

УДК 791.43.01

DOI: 10.34670/AR.2026.61.71.001

Родительско-детские отношения в российском авторском кино: от «Коктебеля» до «Нелюбви»

Ван Чуньхуэй

Аспирант,

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: Ashlef123123@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается трансформация родительско-детских отношений в российском авторском кино 2000–2010-х гг. на материале фильмов «Коктебель», «Возвращение», «Изгнание», «Юрьев день», «Волчок» и «Нелюбовь». Цель исследования – выявить основные художественные модели семейной связи и способы их экранного воплощения. На основе сравнительно-типологического и фильмологического анализа прослеживается переход от нарушенной, но потенциально восстанавливаемой связи между родителем и ребёнком к кризису родительского авторитета и семейному отчуждению. Особое внимание уделяется образу ребёнка, мотивам дороги, дома и исчезновения, а также пространственной дистанции, молчанию и звуковой среде. Установлено, что родительский статус в рассматриваемых фильмах утрачивает значение безусловного нравственного авторитета, а исчезновение ребёнка становится предельным выражением семейного отчуждения.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Чуньхуэй. Родительско-детские отношения в российском авторском кино: от «Коктебеля» до «Нелюбви» // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 5А. С. 5–16. DOI: 10.34670/AR.2026.61.71.001

Ключевые слова

Российское авторское кино, родительско-детские отношения, образ ребёнка, семейное отчуждение, киноязык, кинодраматургия, семья.

Введение

Проблема родительско-детских отношений занимает заметное место в российском авторском кино начала XXI века. Обращение к семейной тематике связано не только с интересом режиссёров к частной жизни человека, но и с поиском художественных способов осмысления кризиса ответственности, нарушения межпоколенческой преемственности и ослабления эмоциональных связей. Семья в рассматриваемых фильмах перестаёт быть устойчивым пространством защиты и передачи ценностей. Она всё чаще изображается как среда, в которой родительский статус не гарантирует ни нравственного авторитета, ни способности к заботе, а ребёнок оказывается свидетелем, участником или жертвой внутренней несостоятельности взрослых.

Особое значение данная проблематика приобретает в российском авторском кино 2000–2010-х гг., где семейный конфликт раскрывается через различные модели взаимодействия между родителями и детьми. Сопоставление рассматриваемых фильмов позволяет проследить постепенное усиление отчуждения – от кризиса доверия и нарушенной семейной связи до эмоционального исключения ребёнка из мира взрослых.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью рассмотреть родительско-детские отношения не только как сюжетно-тематический компонент современного российского кино, но и как фактор организации киноповествования, экранного пространства и визуально-звуковой драматургии. Существующие исследования затрагивают образ отца, мотив странничества, семейный кризис, художественное пространство и символическую структуру отдельных фильмов. Вместе с тем трансформация родительско-детской связи в российском авторском кино начала XXI века редко рассматривается как единый процесс, раскрывающийся через изменение положения ребёнка в сюжете и кадре.

Цель статьи – выявить основные художественные модели родительско-детской связи в российском авторском кино 2000–2010-х гг. и определить направление их трансформации. Для достижения цели рассматриваются изменения родительского авторитета и положения ребёнка в семейном конфликте, а также анализируются пространственные, композиционные и звуковые средства выражения семейного отчуждения.

Модель нарушенной, но потенциально восстанавливаемой связи в фильме «Коктебель»

В фильме Б. Хлебникова и А. Попогребского «Коктебель» кризис отцовства определяет не только семейный конфликт, но и пространственно-повествовательную структуру картины. Поездка отца и сына из Москвы к Чёрному морю имеет практическую цель — добраться до родственников и начать новую жизнь, однако постепенно превращается в проверку их отношений и возможности вновь существовать как семья.

Е. Казакова рассматривает «Коктебель» в контексте российского роуд-муви, где причиной путешествия становится семейное неблагополучие, а движение связано с поиском дома и восстановлением утраченной связи [Казакова, 2019]. В фильме эта модель получает неоднозначное развитие. Отец и сын направляются к общей цели, но по-разному понимают её смысл: для взрослого Коктебель является одним из возможных мест нового устройства, тогда как для мальчика – обещанной точкой пути, отказ от которой означает нарушение доверия.

Исходная ситуация определяется утратой матери и распадом прежнего жизненного уклада.

Москва почти отсутствует в кадре и остаётся пространством завершившейся жизни. Путешествие начинается из состояния фактической бездомности, поэтому дом существует для героев прежде всего как перспектива.

Смерть матери не получает самостоятельного мелодраматического развития. Отсутствуют ретроспекции и подробное проговаривание травмы, однако отсутствие материнской фигуры определяет положение отца как единственного взрослого, ответственного за ребёнка. Он ищет ночлег, договаривается о помощи и защищает сына, но действует ситуативно и не создаёт устойчивой основы для восстановления доверия.

Е. В. Мытова отмечает, что в российском кино 2000-х годов экранный отец всё чаще предстаёт внутренне неустойчивым персонажем, чей авторитет проверяется конфликтом или совместным испытанием [Казакова, 2019]. В «Коктебеле» проблема героя связана не с авторитарностью, а с непоследовательностью. Формально он определяет маршрут, однако его решения не всегда оказываются надёжными.

Переломным моментом становится пребывание в доме Ксении. Для отца возможность остаться означает прекращение изнурительного путешествия, получение работы и жилья. С практической точки зрения его решение объяснимо, но мальчик воспринимает его как отказ от обещанного пути. Здесь сталкиваются две логики: взрослый выбирает ближайшее приемлемое решение, тогда как ребёнок связывает смысл путешествия с верностью данному слову.

Коктебель приобретает символическое значение. Рассказ отца о восходящих потоках воздуха создаёт в сознании мальчика образ пространства свободы, где обещание должно подтвердиться реальностью. Т. И. Ерохина и М. А. Семенова связывают этот мотив с традицией странничества и поиском недостижимого пространства счастья [Ерохина, Семенова, 2015]. Вместе с тем путешествие не заканчивается окончательным разрывом: оно выявляет условия, при которых семейная связь ещё может сохраниться.

Дорога заставляет героев находиться рядом, делить еду, ночлег и опасность, но не устраняет внутреннюю разобщённость. Товарный вагон, дом железнодорожного обходчика, чужое жилище и дом Ксении выступают временными убежищами. Ни одно из них не становится настоящим домом, поскольку отец и сын не имеют общего представления о будущем.

В начале путешествия отец сохраняет ведущую позицию, однако постепенно инициатива переходит к сыну. Когда взрослый решает остановиться, мальчик продолжает путь самостоятельно. Тем самым путешествие, которое должно было подтвердить способность отца вести ребёнка, обнаруживает способность ребёнка двигаться без него.

Самостоятельный уход мальчика не означает отказа от родственной связи. Напротив, он продолжает следовать первоначальному общему плану и тем самым требует от отца подтвердить значение данного обещания. Ребёнок выступает не объектом воспитания, а самостоятельным участником нравственного конфликта. Такая функция детского персонажа характерна для российских фильмов, где точка зрения ребёнка выявляет расхождение между социальным статусом взрослого и его реальным поведением [Ян Вэйминь, 2010].

В «Коктебеле» сын оценивает отца не через прямые обвинения, а через сопоставление слов и поступков. Молчание, взгляды и изменение пространственного поведения передают недоверие точнее, чем развёрнутый диалог. Обозначение героев как Отца и Сына придаёт конфликту типологический характер, однако различие между ними раскрывается через отношение ко времени и пространству. Для отца дорога является вынужденным промежутком, который можно завершить при появлении удобной возможности; для сына она обладает определённым направлением и должна привести к обещанному месту.

Раннее взросление ребёнка показано без романтизации. Его самостоятельность свидетельствует о внутренней силе, но одновременно обнаруживает недостаточность родительской поддержки. Мальчик вынужден принимать решения не потому, что отец готовит его к независимости, а потому, что взрослый не обеспечивает необходимой надёжности.

Эта перемена поддерживается композицией кадра. Отец и сын часто показаны в общих и дальних планах, где их фигуры занимают небольшое место на фоне дороги, поля или железнодорожного пространства. Возрастная иерархия ослабляется, поскольку оба героя оказываются зависимыми от внешних обстоятельств. Совместное присутствие в кадре не означает близости: физическая дистанция между персонажами выражает внутреннюю разобщённость.

Когда их планы расходятся, психологический разрыв становится пространственным. Отец остаётся у Ксении, а сын продолжает движение. Камера сохраняет дистанцию, а детская фигура включена в общий план дороги. Такое решение не героизирует самостоятельность ребёнка, а подчёркивает его уязвимость.

Основную визуальную среду картины составляют переходные пространства: железнодорожные пути, поля, дороги, чужие дома и морское побережье. Ни одно из них не становится устойчивым местом жизни. Даже дом Ксении не может стать основой новой семьи, поскольку выбран только отцом. Дом в логике фильма определяется не бытовым комфортом, а наличием совместного будущего.

Неторопливый ритм картины сосредоточивает внимание на повседневных действиях — ходьбе, ожидании, поиске ночлега, ремонте и приготовлении пищи. Именно в этих ситуациях раскрывается качество родительского присутствия. Отец не совершает одного решающего предательства, однако его постоянные колебания постепенно разрушают доверие сына.

Звуковая среда также избегает прямого эмоционального комментирования. Шум поездов, ветер и звуки дороги заполняют паузы между героями и подчёркивают отсутствие полноценного разговора. Сдержанное использование музыки не переводит конфликт в область открытой мелодрамы: напряжение возникает из длительности молчания и несовпадения ритмов поведения героев.

Финал не подтверждает полного восстановления семьи. Возвращение отца к сыну означает изменение непосредственного выбора, но не завершённое нравственное преображение. Герой снова выбирает совместный путь, однако последствия прежней непоследовательности не исчезают. Возможность сближения только намечается.

Кризис родительского авторитета и образ ребёнка в российском кино 2000-х годов

Проблема родительской состоятельности, обозначенная в «Коктебеле», становится одной из устойчивых тем российского авторского кино 2000-х годов. Родство и положение главы семьи больше не гарантируют взрослому нравственного авторитета: он должен подтверждаться ответственностью, способностью к диалогу и признанием самостоятельности ребёнка. В «Возвращении» и «Изгнании» А. Звягинцева, а также в «Юрьевом дне» К. Серебренникова это требование либо остаётся невыполненным, либо осознаётся слишком поздно. Понятие ребёнка здесь используется и в родственном смысле, поскольку Андрей в «Юрьевом дне» уже взрослый, но его образ раскрывается через отношения с матерью.

В «Возвращении» отец появляется после двенадцатилетнего отсутствия. Для Андрея и

Ивана он остаётся почти незнакомым человеком, который сразу занимает место главы семьи и ожидает подчинения. Сцена первого обеда подчёркивает новую иерархию: отец сидит во главе стола и требует, чтобы сыновья называли его «папой». Однако словесное обозначение родства не создаёт эмоциональной близости.

Н. А. Хренов связывает ранние фильмы Звягинцева с мифологическими и сакральными структурами [Хренов, 2011]. Первое появление отца действительно наделено особой визуальной значимостью, а поездка на остров приобретает черты испытания. Однако мифологический план не устраняет конкретного семейного конфликта: отец требует доверия, почти ничего не объясняя о своём прошлом и целях путешествия.

Совместная поездка быстро превращается в систему физических и дисциплинарных испытаний. Отец требует от сыновей выносливости, выполнения тяжёлых заданий и преодоления страха. Его действия могут быть поняты как попытка подготовить мальчиков к самостоятельности, однако требование зрелости не подкреплено эмоциональной связью и потому воспринимается как давление.

Братья по-разному реагируют на отцовскую власть. Андрей стремится получить одобрение и принимает установленные правила, тогда как Иван сомневается в праве почти незнакомого мужчины распоряжаться их жизнью. Его сопротивление выражает требование подтвердить отцовскую роль реальными поступками.

Ли Юй рассматривает «Возвращение» через мотив символического отцеубийства, отмечая мифологическую структуру и сдержанную повествовательную манеру картины [Ли Юй, 2009]. Такое прочтение позволяет увидеть в конфликте Ивана с отцом кризис традиционной патриархальной власти. Вместе с тем финал не сводится к её простому отрицанию: после гибели отца сыновья обнаруживают эмоциональную зависимость, которую прежде скрывали страх и сопротивление.

Кульминационный эпизод на башне перекликается с началом фильма, где Иван не решается прыгнуть с высоты. Поднимаясь за сыном, отец впервые действует не как организатор испытания, а как человек, непосредственно отвечающий за его жизнь. Его гибель происходит в момент, когда дисциплинарная власть могла бы уступить место реальной заботе.

После смерти отца братья используют приобретённые навыки: управляют лодкой, действуют согласованно и принимают решения без взрослого. Однако это взросление связано не с завершением воспитательного процесса, а с травматической утратой. Образ отца переходит в пространство памяти и вины, поэтому финал не подтверждает ни восстановления его авторитета, ни его полного отрицания.

В «Изгнании» родительская несостоятельность имеет другую природу. Александр постоянно находится рядом с женой и детьми, но эмоционально остаётся закрытым. Его власть выражается прежде всего в праве единолично истолковывать происходящее и принимать решения.

Л. Б. Ключева связывает художественную структуру «Изгнания» с традицией трансцендентального кино, подчёркивая значение пауз, повторов и религиозных аллюзий [Ключева, 2010; Ключева, 2011]. В семейном конфликте эти особенности проявляются через постоянную недоговорённость. Разговоры Александра и Веры не приводят к пониманию, а смысл сказанного раскрывается лишь после трагедии. Молчание не сближает персонажей, а усиливает подозрение.

Сообщение Веры о беременности Александр воспринимает как угрозу своему положению. Не пытаясь выяснить смысл её слов, он обсуждает с братом решение о прерывании

беременности без полноценного участия самой Веры. Авторитарность героя проявляется не только в жестокости выбора, но и в уверенности, что собственное понимание ситуации даёт ему право распоряжаться чужой судьбой.

Для темы родительско-детских отношений «Изгнание» важно не прямым конфликтом отца с детьми, а разрушением семейной среды, от которой они зависят. Дети не участвуют в решениях взрослых, но находятся внутри пространства тревоги и недоверия. Александр сохраняет формальное положение главы семьи, однако его действия лишают детей матери и делают продолжение общей жизни невозможным.

Сцена, в которой дети складывают пазл с изображением Благовещения, создаёт смысловой контрапункт основной драме. Детская игра связана с рождением и принятием, тогда как действия взрослых ведут к смерти. Дети не формулируют нравственной оценки, но их присутствие подчёркивает расхождение между целостностью символического образа и распадом реальной семьи.

После смерти Веры Александр узнаёт, что неверно понял её слова, однако позднее знание уже не может исправить совершённое. Если в «Возвращении» смерть отца обрывает возможность дальнейшего развития отношений, то в «Изгнании» смерть матери становится следствием уже действующей модели семейной власти. Физическое присутствие отца не обеспечивает семье защиты.

В «Юрьевом дне» родительская тема раскрывается через фигуру матери. Оперная певица Любовь привозит взрослого сына Андрея в провинциальный город перед отъездом за границу. Она определяет маршрут, рассказывает о прошлом и задаёт тон разговору, тогда как Андрей отвечает сдержанно и иронично. Открытого конфликта между ними нет, но отношения асимметричны: мать говорит значительно больше, чем слушает.

Исчезновение Андрея разрушает подготовленный ею жизненный план. Поиск сына становится не только фабульной задачей, но и причиной изменения героини. С. С. Орищенко рассматривает «Юрьев день» как систему пространственных и культурных метафор, раскрывающих трансформацию личности Любви [Орищенко, 2012]. Провинциальный город, первоначально воспринимаемый как краткая остановка, постепенно лишает её прежней социальной определённости.

Утрата обнаруживает ограниченность материнского представления о близости. Андрей был включён в биографию и планы Любви как нечто само собой разумеющееся, тогда как возможность его самостоятельного выхода из этой траектории не принималась всерьёз. После исчезновения сына статус известной певицы быстро теряет значение, а поиск заставляет героиню остаться в чужой среде и войти в жизнь людей, которых она прежде почти не замечала.

Забота о других постепенно выходит за пределы индивидуального поиска Андрея. Однако изменение Любви нельзя свести только к духовному очищению. Оно сопровождается распадом прежней идентичности: меняются её одежда, пластика, манера речи и социальное положение. Новое существование героини допускает двойное прочтение — как нравственное открытие и как форму самоутраты.

После исчезновения Андрей становится отсутствующим центром фильма. Он почти не появляется в кадре, но оставленная им пустота определяет дальнейшее движение матери. В отличие от детей в «Возвращении», он не вступает в открытый конфликт с родительской властью; его отсутствие разрушает уверенность Любви в том, что близкий человек может быть естественно включён в её жизненный сценарий.

Три фильма представляют разные формы кризиса родительской позиции. Отец в

«Возвращении» требует признания, опираясь на родство и дисциплину; Александр в «Изгнании» присваивает право решать за других; Любовь в «Юрьевом дне» воспринимает сына как часть собственной биографии, не замечая границ его самостоятельности. Во всех случаях взрослый считает свою родительскую роль уже состоявшейся, тогда как развитие действия обнаруживает её внутреннюю недостаточность.

Различаются и функции детского образа. В «Возвращении» дети непосредственно испытывают границы отцовской власти. В «Изгнании» они остаются на периферии конфликта, но их присутствие выявляет последствия решений взрослых. В «Юрьевом дне» сын воздействует на повествование через отсутствие, становясь причиной разрушения прежней материнской идентичности.

Общей художественной чертой становится отказ от прямого психологического объяснения. В «Возвращении» молчание поддерживает загадочность отца и усиливает недоверие сыновей; в «Изгнании» недоговорённость приводит к трагической ошибке; в «Юрьевом дне» отсутствие ответа о судьбе Андрея делает поиск незавершённым. Персонажи раскрываются прежде всего через поступки и пространственное поведение.

Пространство также участвует в репрезентации семейного кризиса. Остров и башня в «Возвращении» образуют изолированную территорию отцовского испытания. В «Изгнании» открытый ландшафт контрастирует с внутренней замкнутостью дома, где персонажи разделены интерьером и несовпадающими направлениями взгляда. В «Юрьевом дне» заснеженный город, больница, тюрьма и кремль постепенно вытесняют Любовь из привычного социального мира. Пространство во всех трёх фильмах становится формой выражения зависимости, отчуждения и невозможности восстановить прежний порядок отношений.

Кризис родительского авторитета не устраняет потребности в семейной связи. Иван сопротивляется отцу именно потому, что ожидает подтверждения его роли. Трагедия «Изгнания» возникает из разрушения доверия и невозможности сохранить семью. Любовь не возвращается к прежней жизни, поскольку исчезновение сына разрушает основание её прежней идентичности. Таким образом, родительский статус в рассматриваемых фильмах сохраняет значение лишь тогда, когда он подтверждается ответственностью, признанием другого и способностью поддерживать реальную эмоциональную связь.

От эмоциональной невовлечённости к исчезновению ребёнка: «Волчок» и «Нелюбовь»

В российском авторском кино рубежа 2000–2010-х годов кризис родительско-детских отношений всё чаще раскрывается не как конфликт внутри сохраняющейся семьи, а как утрата эмоциональной связи. Если в «Коктебеле» ещё сохраняется возможность восстановления доверия, а в «Возвращении» и «Изгнании» родительский авторитет подвергается нравственной проверке, то в «Волчке» В. Сигарева и «Нелюбви» А. Звягинцева на первый план выходит эмоциональная невовлечённость взрослого. В первом фильме связь поддерживается почти исключительно потребностью ребёнка в любви; во втором мальчик оказывается исключённым из мира родителей ещё до физического исчезновения.

В «Волчке» отношения матери и дочери строятся на повторении ухода и возвращения. Девочка живёт ожиданием матери и воспринимает каждый её приход как возможность близости. Мать временами появляется, проявляет нежность и приносит подарки, однако эти эпизоды не складываются в устойчивое родительское поведение. Для неё ребёнок связан прежде

всего с ограничением личной свободы, тогда как для девочки мать остаётся главным источником эмоционального признания.

Л. В. Кузнецова обращает внимание на сочетание в образе матери телесной агрессии, изменчивости и притягательности [Кузнецова, 2013]. Мать не лишена чувств, но её эмоциональные импульсы непостоянны, тогда как девочка придаёт каждому жесту абсолютное значение и не способна отказаться от надежды на любовь. Даже конфликт становится формой контакта, поскольку полное безразличие переживается ребёнком тяжелее наказания.

Название фильма поддерживает эту структуру. Волчок как игрушка становится знаком материнского возвращения, а его вращение вокруг собственной оси соответствует композиции повествования: мать уходит, ребёнок ждёт, происходит краткое сближение, после чего всё повторяется. Движение не приводит к изменению отношений. Связь сохраняется как травматическая и односторонняя потребность ребёнка, на которую взрослый отвечает лишь эпизодически.

Пространство фильма также организовано вокруг ожидания. Дом не выполняет функции защищённого семейного места, а становится точкой, из которой девочка смотрит на дверь, окно или дорогу, надеясь на возвращение матери. Пустые дворы, окраины и временные жилища усиливают ощущение неустойчивости её положения.

В «Нелюбви» эта модель доведена до предела. Женя и Борис уже строят новые отношения и воспринимают прежний брак как завершённый этап. Алёша остаётся единственным препятствием для окончательного разделения их жизней. Родители обсуждают, с кем он должен остаться, можно ли передать его бабушке или отправить в интернат, но почти не обращаются к нему самому. Физически ребёнок присутствует в семье, однако эмоционально уже исключён из неё.

Сцена, в которой Алёша слышит разговор родителей и плачет за дверью, становится смысловым центром картины. Взрослые не знают о его присутствии, и только зритель видит последствия их слов. Беззвучный плач мальчика делает видимой травму, не замеченную внутри семьи. Ребёнок оказывается «невидимым» не потому, что его буквально не видят, а потому, что его чувства не учитываются в решениях взрослых.

Исчезновение Алёши не создаёт новый конфликт, а переводит уже существующее эмоциональное исключение в буквальную форму. Пока мальчик находился дома, родители могли не замечать его внутреннего состояния; после пропажи отсутствие становится внешним фактом, требующим действий. Однако поиски не приводят к восстановлению отношений: Женя и Борис продолжают обвинять друг друга и перекладывать ответственность.

В. А. Колотаев и Е. В. Улыбина связывают художественное пространство «Нелюбви» с различными моделями идентичности героев [Колотаев, Улыбина, 2017]. Борис зависит от внешних норм и требований работодателя, Женя формирует образ новой жизни через потребление, социальные сети и отношения с обеспеченным партнёром. Оба ориентированы на будущее, в котором присутствие Алёши воспринимается преимущественно как препятствие. На этом фоне участники поискового отряда выступают как люди, способные к последовательному и бескорыстному действию.

Родительский эгоцентризм героев не сводится к открытой жестокости. Женя и Борис сохраняют внешние признаки социальной нормальности: работают, пользуются современными технологиями, вступают в новые отношения и планируют новые семьи. Однако каждый стремится освободиться от последствий прежней жизни, не признавая собственной роли в травме ребёнка.

История Жени показывает межпоколенческое воспроизводство эмоциональной холодности. Она объясняет своё отношение к сыну тяжёлым детством и отсутствием любви со стороны собственной матери. Этот контекст раскрывает происхождение её поведения, но не оправдывает его: осознание собственной травмы не приводит к изменению отношения к Алёше. Родительская позиция Бориса столь же формальна. Его беспокоят прежде всего профессиональные и социальные последствия развода, а новая семья не свидетельствует о внутренней готовности к отцовству.

Дом в «Нелюбви» утрачивает функцию общего пространства ещё до исчезновения мальчика. Комнаты, двери и коридоры разделяют персонажей, а телефонные экраны заменяют непосредственное общение. Даже находясь рядом, члены семьи существуют в разных эмоциональных зонах. После пропажи Алёши пространство действия расширяется: квартира, школа, подъезды, лес, заброшенное здание, больница и морг образуют последовательность холодных и обезличенных мест. Поиск охватывает всё большую территорию, но не сокращает дистанцию между родителями.

Зимний пейзаж продолжает отчуждение, заданное интерьером. Голые деревья, снег, тёмная вода и пустые здания лишены романтической функции. Повторяющийся образ ленты, зацепившейся за дерево, связывает начало и конец фильма и подчёркивает замкнутость происходящего: внешние обстоятельства меняются, но структура отношений остаётся прежней.

Особую роль в обеих картинах играет звуковая драматургия. В «Волчке» голос девочки сопровождает действие и сохраняет её субъективную память. Закадровое повествование компенсирует отсутствие полноценного диалога с матерью: ребёнок получает возможность рассказать собственную историю, хотя его слова почти не влияют на поведение взрослого.

В «Нелюбви» Алёша почти лишён такого речевого пространства. Его молчание окружено ссорами родителей, телевизионными новостями, телефонными разговорами и бытовыми шумами. Взрослые постоянно говорят, но их речь не становится диалогом. Цифровая коммуникация расширяет внешние связи героев, но не помогает им услышать человека, находящегося рядом. После исчезновения голос ребёнка заменяется командами волонтеров, звонками и объявлениями; интенсивная звуковая активность возникает лишь тогда, когда Алёша уже не может ответить.

Сопоставление фильмов показывает переход от односторонней связи к её фактическому отсутствию. В «Волчке» девочка всё ещё удерживает мать в собственном эмоциональном мире: ждёт, преследует, прощает и снова надеется. Связь болезненна, но сохраняется. В «Нелюбви» ребёнок уже не располагает средствами, способными изменить поведение родителей. Его исчезновение делает явным прежнее положение: семья существовала так, словно сын был лишним.

Различается и функция ухода. В «Волчке» уходит и возвращается мать, сохраняя контроль над дистанцией, тогда как ребёнок остаётся ждать. В «Нелюбви» исчезает сам ребёнок, выходя из пространства, где его присутствие не воспринималось как самостоятельная ценность. Исчезновение становится предельной формой воздействия на семейную ситуацию, но и оно не приводит к устойчивой внутренней перемене родителей.

Художественная форма подчёркивает это различие. В «Волчке» дорога остаётся пространством возможного возвращения матери, а голос девочки удерживает её историю. В «Нелюбви» поиск разветвляется на множество маршрутов, однако ни один не возвращает семью к целостности. Молчание Алёши, разделённое пространство квартиры и холодный городской ландшафт показывают, что контакт был утрачен ещё до начала поисков.

Заключение

Проведённый анализ показывает, что в российском авторском кино 2000–2010-х гг. родительско-детские отношения становятся важным способом художественного осмысления кризиса ответственности, доверия и семейной коммуникации. В «Коктебеле» нарушенная связь между отцом и сыном ещё сохраняет возможность восстановления, тогда как в «Возвращении», «Изгнании» и «Юрьевом дне» родительский статус утрачивает значение безусловного нравственного авторитета. Его несостоятельность проявляется в принуждении, единоличном принятии решений, неспособности к диалогу и запоздалом осознании утраты.

В «Волчке» и «Нелюбви» кризис отношений переходит в эмоциональное исключение ребёнка из мира взрослых. У В. Сигарева связь сохраняется благодаря односторонней потребности девочки в материнской любви, тогда как у А. Звягинцева Алёша оказывается символически устранённым из семьи ещё до физического исчезновения. Его пропажа не создаёт новый конфликт, а обнаруживает уже сложившееся отсутствие близости и ответственности. Тем самым движение от «Коктебеля» к «Нелюбви» отражает переход от кризиса доверия к утрате самой способности взрослого поддерживать устойчивую эмоциональную связь с ребёнком. Эта трансформация раскрывается не только на сюжетном уровне, но и средствами киноязыка. Дорога, дом, остров, провинциальный город, замкнутые интерьеры и холодный городской ландшафт фиксируют разные степени сближения и отчуждения, а композиция кадра, пространственная дистанция, молчание и естественные шумы передают то, что герои не способны выразить словами. Основной вывод состоит в том, что кровное родство и формальное присутствие взрослого не гарантируют нравственной состоятельности: родительство получает этическое содержание лишь тогда, когда ребёнок признаётся самостоятельным субъектом, чья уязвимость и право на внимание учитываются в решениях взрослого.

Библиография

1. Ерохина Т. И., Семенова М. А. Грани странничества в современном отечественном кинематографе // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С. 337–342.
2. Казакова Е. Формула путешествия в российском роуд-муви 2000-х гг.: «Возвращение» и «Коктебель» // Детские чтения. 2019. Т. 16, № 2. С. 388–399.
3. Ключева Л. Б. Фильм А. Звягинцева «Изгнание» и традиция трансцендентального кино. Ч. 1. Вестник ВГИК. 2010. № 6. С. 6–25.
4. Ключева Л. Б. Фильм А. Звягинцева «Изгнание» и традиция трансцендентального кино. Ч. 2. Вестник ВГИК. 2011. № 7. С. 6–16.
5. Колотаев В. А., Улыбина Е. В. Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности // Артикульт. 2017. № 4 (28). С. 83–94.
6. Кузнецова Л. В. Признаки оборотня в героине фильма Василия Сигарева «Волчок» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. С. 207–213.
7. Ли Юй. Элегия об отцеубийстве: анализ нарративных стратегий мифа об отцеубийстве в фильмах «Вор» и «Возвращение» // Русская литература и искусство. 2009. № 2. С. 101–108. На кит. яз.
8. Мытова Е. В. Образ отца в современном российском кино: некоторые тенденции // Современный кинематограф: основные векторы развития. Москва, 2024. С. 198–201.
9. Орищенко С. С. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14, № 2 (3). С. 765–769.
10. Хренов Н. А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 67–74.
11. Ян Вэйминь. Комплекс «отцов и детей» в российском кинематографе // Институт России, Восточной Европы и Центральной Азии Академии общественных наук КНР : официальный сайт. 2010. 24 июля. URL: https://euroasia.cssn.cn/xsyj/xsyj_elswh/201007/t20100724_1785551. На кит. яз.

Parent-Child Relations in Russian Arthouse Cinema: From "Koktebel" to "Loveless"

Wang Chunhui

Postgraduate Student,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: Ashlef123123@gmail.com

Abstract

The article examines the transformation of parent-child relations in Russian arthouse cinema of the 2000s–2010s based on the material of the films "Koktebel," "The Return," "The Banishment," "Yuryev Day," "Wolfy," and "Loveless." The purpose of the research is to identify the main artistic models of family connection and the means of their screen embodiment. On the basis of comparative-typological and filmological analysis, the transition is traced from a disrupted but potentially restorable connection between parent and child to the crisis of parental authority and family alienation. Special attention is paid to the image of the child, the motifs of the road, home, and disappearance, as well as spatial distance, silence, and the sound environment. It has been established that parental status in the films under consideration loses the significance of unconditional moral authority, and the disappearance of the child becomes the ultimate expression of family alienation.

For citation

Wang Chunhui (2026) Roditel'sko-detskie otnosheniya v rossiyskom avtorskom kino: ot "Koktebeliya" do "Nelyubvi" [Parent-Child Relations in Russian Arthouse Cinema: From "Koktebel" to "Loveless"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (5A), pp. 5-16. DOI: 10.34670/AR.2026.61.71.001

Keywords

Russian arthouse cinema, parent-child relations, image of the child, family alienation, film language, film dramaturgy, family.

References

1. Erokhina, T. I., & Semenova, M. A. (2015). Grani strannichestva v sovremennomotechestvennomkinematografe [Facets of Wandering in Contemporary Russian Cinema]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, (3), 337-342.
2. Kazakova, E. (2019). Formula puteshestviya v rossiyskom road-muvi 2000-kh gg.: «Vozvrashcheniye» i «Koktebel» [The Travel Formula in Russian Road Movies of the 2000s: *The Return* and *Koktebel*]. *Detskiye chteniya*, *16*(2), 388-399.
3. Khrenov, N. A. (2011). «Novaya volna» v rossiyskom kinematografe: fil'my A. Zvyagintseva [The "New Wave" in Russian Cinema: The Films of A. Zvyagintsev]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*, (2 (3)), 67-74.
4. Klyueva, L. B. (2010). Film A. Zvyagintseva «Izgnaniye» i traditsiya transtsendental'nogo kino. Ch. 1 [A. Zvyagintsev's Film *The Banishment* and the Tradition of Transcendental Cinema. Part 1]. *Vestnik VGIK*, (6), 6-25.
5. Klyueva, L. B. (2011). Film A. Zvyagintseva «Izgnaniye» i traditsiya transtsendental'nogo kino. Ch. 2 [A. Zvyagintsev's Film *The Banishment* and the Tradition of Transcendental Cinema. Part 2]. *Vestnik VGIK*, (7), 6-16.
6. Kolotaev, V. A., & Ulybina, E. V. (2017). Khudozhestvennoye prostranstvo fil'ma Andrey Zvyagintseva «Nelyubov» kak sreda formirovaniya identichnosti [The Artistic Space of Andrey Zvyagintsev's Film *Loveless* as an Environment for Identity Formation]. *Articult*, (4 (28)), 83-94.

7. Kuznetsova, L. V. (2013). *Priznaki oborotnya v geroine fil'ma Vasiliya Sigareva «Volchok»* [Werewolf Traits in the Female Protagonist of Vasily Sigarev's Film *Wolfy*]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*, 207-213.
8. Li Yu. (2009). *Elegiya ob otseubiystve: analiz narrativnykh strategiy mifa ob otseubiystve v fil'makh «Vor» i «Vozvrashcheniye»* [An Elegy of Patricide: An Analysis of the Narrative Strategies of the Patricide Myth in the Films *The Thief* and *The Return*]. *Russkaya literatura i iskusstvo*, (2), 101-108. (In Chinese).
9. Mytova, E. V. (2024). *Obraz ottsa v sovremennom rossiyskom kino: nekotoryye tendentsii* [The Image of the Father in Contemporary Russian Cinema: Certain Tendencies]. In *Sovremennyy kinematograf: osnovnyye vektory razvitiya* (pp. 198-201). Moscow.
10. Orishchenko, S. S. (2012). *Metafori fil'ma «Yur'yev den'» Kirilla Serebrennikova* [Metaphors in Kirill Serebrennikov's Film *Yuri's Day*]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, *14*(2 (3)), 765-769.
11. Yang Weimin. (2010, July 24). *Kompleks «ottcov i detey» v rossiyskom kinematografe* [The "Fathers and Children" Complex in Russian Cinema]. *Institute of Russian, Eastern European and Central Asian Studies, Chinese Academy of Social Sciences: Official Website*. Retrieved from https://euroasia.cssn.cn/xsyj/xsyj_elswh/201007/t20100724_1785551. (In Chinese).