

М. О. КУЗНЕЦОВА,

Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК),
Москва, Россия

MARYIA KUZNETSOVA,

Russian State University of Cinematography
named after S. Gerasimov (VGIK),
Moscow, Russia

МОТИВ ОТПЕПРИИМСТВА: ОТ КИНЕМАТОГРАФА «ОТТЕПЕЛИ» К РОССИЙСКОМУ КИНЕМАТОГРАФУ «НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ»

АННОТАЦИЯ

В центре внимания статьи – мотив противоречивого отношения оставшегося без отца сына к фигуре, заменяющей отца. Мотив показан как сквозной в отечественном кино. На сюжетном и смысловом уровнях в статье разобраны фильмы СССР периода «оттепели», творчество А. А. Тарковского и А. П. Звягинцева, российские фильмы 1990-х и начала 2000-х гг., российские фильмы «новой искренности», в которых присутствует мотив отцеприимства. Отмечена преемственность между фильмами этих периодов, объясняемая историческими и культурными причинами, выраженная в обращении к библейским сюжетам и историческому периоду после Великой Отечественной войны. Особенное внимание уделяется сравнительному анализу этого мотива в кинематографе периода «оттепели» и в кинематографе «новой искренности». В статье делается вывод о том, что герой «новой искренности» – эрзац героя второй половины 1960-х гг. В качестве отцовской фигуры, помимо родного отца героя, автор рассматривает коллективистский миф, Бога, Вождя, интересубъективный мир языка (и соответствующий ему регистр психической жизни – символическое). Разрыв героя с отцовской фигурой трактуется, соответственно, как социальная маргинальность, богооставленность, непонимание своего места в истории, немота.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кинематограф советской «оттепели», российский кинематограф, «новая искренность», мотив отцеприимства, герой-отец, герой-сын, инициация.

THE MOTIVE OF THE SON'S ASSEPTANCE OF A FATHER: FROM THE USSR THAW CINEMA TO THE RUSSIAN "NEW SINCERITY" CINEMA

ABSTRACT

The focus of the article is the motive of the contradictory attitude of the fatherless son to the figure replacing his father. The motive is shown as a leading one in the whole Russian cinema. The films made in USSR in the «Thaw» period, works by A. A. Tarkovsky and A. P. Zvyagintsev, Russian films of the 90s and early 2000s, Russian films of «new sincerity» in which there is such a motive are analyzed on the plot and semantic level in this article. Historical and cultural reasons explain the strong connection between the films of these periods, which expressed in reference to the biblical scenes and the historical period after the Great Patriotic War. Special attention is paid to the comparative analysis of this motive in the cinema of the «Thaw» period and in the cinema of «new sincerity». The author claims that the hero of the «new sincerity» is the ersatz of the hero of the second half of the 60's.

As the father's figure besides the hero's own father, the author considers the collectivist myth, God, Leader, intersubjective world of the language (and the corresponding register of mental life – symbolic). The gap between the hero and his father is interpreted as social marginality, God's abandonment, incomprehension of his place in history, and dumbness.

KEY WORDS: cinema of the USSR Thaw, Russian «new sincerity» cinema, the motive of the son's acceptance of a father, Father character, Son character, initiation.

В отечественных фильмах, которые принято относить к кино «новой искренности»¹, один из важнейших сюжетобразующих мотивов – мотив отцеприимства. Он возникает в картинах «Изображая жертву» (2006) К. С. Серебренникова, «Шапито-шоу» (2011) С. В. Лобана, «Жить» (2012) В. В. Сигарева. Обращение к теме противоречивых отношений отцов и сыновей с культурологической точки зрения объясняется тем, что два последних поколения в России наблюдают «закат Фигуры Отца и проблематизацию самого места, занимаемого отцом на протяжении многих поколений» [1, с. 199].

Авторство термина «отцеприимство» принадлежит российскому философу и публицисту А. К. Секацкому. В своей статье «Отцеприимство» он замечает, что в ряде российских фильмов – «Отец и сын» А. Н. Сокурова и «Возвращение» А. П. Звягинцева, «Коктебель» Б. И. Хлебникова и А. П. Попогребского, «Мой сводный брат Франкенштейн» В. П. Тодоровского – присутствует система взаимоотношений между отцом и сыном, которая больше похожа на отсутствие взаимоотношений. В ней сын пытается устранить «экзистенциальный дефицит, возникший там, где традиционно происходило преобразование мальчика в мужчину» [1, с. 199]. Отцеприимство – попытка сына «взрастить, воспитать себе отца»; это – специфический «исход из заброшенности» отцом [1, с. 201]. Для самоуважения героя-сыну нужно, чтобы отец его избрал и благословил.

Кинематографисты обращались к теме взаимоотношений отца и сына в разные периоды, менялся угол зрения в зависимости от эпохи. На каждом из этапов существует своего рода преемственность.

Мотив отцеприимства прослеживался в российском кинематографе задолго до возникновения этого термина и неразрывно связан, во-первых, с традиционным сюжетом взросления героя через примирение с Богом. В европейской культуре этот сюжет впервые упоминается в поэме Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль». Герой поэмы, охваченный сомнением в справедливости и благодати Бога, веру в которого он хранил – веру детски наивную, внушенную ему матерью, отступает от Него

1 К кино «новой искренности» принято относить ряд российских фильмов: «Москва» А. Е. Зельдовича, «Случай с пацаном», «Пыль», «Шапито-шоу» С. В. Лобана, новеллу «Поцелуй кровати», «Изображая жертву» К. С. Серебренникова, «Кислород» И. А. Вырыпаева, «Жить», «Страна Оз» В. В. Сигарева, «4» И. А. Хржановского. Они выходили в период с 2000 по 2015 гг. Для кино «новой искренности» характерны баланс между искренностью и иронией, инфантильный герой, мотив двойника, использование типажной выразительности актеров, смешение жанров, экзистенциальная проблематика.

на целые годы, пребывая в разладе с собой и с миром. Любовь к матери, жене и детям, а также безупречность в качестве рыцаря, является залогом примирения с Богом, людьми и самим собою. В средневековом источнике герою помогает отшельник, просвещая его относительно истинной природы Бога.

Мотив отцеприимства также связан с моментом инициации героя. Традиционно в различных культурах ее проводит отец или некто, его заменяющий. Идея инициации состоит в преодолении сыном своего «эмоционального отношения к образам родителей», очищении от «инфантильных катексисов», «подсознательных (или, возможно, даже сознательных и рациональных) импульсов самоутверждения, личных предпочтений и обид» [2, с. 104] и овладении свойством беспристрастно использовать переданные отцом знания о жизни. Сыну открывается способность самому проводить человека от «младенческих иллюзий «добраго» и «злого» к восприятию величия космического закона, очистить от нужды и страха» [2, с. 104]. Особенность разбираемых ниже фильмов в том, что именно традиционную инициацию герой не проходит.

СИРОТСТВО ГЕРОЯ КИНЕМАТОГРАФА «ОТТЕПЕЛИ»

Критики, в частности, Е. Я. Марголит, отмечают в кинематографе начала «оттепели» эстетику детского «доверия к миру» [4, с. 444]. Она проявлена в фильмах С. Ф. Бондарчука «Судьба человека» (1959), М. М. Хуциева «Два Федора» (1958), И. В. Таланкина и Г. Н. Данелии «Сережа» (1960), А. А. Тарковского «Каток и скрипка» (1961). Юный герой, оставшийся без отца, искал – и находил – старшего товарища и друга, который и брал на себя впоследствии отцовскую роль.

Отношения Федора-большого и Федора-малого в фильме «Два Федора» начинаются как холостяцкая дружба или братство двух сиротелых на войне людей. Но мальчик сам принимает решение считать «брата» отцом, поэтому боится, что Федор-большой, создав свою семью, попросит его удалиться, как он сделал это однажды на танцах в сельском клубе. Мальчик ревнует к его юной жене Наташе [3, с. 209]. Герои через ряд испытаний переходят от дружбы к отношениям отца и сына, в чем не последнюю роль играет любовь Наташи к обоим.

В фильме «Сережа» создан образ понимающего и любящего приемного родителя Коростелева (С. Ф. Бондарчук), который не допускает, чтобы юный герой вновь пережил потерю родного человека и защитника, как это было в войну. Сережа видит мир чистым взглядом:

говорящие рыбы в аквариуме, подсолнухи до неба; его слова, обращенные к бестактному ухажеру матери – прямые и искренние: «Дядя Коля, ты дурак?» Фильм открыл цикл картин, который условно можно было бы назвать «мир глазами мальчика». Мир ребенка хрупкий, и Коростелев это понимает. Постепенный процесс принятия его отцовского статуса показан через ряд моментов: сначала ребенку понравилось, что тот обращается к нему «брат», потом верность слову – дарит велосипед и, наконец, вопреки протесту матери, он забирает его с собой в Холмогоры. Как и в фильме «Два Федора», в финале старший герой становится мудрым защитником именно благодаря роли отца, а младший находит в семье, где есть такой человек, возможность жить и развиваться как личности. В фильме С. Ф. Бондарчука «Судьба человека» (1959) показана мера экзистенциального одиночества человека, для которого военные подвиги бессмысленны без родных и детей, ради которых он жил, и в финале герой через обретение отеческого статуса намечает путь к духовному возрождению.

Если в фильмах начала «оттепели» принятие нового отца – знак демократизма, понимание того, что отец может быть не один, то в середине 1960-х его дополняет подспудный мотив утраты героем абсолютного авторитета. Момент сомнений по этому поводу выходит на первый план в фильмах В. Т. Турова «Я родом из детства»² (1966), И. В. Таланкина «Вступление» (1963), М. М. Хуциева «Застава Ильича» (1964), А. Г. Зархи «Мой младший брат» (1962).

В кинематографе «оттепели» отец как глава рода выступал хранителем родовых традиций и жил в полном согласии с природой, в труде («Отец солдата», 1959; «Последний месяц осени», 1966; «Родник для жаждущих»; «Ваш сын и брат», 1964; «Небо нашего детства», «Земля отцов», 1966; «Саженьцы», 1973).

Родовая общность может рассматриваться как прообраз модели идеального мира, в котором отец был своего рода богом. Его образ был неизбежным и конкретным.

Родовая общность как единое целое символически обозначена во множестве культур числом три. В этом можно увидеть расшифровку частого фигурирования в фильмах «оттепели» именно тройки героев («Мой младший брат», «Я шагаю по Москве», «До свидания, мальчики!», «Застава Ильича»). Но «родовая общность по определению носит внеличностный характер» [4, с. 454], поэтому, сталкиваясь с проблемой выбора, герой вступает

2 В фильме переплелись биографии и режиссера, и сценариста: Г. Шпаликов в последние дни войны потерял отца, воевавшего в Польше; отца В. Т. Турова, партизана, расстреляли фашистские оккупанты. В сцене казни нацистов камера направлена не на них, а на лицо мальчишки в толпе зрителей, семью которого они уничтожили.

в противоречие с бытием рода и продолжает свой путь в одиночестве. Образ троицы друзей («Застава Ильича») переплетен с образом общего для всех троих *отчего* дома и Москвы как особого космоса, где природное и социальное – едино, и это единство выражено в центральной сцене фильма – сцене праздника «весны и труда», то есть традиционного коллективизма, доличностного по своей сути. Предметом рефлексии центрального героя оказывается «основа советской идеологии – *коллективистский миф*» [4, с. 450] (подобно тому, как предметом размышлений Парцифаля была природа Бога). Именно о нем, в поиске его индивидуального проживания, герой вопрошает тень погибшего отца-фронтовика. Единственный завет от тех, кого герои конца оттепели избрали своим идеалом – в частности, отцов, – заключался в том, что нужно искать смысл жизни в себе. Рефлексирующие герои «живут по законам выстроенного – и выстраданного – внутри себя идеального мира будущего, который они стремятся воплотить в реальность» [4, с. 457–458]. Однако они не в силах преобразить мир вокруг себя; гибель (часто предполагаемая за рамками экранного действия) во имя своего идеала уподобляет их «апостолам нового мира», тщетно пытающимся «*выйти за рамки своей эпохи*» и восстановить связь с отцами, которые оказались младше их на целую эпоху.

Так, подобно средневековому предшественнику, герой Хуциева переживает разлад с собой и с миром и связанную с этим борьбу, которая, в отличие от борьбы Парцифаля, не увенчивается самопримирением того или иного рода. Исход из подобной «*бogo*» – или «*отце-оставленности*» герой находит в утверждении в качестве единственно подлинной – реальности внутренней жизни человека. Сделан шаг в сторону состояния «взвешенной духовности» у уже взрослых героев, у которых «держится душа – сама собой, безопорно» [5, с. 123]. Таков и герой фильма А. Г. Зархи «Мой младший брат» (1962), характеру которого свойственна зыбкость и слабость, и герой фильма И. В. Таланкина «Вступление» (1963), в котором история Парцифаля прослеживается наиболее наглядно. Главный герой в отсутствие опоры на отцовскую фигуру (отец развелся с матерью и живет с другой семьей) проявляет себя как зрелая личность в своем заступничестве за мать, незаслуженно получившую репутацию «доступной женщины».

Инициация героев фильмов «оттепели» состоит в проверке самого себя на способность верить: «Старики жили навывлет, для внешних целей, на душевном базаре... Они жили, они верили, они расплатились. В нас, шестидесятниках, осталась их вера, хотя предмет веры рухнул... Сама способность верить – вот что хотелось удержать, и вот почему... мы так колотились об отцов» [5, с. 150].

«НЕДОСТИЖИМЫЙ» ОТЕЦ

Тема сиротства в 1970-е начинает постепенно модифицироваться в тему «трудных подростков». О поколении родившихся после 1944 г. А. А. Тарковский говорит: «Мы... на всю жизнь запомнили ощущение тошнотворной пустоты на том месте, где совсем недавно помещалась надежда» [6, с. 42]. В какой-то степени это относится и к надежде постичь собственного отца. В дневниках режиссера есть смиренная констатация «таинственности происходящего между людьми, и особенно между любящими» [7, с. 67].

Путь в мир отношений связан с необходимостью идентификаций и утрат. Он требует перехода из мира индивидуальных фантазий в область языковой коммуникации, в которой чувство передается через речь, а не прикосновение. В психоаналитической теории речь понимается как принадлежащая Отцу. По мнению доктора философских наук Н. М. Савченковой, в фильмах А. А. Тарковского имеет место проблема перехода героя из области Воображаемого в область Символического³. Символическое – основной способ прихода к Реальному в его онтологической либо религиозной версии, а Воображаемое – способ ухода от Реального в его психотической (инфантильной) версии. «Я могу говорить» – фраза, эпиграфом открывающая фильм «Зеркало» (1975); это попытка обретения речи, символическое вхождение в мир отца. Камертон отцовского чувства – голос Арсения Тарковского. Главный герой, Игнат, заморожен словом (например, в сцене чтения отрывка из диссертации), но его не понимает.

Диалог между Игнатом и его отцом не вербализуется. «Игнат буквально становится своим отцом в те времена, когда он был таким же мальчиком. И для А. А. Тарковского – это не эмпатия, это фантазматический опыт «избирательного сродства», когда, минуя все механизмы идентификации и самоизменения, ты становишься Другим, учреждаешь предельно хрупкое состояние полного совпадения, свойственное инфантильному возрасту или психотическому опыту...» [8]. Идентификация как главный механизм вхождения в Символическое оказывается невозможна. Это подчеркнуто тем, что сама фигура отца конституируется как невозможная (явления в образе отца О. И. Янковского и голос И. М. Смоктуновского – лишь симптомы распада), то есть абсолютная, соотносимая

3 Используются термины Воображаемое, Символическое, Реальное, принадлежащие Жаку Лакану. У Лакана они обозначают три регистра психической жизни. Воображаемое – субъективный мир отчужденных образов самого себя, проекций и фантазий; Символическое – интерсубъективный мир языка, в котором индивид обретает признание и где он подчиняется власти закона.

с божественной» [8]. Те же диадические отношения, исключающие идентификацию и символизацию, связывают героев фильма А. Н. Сокурова «Отец и сын» (2003) [8].

Состояние сиротства как утраты – удел всех героев А. А. Тарковского («Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1969), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986)). В «Солярисе» (1971) сиротство раздвигается до масштабов космоса. Отец главного героя Криса является «собирательным образом всечеловеческого Отца: интеллигентного, заинтересованного, любящего, прекрасного, мудрого». И только космическая даль Соляриса позволяет Крису увидеть в отце все эти качества. Солярис создает в воображении Криса сцену «возвращения блудного сына», но реальное возвращение героя невозможно, поскольку «по закону близнецов» они расстались навсегда, разлученные разным течением времени на Земле и в космосе [3, с. 211]. Фигура отца снова бесконечно далека и соотносится с божественной.

Интонация исповедальности роднит с Крисом героев фильма Н. Н. Губенко «Подранки» (1977), показанных людьми зрелого возраста. В этой ленте персонажи совершают «путешествие в обратное», в первые послевоенные годы, когда они – трое братьев – были детьми, оставшимися без отцов, и каждый из них в какой-то момент совершал нравственное преступление. Свой детский поиск опоры герои сохранили и во взрослом состоянии, что уподобляет их персонажам А. А. Тарковского, существующим, благодаря вечному стремлению к идеалу, либо «в странной безвозрастности («Сталкер»), либо в той или иной возрастной форме – никогда не меняющейся» [8].

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ОТЦА И ВОСПИТАТЕЛЬ-МАРГИНАЛ

В фильмах советского периода «перестройки» «социальная ситуация, связанная с ослаблением власти государства, выдвинула на первый план фигуру бурно самоутверждающегося подростка, подвергающего ревизии нравственные и идеологические основы мира взрослых» [9, с.28]. Его попытка порвать с их «лживым и несостоятельным миром» приводит к тому, что он запутывается в еще большей «лжи, жестокости, уголовщине и разврате» [9, с.28] (В. В. Пичул «Маленькая Вера» (1988), И. Е. Минаев «Холодный март» (1987), В. П. Рыбарев «Меня зовут Арлекино» (1988)).

Если в некоторых фильмах 1980-х еще фигурировал образ воспитателя, который транслировал юным героям нормы морали

и нравственности (например, начальник спортивно-трудового лагеря Павел (В. М. Приемыхов) в фильме Д. К. Асановой «Пацаны» (1983)), то в фильмах 1990-х образ человека, взявшего под свою опеку нуждающегося в ней мальчика, становится маргинальным. Маргинальна среда, в которой оказывается герой из неполной семьи, поэтому и авторитетную фигуру он находит там же. В фильме В. М. Приемыхова «Кто, если не мы» (1999) «трудный подросток», ворюшка по кличке «Змей» и пьющий милиционер в отставке Самохин находят друг в друге опору. В отношениях Змея и Самохина отсутствует вертикаль «отец – сын», общаются они на равных, что является характерной чертой темы отцеприимства в фильмах 1990-х, которая, в сущности, становится «братоприимством».

Образ же биологического отца часто негативен или слаб: например, отец еще не родившегося ребенка наивной Мамлакат (Ч. Н. Хаматова), героини трагифарса Б. Б. Худойназарова «Лунный папа» (1999), оказывается воплощенным злом, и альтернативы ему в ханжеском обществе условной Родины-Азии⁴ девушка не находит. Этот фильм наглядно иллюстрирует разрушение образа традиционной патриархальной семьи. Оно травестийно представлено и в фильме В. Л. Машкова «Сирота казанская» (1997). В этот период мотив утраты отца окончательно десакрализуется и транслируется как анекдотический сюжет – в доме героини появляются сразу три мужчины, откликнувшиеся на опубликованное в газете письмо дочери, ищущей своего папу. Такая трактовка может выглядеть жизнеутверждающе: все трое становятся дедушками.

Перечисленные фильмы роднят с фильмами начала «оттепели» две особенности: совсем юные герои («Кто, если не мы») или по-детски непосредственные («Лунный папа», «Сирота казанская») пробуждают в своих новоиспеченных родителях всю глубину любви и благородства, возвращают их жизни смысл («Сирота казанская», «Кто, если не мы»), избавляя от экзистенциального одиночества.

Фильм П. Г. Чухрая «Вор» (1997) содержит параллели как с фильмами начала «оттепели» (юный герой, активация роли воспитателя в неродном отце), так и с фильмами второй половины 1960-х (рефлексия и сомнения взрослого героя, заступничество за мать). Так же, как в «Заставе Ильича», герою является призрак отца-фронтовика. Но если отец Сергея в «оттепельном» фильме был для него загадкой, то в фильме 1990-х пропасть между отцом (не произносящим ни слова) и сыном (пожилым полковником, вспоминающим свое послевоенное детство)

4 «Мамлакат» в переводе с таджикского – «Родина», «страна».

еще шире. Мотив путешествия героя «в обратном» тоже сопровождается интонацией исповедальности, как и в фильмах «Подранки» или «Зеркало», но герой не раскаивается в убийстве человека, заменившего ему отца. Убийство неисправимого вора и предателя становится инициацией для героя, потому что в этот момент он убил предателя в себе самом – предавшем не самого отца, но память о нем, и назвавшего «папкой» Толяна – вора, рецидивиста, лицедея, блудного сына своей отчизны. Киноведы отмечают параллель с фильмом «Судьба человека»: «Сирота Ванюшка кидался на шею Андрею Соколову... с криком «Папочка!» Этот крик теперь повторяет безотцовщина Санька...» [10, с. 81]. В смешанном чувстве любви-ненависти героя к вору критики видят метафору некоего «проклятия истории, тяготеющего над целыми поколениями, которые испытывали подобное смешанное чувство к Сталину», сравнивая при этом мать героя с «соблазненной и обманутой Россией» [11, с. 83]. В символической первой сцене фильма к фигуре Бога или Вождя (отца народов) отсылает призрак фронтовика, безмолвно наблюдающего, как женщина (Родина-мать) рождает прямо посреди поля (русской земли) мальчика (народ).

«ВОЗВРАЩЕНИЕ» БОГА И ОТЦА В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Ситуация «бого-» или «отце-оставленности» разрешается в 2000-е гг. в фильме А. П. Звягинцева «Возвращение» (2003) возвращением отца (и Бога в его лице). С этого фильма в российском кинематографе происходит своеобразная «реабилитация» патриархальных отношений «отец – сын» и образа родного отца.

В фильме реализована модель второго пришествия Христа. Сравнению героя-отца в фильме с Христом способствует точное воспроизведение им, спящим, позы мертвого Христа с полотна Андреа Мантеньи. Таким отца впервые видят двое сыновей – Андрей и Иван (имена также повторяют имена апостолов). Семейная трапеза напоминает Тайную вечерю: все, в том числе дети, пьют вино, едят разломленную руками отца курицу. Младший сын, Иван, встречает *неожиданно* приехавшего из *ниоткуда* отца неверием. Его разум и недоверчивая гордая душа не могут найти ответы на вопросы: «Откуда он взялся?», «Точно ли он – отец?» Настойчивое требование отца называть его «папой» задает необходимую иерархию отношений: старший, мудрый – младший, неопытный; но Иван сопротивляется, потому что не готов быть *младшим*.

Приказы героя-отца, как и испытания Бога, выглядят абсурдными, но тем не менее направлены на спасение души сыновей. Сыновья же, в своей слепоте, прочитали только эту видимую абсурдность требований отца. Именно слепота позволяет провести параллели с мифом об Эдипе с его мотивом инициации, которая в фильме происходит в момент, когда Иван, «отвергнув власть Отца, почувствовал, что силен и все может. Страх высоты – свой комплекс – он преодолел ценой того, что с высоты сорвался Отец» [12, с. 42]. Став жертвой, отец сакрализовался, превратился в Бога, во всяком случае в сознании сыновей [13, с. 402], и после его смерти они подчиняются отцовскому авторитету. Именно жертва отца (или Христа) и преступление против него, а не блаженное доверие ему, нужны герою XXI в. Впрочем, преступление традиционно лежит в основе жертвоприношения.

Мотив завершается раскаянием и вспышкой любви детей к погибшему отцу. По логике мифа об Эдипе «после раскаяния сыновей-отцеубийц (то есть обретения способности рефлексировать – оценивать свои поступки) и началась Культура» [12, с. 42].

СИРОТСТВО В КИНЕМАТОГРАФЕ «НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ».

ОТЦЕПРИИМСТВО КАК СОТВОРЕНИЕ КУМИРА

Критики отмечают идею эрзаца как одну из ключевых в фильме С. В. Лобана «Шапито-шоу» [14, с. 11]; достаточно вспомнить, как в новелле «Сотрудничество» дана отчетливая формулировка, что человек – эрзац Господа Бога. Авторы фильма утверждают, что, создавая новеллу про отца и сына, «в какой-то степени вдохновлялись самим существованием Андрея Звягинцева как “эрзацем Тарковского”» [14, с. 11]. Все отсылки к А. П. Звягинцеву можно истолковать как обращение к «культурному символу», олицетворению духовности. Оно лишено оценочного отношения – «это исключено самим заявленным жанром шапито» [14, с. 11]. Использование в фильме схемы «подражание подражанию» позволяет трактовать традиционную тему разрыва между отцами и сыновьями («Зеркало», «Возвращение») как конфликт, обусловленный культурными и социальными различиями между поколениями.

Если трактовать отцовскую фигуру в новелле «Уважение» как эрзац фигуры отца в «Зеркале» и «Возвращении», то главной чертой в ней должно быть качество божественного. Исполнитель роли отца, Петра Николаевича, П. Н. Мамонов – «культурный символ»,

отсылающий к богоисканию, неиссякаемому творчеству и своеобразному юродству как форме жертвенности. Молодое поколение героев фильма встречает Петра экзальтированно-восторженным «Учитель! Мастер!» Для провинциальной богемы он гуру, способный поднять их проекты своим участием на высоту подлинного шедевра, а заодно и вывести их, провинциалов, из безвестности на «землю обетованную». Дождивается откровения от отца и Никита, центральный герой новеллы. Однако Петр Николаевич лишь «эрзац Бога», вдобавок теряющий свои творческие и физические силы. Никита видит отца то больным, то устраивающим истерику на собственном спектакле, то плагиатором (Петр пересказывает друзьям сюжет будущего фильма, придуманный сыном, выдавая его за собственное сочинение). Образ идеального отца трансформирован в *идеализированный* образ в субъективном восприятии сына.

Если в фильме «Зеркало» сын не понимал речь как сферу Символического и поэтому не преодолел область Воображаемого, Никита в фильме «Шапито-шоу» не имеет даже возможности совершить символическое вхождение в мир отца, потому что его речь (и позиционирование себя в целом) намеренно противоречива. В фильме «Шапито-шоу» не происходит отцовского жертвоприношения (как в «Возвращении»), которое могло бы открыть в сыне способность любить и верить: отец искал, но не смог найти сына, и не умер, а был ранен.

Трансформация в сыне происходит в момент осознания, что и отец, и он сам – представители разных поколений и культур, между которыми не может быть традиционных взаимоотношений «отец-сын»: в сцене в купе поезда сын фотографирует поющего под гитару отца – как «последнего из могикан» эпохи советского рока. От обобщенного образа Отца, который можно видеть в фильмах «Зеркало», «Солярис», «Возвращение», происходит переход к конкретному индивидууму определенного статуса, принадлежащему к конкретной культуре, мировоззрению. *Идеализированный* образ отца для героя (и для зрителя) развенчан.

С героями второй половины 1960-х Никиту роднит отсутствие духовных опор в виде внешних идеалов. Но если первые находили опору внутри себя, то такие, как Никита, получив урок веры от человека, который и сам колеблется (когда Петр в горах заболел, то сначала приготовился умереть, а потом вдруг «помолился – и полегчало»), сами могли остаться в состоянии колебания между верой и безверием. Это – типичное состояние для культуры «новой искренности». Петр – эрзац тех отцов, о которых Л. А. Аннинский

говорил, что они «жили навывлет, для внешних целей, на душевном базаре» [5, с. 150]. Эти качества искал, но не нашел в отце Никита.

ОТЦЕПРИИМСТВО КАК ИГРА БОЛЬНОГО ВООБРАЖЕНИЯ

История об Эдипе в ситуации духовного омертвения общества, заявленная в фильме «Возвращение», прослеживается и в картине «Изображая жертву».

Мифологические и библейские мотивы в фильме переплетены в сцене, где Валя изображает нанесенную Христу смертельную рану. Примечательно, что на Вале в это время отцовский китель. Если герой «Заставы Ильича» совершенно искренне вопрошал тень отца-фронтовика о коллективистском мифе (Боге), то герой «новой искренности» не ищет ответ на вопрос о природе Бога. Он кривляется перед зеркалом и видит лишь свое отражение. Этот стёб над фигурами отца (китель), Бога и Сына (Христа) перерастает в ежедневный стёб над смертью: Валя паясничает, изображая жертву преступлений в следственном эксперименте. Стёб порожден комплексом неполноценности оттого, что Валя не прошел отцовское испытание еще в детстве. Инициация состояла в том, чтобы сын, преодолев страх, научился плавать, говоря символически – ходить по воде. Вместо этого Валя сохранил в свои 30 с небольшим лет (возраст Христа) страх смерти, позиционируя себя как жертва – мира, общества, обстоятельств. Валя – пародия на Христа как на образ Сына. Лишенный жертвенности, он при этом хочет быть значительным и вершить справедливость: разыгрывает коллегу за то, что тот намерился злоупотребить своими полномочиями.

Сама способность верить, маркирующая инициацию героя второй половины 1960-х, у Вали переменна. Это с ироничной наглядностью представлено в сцене встречи с призраком отца. Именно материальность ночного гостя, оставляющего на полу следы сапог, так впечатляет Валу, что он с трепетом внимает его намекам на виновность родственников, которые «раскручивают счетчик» жизни: на мать Вали и его дядю. У критичного Вали есть подозрения, что призрак – фантом; тем не менее герой под видом исполнения отцовской воли отравил нелюбимых родственников – мать, дядю и подругу Олю. А затем заявил, что не знал, что они отравятся, т. е. не поверил до конца ни отцу, ни себе. Отец, как и духовные ориентиры, оказывается не нужным Вале. Его «отцеприимство» – игра ради самоутверждения.

Погружение героя «новой искренности» в свою *вымышленную* бездуховную реальность как альтернативу духовному вакууму в обществе – пародия на героев 1960-х с их духовной реальностью («Застава Ильича»). Но герои 2000-х – уже часть этого вакуума. Все герои фильма «Изображая жертву» показаны живущими в «игрушечном» мире (с его псевдосерьезными следственными экспериментами и подогретой водкой вместо саке), а потому – притворщиками [15, с. 190]. Равнодушие героев к различению правды от лжи, к окружающим и к собственному делу делает их потенциальными преступниками. На всеобщую богооставленность намекает призрак отца, говоря, что «тот, от кого мы все зависим, на кого надеемся, ... тоже изображает». Однако никто, кроме следователя, от этого не страдает.

ОТЦЕПРИИМСТВО КАК БОЛЕЗНЬ РОСТА

В фильме «Жить» (2012) В. В. Сигарев фиксирует окружающую героев среду как «преемницу атеистического СССР», зараженную «нравственной бесчувственностью» [16, с. 40–41]. Черствы даже главные герои, истово любящие. Как отмечает киновед И. Сукманов, «в современном искусстве постсоветский человек все чаще и чаще изображается персонажем богооставленным, предоставленным самому себе». На контрасте с европейскими художниками, воспитанными в христианской традиции, критик видит даже в А. А. Тарковском сомнение в подлинности божественного, изображенного им на экране (за исключением фильма «Андрей Рублев», где герой совершает свой путь «сквозь хаос и мракобесие» средневековой Руси к «Троице» и к Богу). Для русского человека, выросшего на советской пропаганде, «контакт с Богом ограничивается буквальным соблюдением ритуалов» [16, с. 40–41]. Вспомним фразу возвращающейся с венчания героини Я. А. Трояновой: «Съездили-таки, навенчались. Ненормальные!»

Образ отца в фильме откровенно противоположен образу того мудрого, авторитетного, любящего и сильного человека, который заменил погибшего на войне родителя малолетнему герою фильмов начала «оттепели». Отец маленького Артема, проигравшись, в страхе перед будущим совершает самоубийство и оставляет семью на произвол судьбы. Но герой-сын так же остро нуждается в нем, как и юный герой начала «оттепели», поэтому создает в своем *воображении* положительный образ отца-мученика. Добрый отец из фантазий сына

задает камертон для черствого отношения ребенка к миру и к матери. Этот ориентир оказывается ложным, и от него герою предстоит отречься в пользу освобождения от эдипова комплекса и доброго отношения к матери. Режиссер показывает, насколько фантастична в современных реалиях попытка опереться на отца в той мере, в которой это удавалось послевоенному сироте в «Судьбе человека», «Сереже» и «Двух Федорах», или духовно – в «Заставе Ильича». И Артем, и другие герои фильма вынуждены искать вместо отца (конкретного человека) – Бога (добро, любовь, прощение), буквально из воздуха будней создавать его заново в своей душе. Например, когда героиня Яны Трояновой при попытке самоубийства произносит монолог, обращенный к неназванному Богу («Не дай бог ты мне еще в моей жизни попадешься... Всё, я тебя не слушаю больше»), ей дается ощущение божественного присутствия. Ее образ быстро трансформируется: она в одночасье взрослеет и разделяет иллюзию (что мертвый – жив) и явь. Тайные знаки Бога проступают в будничном пейзаже: «киоск с рождественскими гирляндами, беременная киоскерша и Яна Троянова с пакетиком чипсов» [16, с. 41]. Бог вернулся, и больше не нужен священник, так и не ответивший на насущный вопрос героини: «Зачем любить?»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В отношениях отцов и сыновей в фильмах «новой искренности» отразились те же факторы, что и во времена «оттепели»: не бросающийся в глаза духовный вакуум в обществе, отсутствие нравственной опоры на отцовскую фигуру, неизбежное создание сыновьями внутренней альтернативной реальности. Тема пустоты, разрыва, незаполненности вообще оказалась равно актуальна и для «оттепели», и для «новой искренности». Имеется в виду «пустота как слом всех предшествующих традиций; <...> принципиальное допущение того, что система может ломаться или иметь ограничения, пустота-открытость неизвестному» [17, с. 60]. Примеры из самых разных областей социальной и культурной жизни «оттепели» обнаруживают следование принципу «отказа от иерархичности предыдущей сталинской эпохи», идее «равномерности, равнозначности, а также стандарта и типового воспроизведения». Заметен «переход от общественного, массового масштаба жизни к личному, интимному, индивидуальному» [17, с. 60]. В культуре и искусстве «новой искренности» это превращается в слом любых иерархий, в частности,

«старший-младший» и «посвященный-непосвященный», воспроизведение традиционных сюжетов в стёбной манере, интерес к сфере бессознательных импульсов человека. В этой культуре пересечения с культурой «оттепели» сводятся преимущественно к ироничному подражанию.

Это относится и к особенностям проявления мотива отцеприимства. Кинематографу «новой искренности» как постмодернистскому явлению в целом свойственна идея эрзаца. Вместо подлинной жертвенности героя 1960-х – «изображение жертвы», вместо отца, который «верил и расплатился», – актер, играющий в Бога, вместо выстрадавшего внутреннего идеального мира будущего – вымышленная бездуховная реальность, сын как эрзац Христа, отец как эрзац Бога. Хотя о Боге никто не говорит, ощущение всеобщей богооставленности есть в фильмах обоих периодов, только в 2000-е от этого почти никто из героев не страдает. В системе координат «новой искренности», лишенной категории божественного или духовного, нет места инициации. Традиционный сюжет взросления героя через примирение с Богом проявлен только в фильме «Жить», однако примирение происходит внезапно, без участия отца или иного духовно просвещенного лица, то есть из той самой *пустоты*, присущей эстетике обоих периодов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Секацкий А. К. Отцеприимство // Сеанс. 2004. № 21/22. С. 199–205.
2. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячами лицами. Киев.: София, 1997. – 335 с.
3. Кузнецов П. В. Отцы и сыновья. История вопроса // Сеанс. 2004. № 21/22. С. 206–211.
4. Марголит Е. Я. Кинематограф оттепели: эпоха визуального кино // Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 443–458.
5. Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991. – 240 с.
6. Бояджиева Л. Г. Жизнь на кресте: Андрей Тарковский. М.: Альпина нон-фикшн, 2012. – 320 с.

REFERENCES

1. Sekackij A. K. *Ottsepriimstvo* [The acceptance of father]. *Seance*. 2004, no. 21/22, pp. 199–205.
2. Kempbell J. J. *Geroy s tyisyachyu litsami* [The Hero with a Thousand Faces]. Kiev: Sofiya Publishing, 1997. 335 p.
3. Kuznetzov P. V. *Otcy i sinovya. Istoriya voprosa* [Fathers and sons. Background]. *Seance*. 2004, no. 21/22, pp. 206–211.
4. Margolit E. Y. *Kinematograf ottepelii: epoha vizualnogo kino* [Thaw Cinema: The Era of Visual Cinema]. In: Margolit E. Ya. *Jivyeimertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov* [Alive and dead. Notes to the history of the Soviet cinema of the 1920s and 1960s.]. St. Petersburg: Seance Publishing, 2012, pp. 443–458.
5. Anninskij L. A. *Shestidesyatniki I myi. Kinematograf, stavshiy i ne stavshiy istoriey* [Sixties and us. Cinema, which has become and

7. Болдырев Н. Ф. Корни отца и тайна сына // Болдырев Н. Ф. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. С. 60–95.
8. Савченкова Н. М. Эдипов конфликт в творчестве Андрея Тарковского [Электронный ресурс] // Медиа-архив «Андрей Тарковский»: сайт. – URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Savchenkova.html> (дата обращения: 08.03.2019).
9. Сирилья Н. А. Безотцовщина // Искусство кино. 1994. № 12. С. 27–29.
10. Капралов Г. А. Вор. Критики о фильме // Сеанс. 1998. № 16. С. 80–81.
11. Маслова Л. С. Thief of hearts, или похититель сердец // Сеанс. 1998. № 16. С. 14–15.
12. Стишова Е. М. На глубине // Искусство кино. 2004. № 1. С. 42–43
13. Хренов Н. А. «Юноши Эдипы» в российском кино. К генеалогии религии // Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 400–405.
14. Маслова Л. С. Зазеркальное отражение // Коммерсант. 2011. 27 июня. С. 11.
15. Кормилова М. О. Недолюбили. Об инфантильном герое в молодой литературе // Новый мир. 2007. № 3. С. 188–190.
16. Сукманов И. К. Сквозь тусклое стекло // Искусство кино. 2012. № 8. С. 40–41.
17. Кикодзе Е. Э. Корабль современности. Заметки куратора выставки «Московская оттепель: 1953–1968» // Искусство кино. 2017. № 4. С. 59–61.
- has not become history]. Moscow: Kinotsentr Publishing, 1991. 240 p.
6. Bojadzhieva L. G. *Jizn na kreste: Andrej Tarkovskiy* [Life on the Cross: Andrei Tarkovsky]. Moscow: Alpina nonfiction Publishing, 2012. 320 p.
7. Boldyrev N. F. *Korni otza I tayna syina* [Father's roots and son's secret]. In: Boldyrev N. F. *Jertvoprinoshenie Andreyta Tarkovskogo* [Sacrifice of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Vagrius Publishing, 2004, pp. 60–95.
8. Savchenkova N. M. *Edivov konflikt v tvorchestve Andreyta Tarkovskogo* [Oedipus conflict in Andrei Tarkovsky's works] Available from: *Media-arhiv «Andrej Tarkovskij»*: website [Media archive «Andrei Tarkovsky»: website] Available from: URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Savchenkova.html> (accessed 8 March 2019).
9. Sirivlja N. A. *Bezotcovschina* [Fatherlessness]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art]. 1994, no. 12, pp. 27–29.
10. Kapralov G. A. *Vor. Kritiki o filme* [Thief. Movie critics about film]. *Seance*. 1998, no. 16, pp. 80–81.
11. Maslova L. S. *Thief of hearts, ili pobititel serdets* [Thief of hearts, or heartbreaker]. *Seance*. 1998, no. 16, pp. 14–15.
12. Stishova E. M. *Na glubine* [At the depth]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art]. 2004, no. 1, pp. 42–43.
13. Hrenov N. A. «Yunosbi Edipyi» v rossiyskom kino. *K genealogii religii* [«Young Men Oedipus» in Russian cinema. To the genealogy of religion]. Available from: Hrenov N. A. *Obrazy velikogo razryiva. Kino v kontekste smeny kulturnyh tsiklov* [Images of the great gap. Cinema in the context of changing cultural cycles]. Moscow: Progress-Traditsiya Publishing, 2008, pp. 400–405.
14. Maslova L. S. *Zazerkalnoe otrazhenie* [Mirror Reflection]. *Kommersant*, 27.06.2011, no. 11.
15. Kormilova M. O. *Nedolyubili. Ob infantilnom geroe v molodoy literature* [They underlove. About the infantile hero in young literature]. *Novy mir* [New world]. 2007, no. 3, pp. 188–190.
16. Sukmanov I. K. *Skvoz tuskloe steklo* [Through the dim glass]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art]. 2012, no. 8, pp. 40–41.
17. Kikodze E. E. *Korabl sovremennosti. Zametki kuratora vystavki «Moskovskaya оттеpel: 1953–1968»* [The ship of modernity. Notes

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузнецова Мария Олеговна – аспирант кафедры эстетики, теории и истории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК).

E-mail: mariakuz101@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0629-5324

Кузнецова М. О. Мотив отцепримства: от кинематографа «оттепели» к российскому кинематографу «новой искренности» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 161 – 177.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-161-177

of curator of the exhibition «Moscow Thaw: 1953 – 1968». *Iskusstvo kino* [Cinema Art]. 2017, no. 4, pp. 59–61.

ABOUT THE AUTHOR

Mariya Kuznetsova – postgraduate student of the Department of Aesthetics, Theory and History of Culture, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov.

E-mail: mariakuz101@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0629-5324

Kuznetsova M. O. The motive of the son's asseption of a father: from the USSR Thaw cinema to the russian «new sincerity» cinema.

In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 2, pp. 161 – 177.

DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-161-177