

# Отцеприимство современного российского кинематографа как попытка принятия обществом собственной истории и идентичности



**С.А. Смагина<sup>1</sup>**

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

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383  
smagina\_sa@vgik.ru

## АННОТАЦИЯ

Начиная с 2000-х годов в российском кинематографе наметилась ключевая тенденция для отечественного кино — реабилитация образа отца на киноэкране, за которым стоит принятие обществом своей истории, рода — несовершенного, с изъянами, с пониманием того, что другого-то не будет. Фактически через такого героя общество разворачивается к себе. Главная интонация подобных фильмов «плохенький, да свой». Причем существует принципиальное отличие между фильмами «отец — дочь» и «отец — сын»: если в первом случае речь будет идти про базовое доверие к миру, которое будет обретаться через преодоление негативного опыта, то во втором — восстановление духовной вертикали. В статье анализируются современные российские фильмы, раскрывающие взаимоотношения отца и сына: «Сынок» (2009), «Сердце мира» (2018), «Временные трудности» (2018), «Батя» (2020), «Родные» (2021), «День мертвых» (2021), «Батя-2. Дед» (2025) и др.

## ключевые слова

отец, отцеприимство, российский кинематограф, советский кинематограф

## для цитирования

Смагина С.А. Отцеприимство современного российского кинематографа как попытка принятия обществом собственной истории и идентичности // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 92–106. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-92-106>

<sup>1</sup> **Светлана Александровна Смагина**

доктор искусствоведения, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела НИИКК ВГИКа. AuthorID: 919685

© С.А. Смагина, 2025

# Acceptance of the Father in Modern Russian Cinema as Society's Attempt to Accept its Own History and Identity

**Svetlana A. Smagina**<sup>1</sup>

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

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

smagina\_sa@vgik.ru

## ABSTRACT

Since the 2000s, Russian cinema has seen a key trend in domestic cinema: the rehabilitation of the father figure on the big screen, which is accompanied by the acceptance of society's own history and lineage, which is imperfect, flawed, but understood to be the only option. In fact, through such a character, society is turning towards itself. The main theme of these films is “not so good but our own”. Moreover, there is a fundamental difference between the “father-daughter” and “father-son” films: while the former focuses on building basic trust in the world through overcoming negative experiences, the latter focuses on restoring the spiritual vertical. The article analyzes modern Russian films that explore the relationship between a father and his son: “Sonok” (2009), “The Heart of the World” (2018), “Temporary Difficulties” (2018), “Batya” (2020), “Family” (2021), “Day of the Dead” (2021), “Batya-2. Grandfather” (2025) and others.

## keywords

father, acceptance of the father, Russian cinema, Soviet cinema

## for citation

Smagina S.A. Acceptance of the Father in Modern Russian Cinema as Society's Attempt to Accept its Own History and Identit. *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 92–106. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-92-106>

---

<sup>1</sup> **Svetlana A. Smagina**

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor, Deputy Director — Head of the Analytical Department of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 919685

Образы отца и матери в кинематографе являются важными индикаторами формирования в обществе мировоззрения как совокупности правил, позволяющих создавать картину мира. Причем образ матери в отечественном кинематографе часто соотносится с образом самого народа и, соответственно, говорит об обществе и о его изменениях. Образ же отца часто репрезентирует образ власти в самом широком смысле и, соответственно, обозначает ее взаимоотношения с обществом.

В зависимости от того, какой образ (отца или матери) выходит на первый план, можно делать выводы, кому принадлежит ведущая и решающая роль — обществу или власти. Актуализация женских образов (матери, в частности) приходится на революционные периоды истории нашей страны (в 1920-е, в перестройку) или, например, в Великую Отечественную войну, когда отцы, защищая страну от нацистских захватчиков, находились на передовой, центральным идеологическим конструктом становится Родина-мать, а главной ценностью — семейные узы, хранительницей которых выступала женщина. Во время стабилизации, укоренения и централизации власти на первый план в кинематографе выходит образ отца. В зависимости от изменений культурно-исторического контекста будет меняться не столько представление об отцовстве, сколько представление общества о самом себе, собственной идентичности, традициях и моральных принципах.

Начиная с периода оттепели в отечественном кинематографе формируется кризис маскулинности, связанный со сломом патриархальной системы, построенной на вертикали «отец — сын».

Если начало оттепели отмечено детским «доверием к миру» [3, с. 443–458] («Судьба человека», реж. С. Бондарчук, 1959; «Два Федора», реж. М. Хуциев, 1958; «Сергея», реж. И. Таланкин и Г. Данелия, 1960; «Когда деревья были большими», реж. Лев Кулиджанов, 1961 и др.), то ее закат — с утратой опоры. Отцы не вернулись с фронта, но у молодого поколения оставалась острая потребность в значимом взрослом. В частности, с фильма «Застава Ильича» М. Хуциева (1962–1964) впервые в советском кинематографе заявляется проблематика поиска смысла жизни в ситуации, когда система традиционных идеалов пошатнулась, — после развенчания «культы личности Сталина» на XX съезде КПСС страна переживала идеологическую ломку, переоценивала взгляды на прошлое, настоящее и будущее. Проблема молодого поколения того времени заключалась в том числе и в их буквальной безотцовщине, в отсутствии отца, которому можно задать животрепещущий вопрос: как жить дальше, как прокладывать свой жизненный путь в новое время самостоятельно, фактически с белого листа, без ясной цели, Бога и свода незыблемых правил? («Вступление», реж. И. Таланкин, 1963; «Я родом из детства»; реж. В. Туров, 1966 и др.).

С крахом оттепельных надежд «отцы» не появились, но и потребность у молодого поколения в них исчезла. Наступает период духовной амнезии в обществе («Три дня Виктора Чернышева», реж. М. Осепьян, 1968; новелла «Папаня» из фильма «Личная жизнь Кузьева Валентина», реж. И. Авербах, 1967; «Старший сын», реж. В. Мельников, 1975 и др.). С 1970-х становится популярной тема экзистенциального сиротства («Долгие проводы», реж. К. Муратова, 1971; «Солярис», реж.

А. Тарковский, 1972; «Зеркало», реж. А. Тарковский, 1975; «Подранки», реж. Н. Губенко, 1977, «Мужики!..», реж. И. Бабич, 1982; «Пацаны», реж. Д. Асанова, 1983; «Ностальгия», реж. А. Тарковский, 1983 и др.)

В период перестройки происходит молодежный бунт против поколения отцов, фактически против государственной системы, и, как следствие, — размежевание, разрыв с отцом («Курьер», реж. К. Шахназаров, 1986; «Зеркало для героя», В. Хотиненко, 1987; «Маленькая Вера», реж. В. Пичул, 1988; «Меня зовут Арлекино», реж. В. Рыбарев, 1988; «Отцы», реж. А. Сиренко, 1988 и др.).

С 1990-х после развала СССР в отечественном кино, как и в обществе, происходит слом старой системы и поиск новых точек опор в накрывшем страну хаосе. Основной идеей времени становится ниспровержение прежних ценностей и пересмотр истории в ситуации, когда старый мир рухнул, а перспективы нового не ясны, что порождает на экране атмосферу потерянности, лишения ориентиров и тотальной безотцовщины. Самым симптоматичным фильмом в этой связи следует назвать «Счастливые дни» А. Балабанова (1991)<sup>1</sup>.

Начиная с 2000-х годов в российском кинематографе наметилась ключевая тенденция для отечественного кино — реабилитация образа отца на киноэкране, за которым стоит принятие обществом своей истории, рода — несовершенного, с изъянами, с пониманием того, что другого-то не будет. Фактически через такого героя общество пытается посмотреть

на само себя. Главная интонация подобных фильмов «плохенький, да свой». Причем существует принципиальное отличие между фильмами «отец — дочь» и «отец — сын»: если в первом случае речь будет идти про базовое доверие к миру, которое будет обретаться через преодоление негативного опыта, то во втором — про восстановление духовной вертикали.

Российский философ и публицист Александр Секацкий, анализируя фильмы начала нулевых годов, где с новой силой начинает звучать образ отца, вводит термин «отцеприимство»: «Пытаясь обозначить одним словом сквозной мотив этих работ, я сформулировал для себя рабочий термин «отцеприимство». <...> Отцеприимство есть попытка устранения экзистенциального дефицита, возникшего там, где традиционно происходило преобразование мальчика в мужчину. Отцеприимство не означает безотцовщины или сиротства в классическом понимании этих явлений: перед нами дефицит совсем другого рода. <...> Безотцовщина военных и послевоенных времен, периодически настигавшая человечество, не наносила ущерба фигуре отца. Место отца оставалось незыблемым, хотя и отсутствующим для многих и слишком многих. Мальчик или подросток, оказавшийся без отца, по крайней мере, твердо знал, что именно (и, разумеется, кто именно) отсутствует в его жизни. Негативный опыт отсутствия в каком-то смысле оставлял столь же глубокий след, как и нормальное, переданное по эстафете поколений содружество отца и сына. Поэтому сын, выросший без отца, испытывал, конечно, дополнительные социальные трудности, но эти трудности не касались реализации его собственного будущего отцовского начала. Недоумения по поводу того,

1 Тема трансформации образа отца в советском кинематографе гораздо шире обозначенной линии в данной статье и выходит за рамки обозначенной проблематики.

что следует передать своему сыну, не возникало; негативный опыт не приводил к сбоям в этой программе.

То, что происходит с двумя последними поколениями в России, можно определить как закат Фигуры отца и проблематизацию самого места, занимаемого отцом на протяжении многих поколений — как принято говорить, с незапамятных времен» [4]. Отцепи́мство современного российского кинематографа становится попыткой общества принятия собственной истории и идентичности. В 2003 году выходят сразу три картины, задающие тренд в этом направлении: «Возвращение» (реж. А. Звягинцев), «Коктебель» (реж. Б. Хлебников и А. Попогребский) и «Отец и сын» (реж. А. Сокуров).

Александр Сокуров обращается к этой теме еще в своем первом игровом фильме «Одиноким голос человека» (1978–1987) по Андрею Платонову. При этом, как отмечает историк кино В.В. Виноградов, меняется сам характер взаимоотношений между отцом и сыном: «Неблудный сын склоняется перед отцом, как, например, на картинах Рембрандта или Мурильо, где отец всегда кажется больше сына. У Платонова и Сокурова сын выше отца, и именно сын привлекает к себе на грудь отца, безмолвно кладя две руки на его плечи и голову. Это важный смысловой акцент, в итоге меняющий тип отношений между поколениями, тип родственных отношений и характер связи времен. Теперь роли отца и сына изменились — отец оказался в подчиненном положении» [1, с. 63]. В картине «Отец и сын» режиссер приходит к пониманию, что разрыв между отцом и сыном неизбежен. При этом разрыв их происходит от огромной взаимной любви, ради продолжения жизни, и в этом видится

акт примирения будущего с прошлым в настоящем. В фильме отсутствует презрение и ненависть к фигуре отца, характерные для кинематографа перестройки и девяностых годов.

В «Возвращении» и «Коктебеле» отец хоть и представляется как бесчувственный или отстраненный, тем не менее в финале между ним и сыновьями происходит сближение. Две последних картины задают определенную тенденцию. После «Возвращения» и «Коктебеля» многие авторы, обращающиеся к фигуре отца, будут использовать форму роудмуви — совместно пережитые неприятности позволяют детям либо заново взглянуть на родителя, либо ощутить себя с ним единым целым, семьей.

Социальная драма Ларисы Садиловой «Сынок» (2009) на примере взаимоотношений отца и сына не просто говорит о роли отца в формировании духовно-нравственных основ общества, но и ставит под вопрос те принципы, которые он заложил в сыне.

Главный герой Игорь Павлович Смирнов (Виктор Сухоруков) воспитывает Андрея (Олег Фроленков) с полугодовалого возраста. Когда сыну исполняется 17 лет, он тайком уезжает из города с девчонкой-автостопщицей... За фасадом псевдо-детективного расследования скрывается скрупулезный режиссерский анализ современного общества, пораженного вирусом тотальной скуки — всех интересуют собственные проекции, а не человек рядом, общества, которого фактически нет, так как каждый существует сам по себе, даже живя под одной крышей.

Сбежавший Андрей, рассказывая своей подруге про бросившую их с отцом мать, говорит: «Наверное, ей с ним было скучно, я-то знаю». При этом ему

самому не важен не только отец, и мать, о жизни которой он так ни разу и не интересовался. Однако и для отца сын, или, как он его называет «сынок», не особо интересен как личность. Игорь Павлович — сотрудник краеведческого музея в Трубчевске. Для него Андрей такой же объект для сохранения, как и чучело лисы из зала таксидермии, некогда обитавшей в брянских лесах: он, как строгая «мамочка» бесконечно опекает взрослого сына, делая того посмешищем в подростковой среде. Контролируя, чем питается его «сынок», Смирнов абсолютно не в курсе, чем тот живет, отчего информация, что сбжавшего Андрея подозревают в убийстве местного бизнесмена, повергнет его в шок.

В картине появляется линия с движением юных патриотов, которые учатся обращаться с оружием и по мнению своих кураторов, вырастут в защитников будущего России и никогда «не перенесут стрелковое оружие в жизнь». Симптоматично, что в итоге выяснится, что бизнесмен оказывается убитым патроном времен Великой Отечественной войны собственным сыном, а у Андрея, состоявшего в этом движении, оказывается припрятан пистолет — путаница в головах не только детей, но и взрослых в вопросах — что есть защита, а что — нападение. Патриотично — это мумифицировать и охранять или пестовать и воспитывать?

Сложно обвинить подростка, угнавшего чужую машину, в легкомысленности и безответственности, если тот не имел перед глазами мужественного отца, ставшего для него наглядным примером высоких человеческих качеств. Сложно «сынку» начать уважать отца, если единственной защитницей семьи Смирновых оказалась женщина — адвокат

(Евгения Симонова) по-мужски опекает Игоря Павловича на суде, а потом и вовсе приходит к нему домой с букетом цветов, чтобы поздравить с новостью о доказанной невинности сына.

К концу десятых годов отечественный кинематограф не просто реабилитировал образ отца на экране, но и обнажил важнейшую проблему, созревшую за годы его отсутствия, — несформированность базовых традиционных ценностей, размытых за годы советской власти и разрушенных революцией перестройки.

Репрессивность по отношению к отцовской фигуре, характерная для позднесоветского и перестроечного кинематографа, к концу десятых годов постепенно сменяется готовностью к аккуратному сближению. Показательной в этом смысле можно назвать дебютную работу Александра Ханта «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» (2017). В ней через гротеск в изображении главных действующих героев, за игровой условностью «повсеместного гопничества», режиссер обнажает истинную сущность человека и его потребность в родстве, роде и Родине. Отец и сын, похожие в своей малахольности, как одинаково заряженные частицы отталкиваются, но потом, вопреки законам физики, начинают сближаться, обозначая вечное движение и поиск оптимальной дистанции, чтобы родственные узы стали отношениями.

«Папа закодировался» (реж. Павел Ходнев, 2020) рассказывает о чиновнике-алкоголике, который ради должности мэра провинциального города вынужден бросить пить. В фильме вскрываются пороки исполнительной власти: пьянство, бюрократия, коррупция, кумовство, оторванность от реальности и т. д. Ин-

тересно, что протрезвевший герой пытается сделать «добро» не только жителям своего города, но и собственной семье: вдруг вспомнив, что он главный, решает заняться воспитанием своих троих сыновей. Высмеивая излишнюю социальную и семейную притворность горе-отца, режиссер тем не менее говорит о важности отцовского воспитания, закладывающего основы здорового общества.

В картине «Сердце мира» (2018) Наталья Мещанинова, признавая за героем его травмированность, заявляет, что дурное прошлое — это не диагноз, а всего лишь прошлое, от которого можно освободиться. Притча об исцелении человеческой души будет вырастать из бытовой среды, из сближения главного героя Егора (Степан Девонин) со значимым взрослым мужчиной, ставшим ему в некотором роде отцом.

Молодой человек работает ветеринаром на притравочной станции в лесной глуши, ухаживает за животными, понимая их с полувзгляда, и постоянно «бьется» об людей, не умея взаимодействовать с социумом. На первый взгляд кажется, что история будет посвящена критике притравочных станций или действий «зеленых», но в действительности через главного героя фильм раскрывает тему утраты целостности личности и показывает, как человек через контакт с собой и миром способен исцелиться. «Сердце мира» — это корневая часть любой личности, возвращая которую человек становится взрослым.

Фильм начинается с длинного кадра, в котором ладонь Егора, идущего на катере, разрезает толщу воды. Этот кадр становится фактически ключом к фильму и метафорой психоаналитических процессов, которые перед зрителем развернет

режиссер, исследующий внутренний мир героя. Символика водной стихии, безусловно, многогранна, но для Мещаниновой она становится пространством души героя, глубины которой она исследует. Если говорить про художественное решение фильма, то на иносказательность киноязыка работает и пространство — герой вместе с семьей хозяина станции словно отрезан от большой земли непроходимой лесной чащей. В этой камерной обстановке Егору придется пройти болезненный путь прощения, принятия и взросления. Свою душу, как подранную в начале фильма суку алабая Белку, он будет спасать, лечить и пестовать. Символично, что в фильме рефреном идут сцены, в которых Егор выхаживает раненую собаку, а когда та поправляется, учит ее заново ходить все в той же реке из начала фильма, проговаривая: «Не бойся я с тобой, ни плавать, ни ходить не умеем, но ничего, научимся».

Причину неспособности Егора к социальной коммуникации Наталья Мещанинова видит в деструктивной семье, в которой мальчик скорее выживал, нежели жил. Про отца его ничего неизвестно, мать — агрессивная алкоголичка, тетя — лицемерная стяжательница. Егору не на кого было опереться в своем взрослении. Окружающая среда недружелюбна по отношению к нему, и в животном мире, и на притравочной станции в частности — все выживают как могут. Но это на первый взгляд, а при ближайшем рассмотрении, опуская популистские заявления «псевдозеленых», все гораздо сложнее. Как станция Николая Ивановича оказывается тренировочной базой для охотничьих собак, где питомцы дрессируются под контролем ветеринара, лисы выведены хозяином с большой любовью, а охотничьи правила

свято блюдутся. Так и жизнь дает шанс Егору дорастить себя самостоятельно через болезненное взаимодействие с реальностью и семьей Николая Ивановича.

Хозяйская семья приручает Егора к дому, подкармливая как дикого зверька, давая ему возможность разместить в своем сознании саму эту модель поведения. Потом Николай Иванович похожим способом будет пытаться вернуть сбжавших лисиц из вольеров, расставляя блюдечки молока по лесу в направлении участка. И им это удастся. В отсутствие семьи Егор уже самостоятельно приходит в хозяйский дом, обшаривает ящики в серванте, нюхает и присваивает себе мужской парфюм, ест по-свойски еду из холодильника, словно примериваясь к такой жизни. Николай Иванович и его близкие становятся для Егора собирательным образом его родителя, с которым все-таки придется вступить в нелегкий разговор и пережить целый спектр разнообразных эмоций. Причем женщины для Егора продолжают оставаться ненадежными партнерами, а главным триггером для последующей трансформации становится сам Николай Иванович, чью симпатию из-за всех сил Егор пытается заслужить. Он даже необдуманно сбивает палкой летающий над усадьбой дрон «зеленых», надеясь на хозяйское одобрение, однако ошибается. Николай Иванович награждает Егора совсем нелестными эпитетами вроде: «слабоумный, дебил, теперь замучают проверками». И Егор, как маленький ребенок, совершив ошибочное действие, не в состоянии взять ответственность на себя, начинает врать и вести себя агрессивно. А после того, как Николай Иванович из-за расстройств от действий «зеленых» впадает в запой и требует медицинский спирт от сво-

его ветеринара, Егор и вовсе срывается и избивает своего работодателя с особой жестокостью.

Николай Иванович становится для Егора тем самым значимым взрослым мужского пола, который полностью отсутствовал в жизни героя длительное время, а по сути, как минимум первые два десятилетия существования новой России — периоде установления новых ориентиров и ценностей не только для конкретного героя, но страны в целом. Для Егора, утратившего веру в людей и определившего себя от отчаяния в клетку с собаками, оказывается, есть место среди людей, а грубоватый Николай Иванович испытывает чувство вины и раскаяния за свой пьяный дебош. Ощущение тотальной преданности взрослым в душе героя сменяется разрешением себе жить. Услышав, что о нем все беспокоились и сейчас называют Егорушка, он в растерянности выходит из самоизоляции и приступает к повседневным делам. В его сердце робко воцаряется мир.

В 2018 году одновременно с картиной Мещаниновой выходит фильм, с одной стороны, задавший тренд в отечественном кино на образ жесткого отца во благо сына (семьи), а с другой — вызвавший бурю противоречивых отзывов в соцсетях на предмет целесообразности подобной жесткости, учитывая, что главный герой в фильме болен детским церебральным параличом, а методы лечения, показанные в фильме, далеки от принципов гуманной медицины.

Картина «Временные трудности» Михаила Расходникова рассказывает историю о том, как отец (Иван Охлобыстин), узнав, что его сын Саша (Риналь Мухаметов, в детстве — Илья Рязанов) родился с ДЦП, решил, что будет растить его

как здорового человека, не делая никаких скидок на врожденную инвалидность. «Ты не болен — у тебя временные трудности», — повторяет он раз от раза сыну, когда тот не справляется с повседневными задачами: самостоятельно есть, одеваться, завязывать шнурки, подниматься по лестнице, обслуживать себя дома... Запрещает пользоваться ему инвалидной коляской и переводит из коррекционной школы в обычную, добавляя к имеющимся трудностям сына еще и коммуникативные с одноклассниками.

Не случайно важнейшим топосом в картине выступает сталелитейный завод, на котором работает отец. Он становится метафорой кузницы духа, в которой отец как сталь закаляет характер своего сына. В обществе, как в сталелитейном цеху, есть форма и заготовки, по которым следует отливать полноценную деталь, только в отличие от завода, где отливка безвозвратно маркируется как образец или отбраковка, в социуме у индивида есть возможность преодолеть ограничивающие рамки и выйти за свои пределы. Конечно же, инвалидность героя в картине, так же, как и завод, носит метафорический характер преодоления. Речь в большей степени идет о ментальных ограничениях и инфантильности, свойственных молодому поколению. «Я никогда не заставлял тебя делать того, что ты не смог бы. Только то, чего ты боялся. Не бойся ничего и никогда», — скажет отец сыну, выковывая в спартанских условиях его личность.

Это притча о силе духе человека, которая рождается в муках и титаническом старании. И одновременно — в любви и безграничной вере, пробудившихся вдали от Храма, но внутри сердца. Отец, понимая, что обществу проще наве-

сить на Сашу ярлык «инвалид», чем с большим усилием адаптировать мальчика под обычную жизнь, и не желая, чтобы его ребенок становился жертвой, принимает решение стать для него монстром, в борьбе с которым сын сможет перебороть свой недуг. «Никто тебя не любил так сильно, как твой отец», — скажет в последствии ему мать, признаваясь, что была готова опустить руки и сдаться и лишь воля отца сделала из Саши успешного человека, для которого болезнь перестала звучать приговором, оставшись «временной трудностью».

Личная драма героев разворачивается на фоне слома эпох и мировоззрений: советской, в которой «инвалидов нет», а значит, человек, не соответствующий нормативам общества, оказывается выкинутым за его пределы (как ситуация в «Артеке», когда Сашу, победившего всесоюзную олимпиаду и честно заслужившего свою путевку, тут же выдворили из лагеря, увидев, что он на костылях). Но при этом в этой эпохе есть неравнодушные люди, например, школьная учительница математики (Ирина Пегова), которая поверила в Сашу и помогла раскрыть его талант.

В период нового времени, когда, с одной стороны, казалось бы, нет препятствий для личной реализации, но рыночные законы таковы, что обычный человек с его нуждами становится по мехой для большого бизнеса. Через этого человека все также можно перешагнуть (история с разорением завода и продажей его площадей под очередной торговый центр, ради чего столичный делец готов пойти на поджог и убийство). Финальное прощение носит символический характер. Сначала отец становится перед взрослым и успешным сыном на колени, прося прощения за варварские способы воспи-

тания, а затем, уже позже, сын, осознавший смысл поступка отца, в одиночку бросается спасать его из огня. Финальная фраза сына, обращенная к отцу, говорит о том, что доверие и преемственность поколений не прервется: его беременной жене понадобится их с матерью помощь.

Интересно, что мотив жесткого воспитания во благо будет подхвачен современным российским кинематографом («Батя», «Родные», «Батя-2. Дед»), при этом жесткость без идейного содержания (победить болезнь, например), как физическая, так и моральная, будет в фильмах романтизироваться и подаваться как норма, упакованная в ностальгический флер из разряда: «нас воспитывали, не сюсюкались — и ничего, выросли нормальными!»

В фильме «Батя» (реж. Дмитрий Ефимович, 2020) отец семейства Макс (Стас Старовойтов, в детстве — Андрей Андреев) сталкивается с ситуацией, когда его дети, которых он с женой Ириной (Надежда Михалкова) пытаются воспитывать демократичными методами, не воспринимают его как авторитет и не желают становиться счастливыми самодостаточными зрелыми личностями, как бы ему хотелось. Максим вместе со своей семьей едет к бате (Владимир Вдовиченко) на юбилей и по дороге вспоминает своего отца, у которого не забалуешь.

Момент, когда взрослый Макс принимает решение поехать к бате, раз тот пообещал и не приехал, авторы фильма сопроводили отрывком фильма Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961), словно подчеркивая, с одной стороны, несовершенство и некоторую маргинальность бати, а с другой — обоюдную потребность в эмоциональной близости и человеческом тепле, которые устанавливаются между родителем

и ребенком. Причем, не просто проводя параллели между оттепельным фильмом и современным, а уравнивая опаленные судьбы войной и прибитые развалом страны в 90-е годы. И если послевоенный батя у Кулиджанова показан жаждущим родственных уз, то у Ефимовича — их избегающим. При встрече Макс бросит отцу в лицо: «Я хотел быть таким, как ты, железным, но ты не железный, ты безразличный».

При этом «чужачество» отца авторами картины не порицается, а подается как особенности характера, выкованного лихими 90-ми и пристрастием к алкогольным напиткам. Ирина, пытаясь утешить Макса, заступает за его бату таким образом, что утешение начинает выглядеть как обвинение: «Макс, твой отец — хороший человек. Да, бывает грубым, но ты тоже не всегда идеальный папа. Все время на работе, приходишь, а дети уже спят. Вы вообще не видите друг друга, даже я уже не вижу... — Ты меня успокаиваешь, себя или что сейчас? — Нет, я просто хочу сказать, что ты хороший отец, такой же, как и твой папа. Он любит тебя точно так же, как ты любишь своих детей, даже если они дерутся или матерятся...» Если в картине «Временные трудности» отцовская жесткость стала локомотивом личностного роста сына, то в «Бате» — незаживающей душевной травмой главного героя. Авторитарные методы воспитания отца в фильме носят характер аттракциона и не имеют никакого обоснования, кроме его бытового алкоголизма и, как следствие, психопатии личности.

Симптоматично, что особенное воспитание отца, всплывающее в памяти взрослого Макса, касается его семилетнего возраста. В картине не поясняется, это

год такой суровый у маленького Макса выдался или все детство было как этот год, в результате чего отсутствует динамика взросления героя и, соответственно, не складывается ощущения, что герою удастся психологически перерасти это свое «радостное» семилетие.

В целом авторы фильма предлагают весьма нездоровый образ семьи, на фоне которого травмирующий опыт с отцом выглядит как светлое пятно. Так мать Макса (Елена Лядова) в картине практически отсутствует. В отличие от отца она не принимает никакого участия в воспитании сына, закрывая глаза на «педагогические» выкрутасы благоверного, а затем и вовсе уходит из семьи, не выдержав пьянства мужа, оставив при этом на него маленького ребенка. Макс про нее даже не вспоминает ни в юном возрасте, ни сейчас. С женой, как и с матерью, Макс не повезло. Ирина показана издерганной женщиной, которая научилась командовать своими детьми и мужем, но не выстроила ни с кем из них теплых отношений. По сути, фильм, позиционируемый как оплот традиционных ценностей, предлагает симулякр образа семьи, с холодной функциональной матерью и равнодушным отцом, чья жесткость по отношению к собственному ребенку на фоне отстраненной матери позиционируется как эмоциональная близость.

Картина «Батя-2. Дед» Ильи Учителя (2025) продолжила линию отцов и детей. Добавляя в историю фронтовика-деда, авторы картины показывают на примере разных поколений, что подлинной традиционной ценностью в России является авторитарное отцовское воспитание, которое позиционируется как исключительно верное. Память о Великой Отечественной войне в российском дискурсе до сих пор

остается единственной подлинной «духовной скрепой», способной объединить разные поколения современного общества. Однако, выстраивая идентичность от деда к внуку и от деда к правнуку, авторы фильма невероятным образом исключают из этой линии отцов, которые и должны были связать дедов и внуков, прошлое и будущее в единую цепь времени, прочную и вечную.

Несмотря на открывающий фильм авторский комментарий: «Наши мужчины внешне суровые, а внутри — романтики», — эмоциональной близости между отцами и сыновьями не случается. Дед (Евгений Цыганов) практически полностью вытесняет собой фигуру бати, отца Макса (Владимир Вдовиченко). За скобками повествования остается и то, каким отцом для бати был дед, весь его воспитательный пыл и душевная теплота обрушиваются исключительно на внука, беднягу Макса (Стас Старовойтов, в детстве — Андрей Андреев), которому снова, как и в «Бате» (2020) семь лет, а затем немного перепадает приблизительно такого же возраста правнуку Диме (Севастьян Бугаев), уже сыну Макса. Подобная болезненная фиксация на юном возрасте воспитуемого говорит лишь о том, что нет понимания, что из себя представляет здоровой институт отцовства, каким образом отец (дед) может взаимодействовать с младшим мужчиной в семье не будучи исключительно в авторитарной позиции (как с маленьким ребенком), что может служить основой для мужских отношений в семье помимо унижений и изнуряющих проявлений внимания, какие ценности формируются в этом взаимодействии, в чем смысл отцовства на всем протяжении взросления сына, который неизбежно вырастет и с ним

надо будет о чем-то говорить на равных, а в какой-то момент и пропуская вперед. Примечательно, что финальные титры посвящены, по сути, отсутствующему в фильме отцу — все члены съемочной группы появляются в кадре со своими отцами. Означающее без означаемого, веселый аттракцион вместо серьезного разговора.

Как и в «Бате», в «Батя-2. Дед» идеализированная фигура отца-деда предстает на фоне дисфункциональной семьи как социального института. Маленького Макса отправляют к деду в деревню, когда отец с матерью разводятся; сын взрослого Макса сбегает в деревню к деду-прадеду, когда уже его родители разводятся. Причем Ирина, жена Макса (Надежда Михалкова), без малейших колебаний вступает в отношения с психологом (Степан Девонин), к которому приходила с мужем на семейную терапию. Пропавшего сына они так и будут искать втроем, лишь в конце пути Макс с Ириной придут к пониманию, что они просто давно не отдохали, вот у них и разладилось. Обсудить это, вместо того чтобы бежать изменять, героям в голову, видимо, не приходило. В жизни случается разное, но фильм позиционируется как оплот традиционных ценностей, а единственный здравый поступок межличностных отношений совершает в первые годы после окончания войны дед, который, устав гоняться за фантомом идеальной женщины, увидел и полюбил человека, любящего всем сердцем его. Венцом калейдоскопа современных же семейных «кейсов» становится игра, в которую маленького Макса увлекает соседская девчонка: пьяный «муж»-Макс должен орать на загулявшую «жену»-девочку: «Опять Семенову давала, шоболда? Убью!» На что та должна робко

отбиваться: «Коленька, не надо, я милицию вызову». Эти (не)детские игры явно озвучивают распространенную в деревне деда модель семейных отношений, которую в картине скрыли за романтической историей поиска жены, но тем не менее из которой вырос травмированный батя и не очень благополучный Макс. Схожую схему «отсутствующий отец, холодная мать и идеализированный дед» в более деликатном исполнении можно наблюдать в картине «На деревню дедушке» Владислава Богуша (2025).

Важной чертой фильмов, посвященных образу отца, становится мотив сближения и принятия вопреки всему. Ярким примером можно назвать картину Ильи Аксенова «Родные» (2021), в котором семья Карнауховых, узнав, что их глава смертельно болен, начинают относиться к его заскокам снисходительно, сплываясь вокруг него, чтобы помочь осуществить страстную мечту — выступить с песней на Грушинском фестивале. Отец семейства Павел Карнаухов (Сергей Бурунов) представляет собой пародию на образ кондового советского товарища, который знает, куда ведет страну-семью, для которого все, что за границей, априори плохо, которому лишь армия может все исправить, а в стране-семье все, кроме него, дураки. И лишь перед лицом смерти с него слетает все наносное: Павел открывает для себя жизнь, которую можно не мотать, а праздновать, а главное — он наконец-то по-настоящему знакомится со своей женой и детьми, которые до этого были для него либо обслуживающим персоналом, либо обузой. В некотором роде болезнь головного мозга главного героя можно рассматривать как метафору психологической травмированности героя, отравляющей

жизнь не только ему самому, но и его близким, мешающей формированию здоровых внутрисемейных отношений. Признавая собственное нездоровье и осознавая ценность, которую представляет для него семья, он начинает выстраивать с родными совершенно иные эмоциональные связи, основанные на уважении и любви. И в первую очередь, кого Павел для себя заново открывает, — своего отца, от которого сбежал 25 лет назад. И не просто не общался с ним, но никто из членов его семьи даже не догадывался о том, что дед (Сергей Шакуров), полковник ГРУ, жив, вполне себе бодр и хранит верность родной земле, дому, родным и близким, которые вокруг него сплочены — все, кроме сына. Павел признает, что был неправ по отношению к своему отцу, и теперь пытается уберечь от этой ошибки собственного сына.

Если в дилогии «Батя» и «Батя-2. Дед» образ отца — избегающий и отсутствующий, то у Аксенова отец заявляется как идеологический центр семьи, способный при должном желании и внимании эту семью вокруг себя консолидировать, сформировать более тесный контакт внутри нее, заложить систему морально-нравственных координат для детей. Через образ отца у Аксенова выстраивается преемственность поколений — от деда к отцу, от отца к сыну. Павел не просто своей волей сплывает вокруг себя родных, раскрывая им ценность семейных уз, но и сам их постигает. Лейтмотивом такой сплоченности в картине выступает песня, которую он так мечтал спеть для своего отца, но которую для Павла в результате споет сначала сын, а потом и вся семья, отправляя в больницу на операцию и желая скорейшего выздоровления:

*Сядем с отцом, сядем вдвоем  
На крылечке до утра, до утра,  
Поговорим о том о сем...  
(«А река течет», гр. «Любэ»)*

Картина Виктора Рыжакова «День мертвых» (2021) по мотивам пьесы Алексея Еньшина «Родительский день» рассказывает о принятии своего прошлого, собственной семьи и мужского рода во всем их несовершенстве, о том, насколько сильны семейные узы, переплетающие и влияющие на судьбы людей даже после смерти, что близкие живы, пока о них помнят, что ошибки в отношениях надо исправлять сразу, как их совершаешь, так как после уже ничего исправить нельзя, и что порой люди с покойниками «общаются» лучше, чем с живыми.

В день всеобщего поминования усопших на Троицкую субботу Алексей (Александр Паль) едет со своей матерью (Агриппина Стеклова) навестить могилы родных; переезжая от кладбища к кладбищу, они выясняют не только свои отношения, в которых накопилось немало проблем, но и с мертвыми, к которым претензий не меньше. Не только пугающие призраки прошлого и боль, которая не отпускает, определяют нынешнюю жизнь Алексея, не давая ему выстроить близкие отношения с женщиной, которую любит, но и мать, которая намеренно отсекает его от фигуры отца, предлагая взамен симулякры — память о деде-фронтовике, собственном отце, который вернулся с войны травмированным на всю голову и чуть по пьяни всю семью не перестрелял, и о прадеде-комбде, который писал доносы на свою семью и от того его все боялись. К умершему мужу у матери много справедливой обиды — он, не выдержав морока 90-х, начал

пить, попал под сокращение и спился окончательно, измучив всю семью, а затем и вовсе из нее ушел. Однако Алексею важно, чтобы фигура отца была легитимизирована матерью хотя бы в форме посмертной памяти, иначе для него происходит разрыв в преемственности поколений и его собственной инициации как будущего отца семейства. «Я дебил, и мой папа дебил», «это ж мой отец, генетика ведь порченная», «весь в отца, весь резкий, чуть что сразу — все в штыки» — характеристики, из которых молодому герою нужно взрастить собственную идентичность, условно говоря, построить дом, посадить дерево и родить сына. И тем не менее сближение, прощение и принятие происходит — и матери, и Алексею снятся сны, в которых они снова впускают в свою семейную систему отца, пусть в виде образа-памяти.

Но не только фантом отца вносит раскол между матерью и Алексеем, но и его умершего брата Саши, о котором мать наотрез отказывается говорить, словно вымарывая его из памяти своей и Алексея. В такую немилость матери Саша попадает из-за своей нетрадиционной ориентации, которую принять ей оказывается гораздо сложнее, чем пьянство и измены бывшего мужа. Из-за нее он оказывается отвергнутым матерью, что отчасти послужило причиной его трагической гибели. Мать, декларирующая, что нечего выяснять отношения с мертвыми, с легкостью прощает все недостатки старших мужчин-родственников и даже бывшего мужа, но новую «нормальность» второго сына она отказывается принимать даже после его смерти, даже в день, когда поминуют всех.

С одной стороны, тема с нетрадиционной ориентацией погибшего сына выгля-

дит несколько надуманной — мать весь фильм категорично отказывается даже имя его произносить, а в финале оказывается, что она настолько сильно его любила, что корила себя за сердечную глухоту к душевной боли своего ребенка, которая привела к трагедии. А с другой — авторы словно очерчивают диапазон «нормальностей», которые из-за замалчивания вырастают в пугающих внутренних монстров, управляющих жизнями людей, вместо того, чтобы найти им место в своей психике и памяти, пометив как деструктивные, но имеющие место, так как жизнь штука — сложная, а фундамент человеческой личности многоаспектный, состоящий как из светлых, так и темных сторон. Для главного героя непростая родительская суббота оборачивается инициацией во взрослую жизнь, где он оказывается способным выстроить более теплые отношения с матерью и готовым создать семью с женщиной, которую любит.

Инициацией в осознанное отцовство для героя фильма «Чернобыль» Данилы Козловского (2020) становится ликвидация пожара на Чернобыльской АЭС после взрыва. Встреча с женщиной, которую он когда-то по легкомыслию оставил, горячее желание снова с ней сойтись и информация, что ее ребенок — это его родной сын, на фоне разворачивающейся ядерной катастрофы пробуждает в герое ответственность за своих близких, за свой город и страну, делает его по-настоящему взрослым со своей жизненной позицией, принимающим решения и отвечающим за них.

Отцеприимство — понятие, которое и в 2020-е годы остается актуальным. В фильмах, обозначенных в данной статье, оно является определяющим —

значимо не только признание героем важности отца в его жизни, но и попытка самому стать лучшим отцом, чем был изначально.

С одной стороны, актуализация образа отца в отечественном кинематографе указывает на усиление позиций государственной власти в обществе, разворот к консерватизму и цензурированию (регулированию). А с другой — на формирование института отцовства в российском обществе, так и не случившемся в стране

после большевистского переворота 1917 года. Симптоматичным можно назвать публикацию ««Спасибо, папа»! Киножурналисты — о новом портрете отцовства в кино» молодых кинокритиков на интернет-портале «Кинопоиск» [2]. Это явление говорит о каких-то совершенно новых процессах, не имеющих аналогов в советском прошлом страны, и указывает на попытку общества сформулировать собственную идентичность, с опорой на историческую память и культурные коды.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. «Одинокий голос человека» А. Сокурова в контексте идей философии русского космизма // Вестник ВГИК. 2016. Т. 8, № 3. С. 58–71. EDN WLSDDL.
2. Воронков П., Шустов Д., Кулешов С., Артамонов К., Ершов М., Говердовский Д. «Спасибо, папа»! Киножурналисты — о новом портрете отцовства в кино // URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010918/?ysclid=mg7qp4z81o352714967> (дата обращения: 05.10.2025).
3. 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.
4. Секацкий А. Отцеприимство // URL: <https://seance.ru/articles/ottsepriimstvo/> (дата обращения: 05.10.2025).

## REFERENCES

1. Vinogradov, V.V. "Odnokij golos cheloveka" A. Sokurova v kontekste idej filosofii russkogo kosmizma [A. Sokurov's "The lonely voice of man" in the context of russian cosmism] // Vestnik VGIK, vol. 8, no. 3, 2016, pp. 58–71. EDN WLSDDL. (In Russ.)
2. Voronkov, P., Shustov, D., Kuleshov, S., Artamonov K., Ershov, M., Goverdovskij, D. "Spasibo, papa"! Kinozhurnalisty` — o novom portrete otczovstva v kino ["Thank you, Dad"! Film journalists on the new portrayal of fatherhood in cinema] // Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010918/?ysclid=mg7qp4z81o352714967> (Accessed 05 July 2025). (In Russ.)
3. Margolit, E. Ya. Kinematograf ottepeli: e`poxa vizual`nogo kino [The Thaw in Cinema: The Era of Visual Cinema]. Margolit E. Ya. Zhivy`e i mertvoe. Zаметки k istorii sovet'skogo kino 1920–1960-x godov [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s and 1960s]. St. Petersburg, Seans Publ., 2012, pp. 443–458. (In Russ.)
4. Sekackij, A. Otsepriimstvo [Acceptance of the father]. Available at: <https://seance.ru/articles/ottsepriimstvo/> (Accessed 05 July 2025). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **12.09.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **19.10.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.10.2025**