkina-zdravomyslova-putin.pdf>.
- Salmi, Hannu. 1993. *Elokuva ja historia*. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Painatuskeskus.
- Semukhina, Olga. 2020. "The Decriminalization of Domestic Violence in Russia." *Demokratizatsiya: The Journal of Post-Soviet Democratization* 28, no. 1. 15–45. [muse.jhu.edu/article/747823](https://muse.jhu.edu/article/747823).
- Silva, Elizabeth & Smart, Carol. 1999. “The ‘New’ Practices and Politics of Family Life”. *The New Family?* London: SAGE. 1–12.
- Strukov, Vlad. 2014. “The giant: Russian auteur Andrey Zvyagintsev return with Leviathan.” *The Calvert Journal*. May 22, 2014. <https://www.calvertjournal.com/articles/show/2552/zvyagintsev-leviathan-cannes-russian-cinema>  
(Просмотрено 7.11.2023)
- Strukov, Vlad. 2019. “Introduction. Russian Cinema in the Era of Globalization.” *The Contemporary Russian Cinema Reader: 2005-2016*. Edited by Rimgaila, Salys. 1st ed. Boston, MA: Academic Studies Press. 9–34.
- Suslov, Mikhail & Uzlaner, Dmitry. 2020. “Dilemmas and Paradoxes of Contemporary Russian Conservatism: Introduction”. *Contemporary Russian Conservatism: Problems, Paradoxes, and Perspectives*. Edited by Mikhail Suslov, and Dmitry Uzlaner. Leiden: Brill. 3–35.
- Wood, Tony. 2016. ”Dark Mirrors”. *New Left Review*. Vol. 100. <https://newleftreview.org/issues/ii100/articles/tony-wood-dark-mirrors>
- Yesilova, Katja. 2009. *Ydinperheen politiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Адоньева, Светлана. 2017. ”Семья: собственность и иерархия”. *Сеанс* № 66. 226–235.
- Герасимова, Н. Н. & Стрельченко, А. Н. 2013. ”Проблема определения понятия семьи в семейном праве Российской Федерации”. *Вестник магистратуры*. Том IV №12(27). 240–244. <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-opredeleniya-ponyatiya-semi-v-semeynom-prave-rossiyskoy-federatsii>
- Глотова, Е.А. 2014. ”Семья в русском национальном сознании”. *Гуманитарные исследования* 3(4). 47–50. <https://cyberleninka.ru/article/n/semya-v-russkom-natsionalnom-soznanii>
- Жуков, В. И. 2008. *Российская семья: энциклопедия*. — М.: Издательство РГСУ.
- Звягинцев, Андрей, Негин, Олег & Моисеенко, Владимир. 2020. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн (АНО).

- Зуев, Константин Б. 2015. "Отношение россиян к семье и браку". *Сборник тезисов VI-ой Международной научной конференции «Психологические проблемы современной семьи»*. 30 сентября — 4 октября 2015 г. Секция 1. Семья в современном мире. [https://psyjournals.ru/nonserialpublications/psy\\_family/contents/psy\\_family\\_77703.pdf](https://psyjournals.ru/nonserialpublications/psy_family/contents/psy_family_77703.pdf)
- Киреева, Марианна & Марголит, Евгений. 2017. "Правда семейная: узловые моменты в истории отечественного кино". *Сеанс* № 66. 226–235.
- Леонтьева Т. В. 2022. "Особенности структуры образа семьи в современных российских мультипликационных фильмах". *Общество: социология, психология, педагогика*. 2022. № 4. 45–49. <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-struktury-obraza-semi-v-sovremennyh-rossiyskih-multiplikatsionnyh-filmah>
- Малюкова, Лариса. 2014. "«Левиафан»: какова система, таковы и ее собутыльники". *Новая газета*. <https://novayagazeta.ru/articles/2014/05/23/59686-171-leviafan-187-kakova-sistema-takovy-i-ee-sobutylniki> (Просмотрено 6.11.2023).
- Марков, Максим. 2016. "Семья... Как много в этом звуке для фильма русского слилось". *Север* № 09–10. 58–64. <http://sever-journal.ru/vyshedshie-nomera/new-issueyear-4/09-10/>
- Меркурьевна, Карина. 2023. "Плакаты с эмбрионами и хештеги "ЗаЖизнь". Как на фоне войны в России усиливается репродуктивное давление на женщин". <https://www.currenttime.tv/a/reproduktivnoe-davlenie-na-zhenshin-na-fone-voiny/32401803.html> (Просмотрено 7.11.2023).
- Муравьева, Марианна. 2014. "Традиционные ценности и современные семьи: правовые подходы к традиции и модерну в современной России". *Журнал исследований социальной политики*. Том 12. № 4. 625–640. <https://jsps.hse.ru/issue/view/276>.
- "Нелюбовь". <https://az-film.com/ru/Movies/11.html> (Просмотрено 29.10.2023).
- Нечаев, Александр. 2017. "Семья стала главной темой российского кино в 2017 году." <https://rg.ru/2017/12/20/disfunkcionalnaia-semia-stala-glavnoj-temoj-russkogo-kino-v-2017-godu.html> (Просмотрено 29.10.2023).
- Пушкарева, Н.Л. 1997. "Женщина в русской семье: традиции и современности." *Семья, гендер, культура. Материалы международных конференций 1994 и 1995 гг.* Отв. ред. В. А. Тишков. Москва: Институт этнологии и антропологии РАН. 187–197.
- Сычев, Сергей. 2011. "В семье уже нет нужды." <https://az-film.com/ru/Publications/58-V-seme-uzhe-net-nuzhdi.html> (Просмотрено 29.10.2023).
- Тихонов, А. Н., Бояринова Л. З. & Рыжкова А. Г. *Словарь русских личных имен*. М.: Школа-Пресс, 1995.
- Тюлюнова, В.В. 2020. "Образ семьи в современном российском кинематографе в оценках экспертов." *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия. Социальные науки*, № 2 (58). 134–142. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-semi-v-sovremennom-rossiyskom-kinematografe-v-otsenkah-ekspertov>

- Хренов, Н. А. 2018. ” Последователи дискурса А. Тарковского в современной российской кинорежиссуре: А. Звягинцев”. *Ярославский педагогический вестник*. № 3. 264–276. <https://cyberleninka.ru/article/n/posledovateli-diskursa-a-tarkovskogo-v-sovremennoy-rossiyskoy-kinorezhissure-a-zvyagintsev>
- Чернова, Ж. В. 2008. *Семейная политика в Европе и России: гендерный анализ*. – СПб.: Норма.
- Чернова, Ж. В. 2013. *Семья как политический вопрос: государственный проект и практики приватности*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.