



О некоторых тенденциях «женской волны» современного русского кинематографа

С.А. Смагина

доктор искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

В статье рассматривается феномен «женской волны» в современном русском кинематографе. Безусловно, прозвучавшие фильмы женщин-режиссеров в нулевые, десятые и двадцатые годы не тождественны, их образная система трансформируется под влиянием социально-политического контекста, однако в них можно выделить определенные общие тенденции. Автор выделяет три основные, обозначая их как: «о любви», «о политике», «о бунте». Эти тематические направления характеризуют процессы, происходящие в современном русском обществе, и выводят фильмы женщин-режиссеров за пределы исключительно «женского вопроса».

The article looks into the phenomenon of the “women’s wave” in modern Russian cinema. Sure enough, the films produced by women directors in the 2000s, the 2010s and the 2020s are not identical; their imagery system has transformed under the influence of the socio-political context, yet certain general trends can be distinguished. The author picks out the three main ones, designating them as “romantic”, “political” and “rebellious”. These thematic areas characterize the ongoing processes in modern Russian society and take films by women directors beyond the exclusively “women’s issue”.

На современном этапе женский кинематограф из разряда исключительного и немногочисленного перешел в разряд массового, оказавшись на стыке фестивального кино и мейн-стрима. Речь уже не идет об отдельных именах женщин-режиссеров, сценаристов, операторов, а о целом поколении женщин, пришедших в кинематограф, что позволяет говорить о гло-

современный
 российский
 кинематограф,
 «женская волна»,
 женский взгляд,
 женщина в кино,
 политика в кино,
 любовь, бунт,
 бунтарь

modern Russian
 cinema,
 female wave,
 female gaze,
 woman in cinema,
 politics in cinema,
 love, rebellion,
 rebell

бальном феномене «женской волны». Авторы привносят в кинематограф свое видение героини нового времени, за которой угадываются процессы, характерные для российского общества в целом, так как трансформация женского образа становится маркером тех или иных исторических перемен. Более того, женский образ, запечатленный на киноэкране, не только отражает, но и конструирует социальную реальность. В эпоху массовой культуры активное использование женского образа часто превращается в инструмент воздействия на общественное сознание. В этих условиях он становится полифункциональным и претендующим на роль доминантного.

Прозвучавшие фильмы женщин-режиссеров в нулевые, девятые и двадцатые годы не тождественны, их образная система трансформируется под влиянием социально-политического контекста, однако в них можно выделить определенные общие тенденции.

О любви

В своем взгляде на современницу режиссеры пытаются предложить собственный взгляд на «женскую долю»: разрушают патриархальные стереотипы о «женском долге» и в целом шаблонный взгляд на женщину как на набор неких природных и социальных функций. Одной из главных фигур этой плеяды является Лариса Садилова. Будучи первопроходцем и одной из самых последовательных исследователей образа женщины в российском кино, она в своих работах («С днем рождения!», «Требуется няня», «С любовью, Лиля», «Ничего личного», «Она», «Однажды в Трубчевске», «Огород»), снятых в реалистической манере, чутко улавливает изменения в обществе и предлагает свою концепцию современницы, далекую от шаблонов из глянца.

В другой, более яркой стилистической манере, но не менее тонко исследует женщину в своем кинематографе Анна Меликян («Марс», «Русалка», «Звезда», «Фея», «Про любовь», «Трое» и т. д.). Ей удается достичь того, что для большинства российских женщин-режиссеров пока остается недостижимым, — сделать частные истории про любовь успешными у кинозрителей. Отчасти в этом ей помогают собственный продюсерский опыт, а отчасти — ее режиссерская манера добавлять в легкий жанр мелодрамы злободневную повестку. Более того, Меликян легко жонглирует референсами из советской киноклассики, в которые лихо вписывает свои истории, словно сочетая люксовые бренды с массмаркетом, создавая актуальные образы сегодняшнего дня.

Глобальные события XX века с особой силой обозначили конфликт между биологической и социальной сторонами личности женщины. Между этими двумя сторонами часто развивается и основной конфликт в фильмах, снятых женщинами-режиссерами. Социальная функция женщины становится все более значимой, востребованной и часто входит в противоречие с традиционными ролями, которые она выполняла. Например, поиски свободы женщиной перестают трактоваться как блажь или порок, а заявляются как неотъемлемое право («Интимные места» Н. Меркуловой и А. Чупова, «Верность» Н. Сайфуллаевой, «Фея» А. Меликян, «Люби их всех» М. Агранович, «Герда» Н. Кудряшовой и др.). Неверность пропагандируется как норма. Начинает манифестироваться идея, что пришло время прямых откровенных высказываний, на которые способны именно женщины, так как у них меньше страхов и комплексов. Вместе с женской стыдливостью из кинематографа стало исчезать слово «любовь», на смену которому приходят «отношения» или «связь» («Про любовь» О. Субботиной, «Связь» Д. Смирновой, «Питер FM» и «Еще один год» О. Бычковой, «Про любовь» А. Меликян, «Дунай» Л. Мульменко и др. Только для взрослых», «Дунай» и т. д.). Подобные образы и проблематика, стоящая за ними, в российском кинематографе становятся важным маркером происходящих в обществе социокультурных перемен, которые выходят далеко за пределы «женского вопроса», ведь за обесценивание традиционных семейных отношений, девальвацию понятия «любовь» и пестование пустоты позитивных смыслов ответственны все, невзирая на пол. Социальная активность женщины и инфантилизация мужчины не ограничиваются полоролевыми отношениями и в целом характеризуют постиндустриальное общество, ставя целый спектр значимых и болезненных вопросов российской действительности.

О политике

Отметим еще одну тенденцию: разговоры о неконформизме и свободе творческой, экзистенциальной или сексуальной в фильмах женщин-режиссеров часто приобретают открыто политическую направленность: «Время жатвы» М. Разбежкиной, «Все умрут, а я останусь» В.Г. Германики, «Пионеры-герои» и «Герда» Н. Кудряшовой, «Капитан Волконогов бежал» Н. Меркуловой и А. Чупова, «Разжимая кулаки» К. Коваленко и т. д. «Радикальная несочетаемость социальных страт, отсутствие договора и диалога между ними приводят к жесткому выбору между семейным счастьем и творческой реализацией, оказывающемуся особенно

травматичным для женщины. Россия предстает как страна разрушенных коммуникативных кодов, обрекающих либо на деградацию, либо на радикальный жест, который, свидетельствуя о наличии внутренней протестной энергии существующему порядку, в конечном счете оказывается деструктивен для человека. Поэтому документальное исследование социальной среды, сделанное женщинами-режиссерами, оборачивается своего рода — пусть и непрямым — протестным политическим высказыванием» [1].

Заметной работой в этом направлении становится картина Марины Разбежкиной «Время жатвы» (2004). «Время жатвы» — важнейший период в аграрном цикле, связанный с обширнейшим комплексом обрядов и ритуалов, лежащих в основе культурного и исторического сознания человека. Это своего рода итог усилий всего года. В фильме такой итог подводится действиям советской власти на протяжении ее существования.

Комментируя свой игровой дебют, режиссер-документалист отмечает, что интересуется не идеологией, а человеком: «...меня интересует просто человек как личность в своем частном выборе, одиноком выборе, который существует внутри социального, рядом с социальным, но все-таки пытается существовать автономно. Это моя главная тема в документальном кино. И мне кажется, что здесь одиночество этой семьи перед лицом государства, перед лицом социума есть. [2].

Картина повествует о жизни чувашской деревни 50-х годов XX века. Главная героиня фильма Антонина Гусева (Людмила Моторная) — лучший комбайнер района, мечтающая первоначально о двух вещах: чтобы муж с войны вернулся живым и об отрезе ситца на платье. Муж возвращается, но без ног, а вместо ситца ей раз за разом, как ударнице труда, вручают бархатное переходящее Красное знамя. Это знамя превращает жизнь семьи, а главное — Антонины, в трагифарс — в хате его погрызли мыши, и, чтобы советская власть не заметила порчи коммунистической святыни, ей год за годом приходится побеждать в соцсоревнованиях.

Героиня фактически становится рабыней Красного знамени и своего социального статуса передовицы труда. Мужчина же в этом мире ослаблен, обездвижен, как ее муж Геннадий (Вячеслав Батраков), лишившийся на войне ног. Но не это становится главной драмой его жизни — не искалеченное тело, а иссушенное без любви сердце. Закадровый голос сына поясняет, что отец, вернувшись с войны, пьет из-за отсутствия любви: «Без работы мог, без ног мог, а без любви — нет». Разбежкина не просто развенчивает стереотип о том, что мужчине чувства не нуж-

ны, но и разрушает миф об освобожденной советской властью женщине. В разрушенной патриархальной системе место мужчины занимает государственная машина, не просто подавляющая женщину, а выколачивающая из нее все живое (причина отсутствия любви). Бытовой анекдот про прожорливых мышей превращается в женскую трагедию. Чтобы спасти знамя от грызунов, Антонина сначала ставит его в красный угол, молясь на него как на икону, а затем и вовсе кладет его рядом с собой на кровать под одеяло. Травматический женский опыт сталинской эпохи не просто постепенно превратил женщину в бабу-мужика, но и во многом обескровил следующие поколения.

В картине Разбежкина поднимает важнейший вопрос об утрате родовых связей: что же такое произошло с человеком, что не такое уж давнишнее прошлое страны оказалось им забыто? «Время жатвы» начинается с документальных кадров и фотографий деревенских жителей тех лет, а закадровый голос, пытаясь узнать своих родных в этих лицах, констатирует: «Никого не помню, никого». И лишь в финале зритель понимает, что младший сын героини, Коля, от чьего лица ведется это повествование, умер гораздо раньше своей матери. Этот прием — воспоминания мертвого — наталкивает на мысль, что у живых историческая память как инструмент уже атрофирована: «Вы настолько покинули нашу память о вас, что не возвращаетесь даже в наши сны». В финале картины, когда какие-то неизвестные люди без малейшего трепета вышвыривают вещи из квартиры умершей Антонины, не оставившей после себя прямых наследников, оказывается извлеченным из сундука фрагмент знамени, что превратилось в проклятие для всей семьи. В итоге он достается молодой девушке, которая, невзирая на оклик отца: «Инна, брось эту гадость», повязывает его на голове как бандану, принимая обгрызанный мышами дар прошлого как эстафету.

Еще одна картина «Пионеры-герои» (2015) представительницы «женской волны» Натальи Кудряшовой рассказывает о трех друзьях детства, которые переживают кризис среднего возраста и находят причины этого деструктивного состояния в своем «счастливом» советском прошлом. Оля, Катя и Андрей знакомы с младших классов, готовились вступить в ряды пионерской организации, учили клятву, мечтали совершать подвиги, всегда и во всем поддерживать друг друга.

Ольга (Наталья Кудряшова), отвечая психоаналитику (Александр Усердин) на вопрос об интимной жизни, рассказывает, что испытала первый оргазм в четыре года от фантазии, что она возвращается в детсад из фашистского плена, где ее долго пыта-

ли. В детсаду ей говорят, что она — герой: «...я вся такая героическая». Но во взрослом состоянии эта фантазия ее больше не возбуждает: «Я ж не сумасшедшая, это в детстве я хотела быть как пионеры-герои, Валя Котик и другие».

Говорить о повседневных проблемах через болезненную фиксацию на сексе — отличительная черта картин, снятых российскими женщинами-режиссерами. В данном случае патриотизм и героизм советского народа представляются через призму нездоровой сексуальности. Детские страшилки из советского фольклора о шпионах на черных «Волгах» со значком «ССД» (смерть советским детям), отлавливающих беззащитных октябрят и пионеров; лицемерие и двойные стандарты взрослых, игнорирующих собственные лозунги и правила, — все это отзывается травмами в душах главных героев. Они все в своем советском детстве мечтали совершить подвиг, как к тому призывала Родина, но выросли и погрустнели от осознания, что Родина сознательно игнорирует их желания и потребности, а возжеленного светлого будущего не будет.

Лейтмотивом переживаний современных тридцатилетних вне зависимости от пола становится ощущение душевной пустоты, порожденной советской пропагандой о светлом будущем, смутившей детские умы, но не давшей опоры нынешним взрослым. «Все вроде нормально, но что-то не так», — заключает поколение, рожденное в конце семидесятых, воспитанное в СССР, пережившее перестройку и суровые девяностые, вынужденное строить уже другую страну. Современные «пионеры» заливают свои страдания алкоголем и винят во всем прошлое. Всех троих героев — журналиста, сериальную актрису и рекламщицу — не покидает ощущение, что они занимаются чем-то несостоящим, а энергии создавать стоящее в них нет, ее уничтожила советская система.

Начиная фильм в кабинете у психоаналитика с диалога о первом сексуальном опыте, режиссер подводит зрителя к идее общей травмированности общества историческим прошлым: «Кудряшова проблемы современности видит именно в подростковой советской воспитательной системе, переполненной героическим прошлым, примерами самоотверженности пионеров-героев, жестким давлением, заставляющим делать выбор между семьей и страной. Какой детский организм справится с этим? Однако тогда справлялись. Теперь наступила стабильность, сытость и уверенность, нужда в подвиге отпала, и героизм ушел в тень. Персонажи “Пионеров” плывут по течению современности, огибая родных и знакомых, оставаясь одиночками в боль-

шом людском море. Фильм делает множество акцентов на том, что мы остались совсем одни, даже окруженные другими людьми. И некому помочь в трудную минуту. А когда героизм требуется, захочется быть от него подальше, спрятаться за чужую спину, выйти сухим из воды» [6].

На тему полицейского государства и беспредела его высшего руководства режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов снимают притчу «Капитан Волконогов бежал» (2021). 1938 год. В рядах энкавэдэшников намечаются чистки, капитану Волконогову (Юрий Борисов) удастся бежать. В видении Волконогову является мертвый товарищ, который сообщает, что ему (Волконогову) уготовано место в аду, если он не вымолит прощения хотя бы у одной своей жертвы. Главному герою приходится не только скрываться от вчерашних коллег, но и получать прощение у родственников расстрелянных. Формальные раскаяния и извинения капитана выглядят провокативными и нелепыми, как, например, в одном из эпизодов: «Вашего папу расстреляли. Простите, произошла ошибка».

В итоге создается картина, рисующая ад на земле, где жизнь человека ничего не стоит, где попирается человеческое достоинство, где все люди уже заочно осуждены («они ненадежные элементы, сейчас они невиновны, но они будут виновны потом, и мы не можем просто сидеть и ждать»).

В этой нелепости формулировок заключается весь кошмар представленного авторами фильма миропорядка. Такой же нелепостью является и то, что на зрительское прощение и симпатию претендует кровавый энкавэдэшник. Кинокритик Василий Степанов весьма точно определяет, почему это неуместно: «Все-таки эстетика как-то связана с этикой, это не только художественное, но и этическое решение: обрезать ли зрителя на сочувствие опричникам в красных штанах, вымалывать ли у зрителя прощение? Здесь этика в сторонке. А в качестве смысла облако правильных тэгов: актуально поданная (с пытками противогазом) тема большого террора, красивая картинка и красивые шмотки, а потом можно сфоткаться на фоне оставшихся после съемок фильма граффити во дворе дома, где квартировал Киров. Выглядит прикольно — вот тебе и смысл. Можно было бы сказать, что мишура отвлекает от приключения заблудшей души Волконогова, но есть ли она вообще, эта душа? Душа — это вопрос теософский, а тренды и дизайн — в этом авторы большие доки — в ад (да и в рай тоже) не отправишь, только в инстаграм¹. И тут, кажется, важное. Кино последнее время как-то слишком уж увлеклось красотой, точнее технологиями

¹ Компания Meta Platforms считает себя экстремистской организацией, а ее деятельность запрещена в России.

красоты. Покончило с саморазоблачительной неказистостью. Быть некрасивым некрасиво» [7]. Политический пафос картины становится бессовестной манипуляцией на 58-й статье УК РСФСР. Примечательно, что и у Кудряшовой, и у Меркуловой-Чупова, занимающихся критикой тоталитарного прошлого, в фильмах звучит фрагмент одной и той же песни — «Полюшко-поле», являющейся важным смысловым акцентом для каждой из картин:

Полюшко-поле,
Полюшко, широко поле.
Едут по полю герои,
Эх, да Красной Армии герои!
Девушки плачут,
Девушкам сегодня грустно,
Милый надолго уехал,
Эх, да милый в армию уехал...

Согласно официальной версии, песня была написана Львом Книппером в 1933 году² и стала главной темой первой части его же 4-й симфонии «Поэма о бойце-комсомольце» (1934). Однако в связи с белогвардейским прошлым и «закрытым» периодом биографии композитора с 1920 по 1924 год существует и альтернативная история создания: это всего лишь перепев казачьей песни времен Гражданской войны, написанной в 1919 году с другим текстом:

Полюшко-поле,
Полюшко, широко поле.
Едут по полю партизаны
С красными бандитами сражаться.
Едут-поедут,
Тихо запевают песню
Про свою казачью славу долю,
О России-матушке кручинясь...

Убедительные доказательства альтернативной истории отсутствуют, однако в контексте разоблачительной риторики обозначенных фильмов песня Книппера в обоих случаях звучит с явной отсылкой к версии 1919 года. Картина «Пионеры-герои» начинается с репетиции школьного хора, где герой отказывается исполнять солирующую партию в «Полюшко-поле», желая, как и все, цокать. Когда учительница музыки открывает ему секрет, что цокать бездари, а у него есть голос, Андрей покидает своих друзей — он не хочет отказываться от собственных желаний и становится для всех «предателем». В картине «Капитан Волконогов бежал» «Полюшко-поле» в кавер-версии Shortparis

² Автор текста — Виктор Гусев.

звучит как «мелодия репрессий» [3]. Примечательно, что «коровые гэбисты» исполняют ее в кружке самодеятельности, превращая мифы и клише сталинской эпохи в альтернативную версию современной российской действительности.

О бунте

При всей неоднозначности затрагиваемых тем, крайней жанровой полярности — от мелодрамы до политического памфлета — и приверженности актуальной повестке, именно женщинам-режиссерам удалось сформулировать и вывести на киноэкран современного бунтаря, выразившего общественные настроения двухтысячных, причем в динамике — от открытого протеста, взрыва («Все умрут, а я останусь», «Комбинат “Надежда”») до смирения и фактически — краха («Разжимая кулаки»). Именно такой путь проходили все бунтари западного кинематографа, начиная с французской «новой волны», английского кинематографа «рассерженных», Нового Голливуда и т. д. Симптоматично, что в российском кинематографе таким героем становится именно женщина. Она словно подчеркивает усиливающуюся инфантилизацию и ослабление мужского мира.

Как когда-то героиня Элизабет Тейлор в одном из ключевых фильмов Нового Голливуда «Кто боится Вирджинию Вулф?» (1966) Майка Николса бросила в лицо собственному мужу (Ричард Бёртон) оскорбительное: «Вы все слабаки! Я мать-земля, а вы — слабаки!» — так и главная героиня фильма Валерии Гай Германики произносит сакраментальную фразу: «Все умрут, а я останусь!» Эта фраза была не только вынесена в название картины «Все умрут, а я останусь!» (2008), но стала фактически манифестом протестного настроения нового русского кино. Поколенческий конфликт (фраза была брошена школьницей своим родителям) является символом тотального брожения в современном обществе и смены социальной парадигмы.

И семья, и школа в картине представлены как метафоры косности общества (миропорядка) и авторитарной институции власти, подавляющей человека. В качестве репрессивных фигур предсказуемо выступают отец (бьет главную героиню за любую провинность) и завуч, которая решает, кто достоин пойти на школьную дискотеку, а кто — нет, оценивая учеников по степени их послушания: «Ну докажите, что вы достаточно взрослые и мы можем вам доверять». У всех взрослых есть понимание, как надо и как им удобно, но ни один из взрослых не удосуживается, если не по-дружески, то просто по-человечески, по-

говорить с подростками. Бунт в системе тотального контроля осуществляет девятиклассница Катя (Полина Филоненко), которая вопреки всем запретам и предательству подруг сбегает на дискотеку.

Жестоко избитая соперницей под безропотное молчание других школьников, вместо реальной поддержки и помощи, героиня получает от родителей предложение сделать вид, что ничего серьезного не произошло: «Мы все равно тебя любим, все это пройдет через год <...> поедим завтра что-нибудь купим тебе». Когда на такое предложение Катя отвечает матерным посланием, родители договариваются ночью заколотить окна в квартире, превратив дом в конуру, а дочь — в любимую собаку на привязи. Родители упорно не замечают, что давно потеряли не только свою дочь, но и самих себя, превратившись в бездушные винтики системы, живя в тотальной «нелюбви». Валерия Гай Германика привычными для новолновских бунтарей характеристиками (социально неодобряемое поведение, жестокость) наделяет девочку-подростка, обозначая тем самым неизбежность феминизации протеста.

В похожем социальном тупике оказывается и героиня фильма Натальи Мещаниновой «Комбинат “Надежда”» (2014). Многими фильм был воспринят как история беспросветной норильской действительности, где вся человеческая жизнь подчинена Заводу. Мрачная российская провинциальная действительность определяет и характеры персонажей — как главных, так и второстепенных, — они плоть от плоти агрессивной среды. Для Мещаниновой, выпускницы разбежкинской школы документалистики, важно видеть и анализировать действительность. Точность в изображении человека на экране подтолкнули ее на режиссерскую бескомпромиссность в достижении достоверности, в том числе речевой, поставив под удар как прокатную судьбу картины, так и фестивальную. В результате картина стала одним из ярчайших «поколенческих» фильмов современного российского кинематографа. «Комбинат “Надежда”» не воспринимается ни как чернуха, ни как артхаус, ни как прямой феминистский манифест, ни даже, опровергая характеристику в роттердамском каталоге, как “кинетическая докудрама”. Это просто хорошее кино, как ни странно, напоминающее советское оттепельное — про несовершенных людей, которым сопереживаешь и которых потом помнишь» [2]. С поправкой на реалии сегодняшнего дня фильм с полной уверенностью можно поставить в один ряд с фильмами европейских новых волн. А героиню — в один ряд с бунтарями 60-х.

Несмотря на печальную экранную участь европейских бунтарей, история в фильме Мещаниновой словно пропитана надеждой — маячки ее разбросаны по всему фильму. Это и Надеждинский металлургический завод (Заполярный филиал компании «Норникель»), вокруг которого строится жизнь норильчан, и проститутка Надежда, без которой не обходится ни одна попойка (авторская ирония). Но главное — это надежда на светлое будущее, теплящаяся в душах героев: соперницы Надя (Полина Шанина) и Света (Дарья Савельева) мечтают уехать из родного города, таксист Дэн — накопить на внедорожник и возить туристов в тундру, Сережа и Яна, энтузиасты заводской самодеятельности, мечтают написать хитовую песню, а фокусник Алеша — стать звездой корпоративов «Норникеля». И все как один надеются и нуждаются в любви и человеческом тепле. Слова песни группы «Ленинград», которую распевают герои на разрыв аорты в начале фильма, «Дай мне, дай мне, дай мне, дай мне, дай любви / Я кричу тебе, тебе, тебе, бе: “Ду ю лав ми?”» — становятся коллективным криком о потребности близости, любви — того, чего так не хватает в индустриальном мире молодому поколению. Но все их мечты и планы лишь утопия. Бесконечная череда праздников, посиделок в бане и пикников у костра оказываются слабым утешением в ситуации собственного бессилия. Цивилизация расположена в западной части страны, из Норильска до нее так просто не добраться, ни денег, ни энергии на такое великое «переселение» ни у кого нет. Фактически город превращается в гетто для молодежи, из которого ни вырваться, ни реализоваться нельзя. Все, кто выживет после бурной молодости, смиряются с обстоятельствами и вписываются в систему. Так легче.

Из плоти реальности, запечатленной Мещаниновой, вырастает философская драма о поиске и утраты смысла жизни, в которой героиня Света оказывается единственной, кто среди персонажей имеет жизненные силы на изменения и способен вырваться из заводского облака пустых надежд в пользу пусть неясной, но свободы. Понимая, что родители, вручая на день рождение ключи от квартиры, фактически намертво привязывают ее к Норильску, героиня идет на преступление — она убивает проститутку Надю, из-за которой у нее разрушилась любовь и у которой, в отличие от нее, появляется реальный шанс уехать. Это убийство представляется метафорой бунта ради обретения личной свободы.

Эти две девушки становятся олицетворением двух моделей существования женщины в современном мире: патриархальной

(общество протестирует Надю, обеспечивая финансово, но лишая свободы выбора) и феминистской (Света ради обретения свободы, готова на все, даже пойти на преступление). Несмотря на то что Мещанинова в разных интервью говорит о собственной невключенности в феминистскую повестку, тем не менее героиня «Комбината “Надежда”» воплощает актуальную тенденцию, согласно которой витальностью в современном мире обладают именно женские персонажи, словно пытаясь добрать возможности, упущенные за время затяжного патриархата.

³ Итальянский фильм «Кулаки в кармане» (итал. *I pugni in tasca*) режиссера Марко Беллоккьо (1965) является экранным манифестом кинематографа Контестации — итальянской протестной волны.

⁴ Кира Коваленко — выпускница режиссерской мастерской Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском государственном университете (Нальчик, 2015).

Картину «Разжимая кулаки» (2021) Киры Коваленко можно рассматривать как финальный аккорд в развитии темы бунтарства, возникшей в российском кинематографе на данном этапе. Само название фильма уже указывает на то, что некогда сжатые кулаки (или кулаки в кармане³) от бессилия разжимают... Действие фильма происходит в маленьком городе Мизур в Северной Осетии. Северный Кавказ⁴ в качестве локации, безусловно, можно рассматривать как гипертрофированный образ патриархальной России, сохранившей вопреки всем веяниям с Запада традиционный уклад и миропорядок.

Главная героиня Ада (Милана Агузарова) мечтает вырваться из-под опеки отца, сделать урологическую операцию, устранив последствия военной раны, перестать, как ребенок, мочиться в памперсы и, как взрослая женщина, стать счастливой. Но для отца взрослая дочь — «отрезанный ломоть». Оправдываясь родительской заботой, он крепко держит Аду, контролируя все аспекты ее жизни, заглушая в ней взрослеющее женское начало, запрещая даже пользоваться духами, не говоря уже о свиданиях с мальчиками. Ее отец, Заур (Алик Караев), одинок после гибели жены, обижен на старшего сына за то, что тот уехал от семьи в Ростов за «разными вариантами жизни», а не единственным, предложенным отцом, и «душит» своей любовью и опекой младших детей, закрывая вечерами дверь на ключ, чтоб «не бегали», т. е. не сбежали из родного гнезда. Для него Ада не просто дочь, она — хозяйка дома, как жена, которую он ревностно охраняет от чужих глаз. Для младшего брата Дакко (Хетаг Бибилов) Ада как мать, он вцепляется в нее мертвой хваткой, залезая к ней под одеяло, испугавшись ночного кошмара. На слабое возражение сестры, что ей хочется хотя бы ночью побыть одной, он грозит выдать отцу все ее тайны. Для старшего брата Акима (Сослан Хугаев) Ада — как возлюбленная. Он по-мужски журит ее за короткую пацанскую стрижку и убеждает, что заступится за нее перед отцом, вызволив из домашнего заточения: «Будет держать — отцепим. Будешь целая, красивая. Отдадим тебя замуж». При

этом, когда речь заходит о решительных действиях, Аким оказывается к ним не способен, т. к. подвергать риску здоровье отца ради свободы сестры он не готов. Да и младший брат, видя готовность сестры к отъезду, начинает обвинять ее в эгоизме.

Бунтом героини против системы мужского контроля над ее жизнью становится попытка создать любовную связь со знакомым Тамиком (Арсен Хетагуров), который долго добивался внимания Ады. Однако и здесь выход для нее неочевиден. Пытаясь склонить девушку к близости, юноша в ответ на ее физический недостаток демонстрирует свои «раны детства», заработанные в мальчишеских забавах. Однако наличие шрамов не становится объединяющим «несовершенством» для этой пары — ни секса, ни семьи Тамик предложить не может. Аде ничего не остается, как признать несостоятельность своей попытки вырваться.

Складывается впечатление, что все мужчины в жизни Ады пытаются ее удержать на удобных для себя позициях: либо, как родные, полностью контролируют ее жизнь, либо, как Тамик, не готовы взять на себя ответственность за нее. Героиня оказывается в безвыходной ситуации. Драматизм положения Ады усугубляется тем, что для своей семьи она является опорой и источником силы. Без женщины мир мужчины хрупок, он рухнет не только фигурально, но и буквально. Кира Коваленко находит очень емкий визуальный образ: отцовские объятия для Ады оказываются капканом, из которого без посторонней помощи не выбраться. Желание девушки освободиться от опеки семьи — это, безусловно, и ее желание свободы, и ее право бороться за эту свободу. Но за неготовностью семьи отпустить из-под своей опеки героиню скрывается потребность мужчины в женской поддержке и участии: материнском, дочернем, сестринском, супружеском...

Драма героини заключается в осознании своей женской миссии в круге этих израненных мужчин, в непосильной ноше, которая по ряду причин легла на ее хрупкие плечи, и в невозможности покрыть собой все бреши в семейной (общественной) системе. От этого Ада выглядит сакральной жертвой, принесенной в уплату за войны, развязанные мужчинами, национальные и религиозные правила и ограничения, за веяния современной фемповестки и т. д. В рамках данного фильма, анализирующего процессы, происходящие в современной России, женщине уготовано лишь две роли — писающего в памперсы младенца или «кавказской пленницы». Любая попытка стать не просто самостоятельным, а равноправным членом общества обречена на неудачу. Женщине в этой ситуации надо либо обороняться,

либо нападать, что в итоге лишает способности любить и любовью этой отогревать мужской мир.

В финале фильма появляется хрестоматийный образ мотоциклиста-бунтаря — Ада с Акимом мчатся в город договариваться о вожденной операции. Догнавший их по дороге свадебный кортеж с запуганной невестой, куклой на капоте и радостной стрельбой из машин жениха и его друзей, по сути, становится отражением незавидной судьбы Ады, в которой операция мало что поменяет. Героиня оказывается в социальном тупике, выбирая между зависимостью от отца или от будущего мужа, которому Аким ее вручит сразу же после лечения. Понимая, что надежды на самостоятельную жизнь, выбор, а значит, счастье, у нее отсутствует, Ада разжимает кулаки, выбрасывая на дорогу сумку с документами, и целует Акима со словами: «Ты пахнешь папой». Бунт закончился провалом.

Подводя итоги, можно сказать, что «женская волна» в российском кино расширила взгляд на современное общество, сфокусировавшись на изменениях и острых проблемах, предложила «женский» взгляд на проблемы женщины в современном обществе, а также на разрушение образа мужчины-защитника. Принимая во внимание, что женские образы на киноэкране очень точно отображают изменения, происходящие в обществе, можно предположить, что феномен женского кино в России не исчерпан, а только находится на этапе своего формирования. ■

Для цитирования: Смагина С.А. О некоторых тенденциях «женской волны» современного российского кинематографа // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 81-95.

For citation: Smagina S.A. On Some Trends of the “Women’s Wave” ofin Modern Russian Cinema // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 81-95.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюх А. Кинокультура и взрыв. Женщины-режиссеры в кинематографе современной России // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2015. № 5 (103). С. 126–141.
2. Плахов А. Бетонные облака и брызги металла. «Комбинат “Надежда”» Натальи Мещаниновой в Роттердаме // «Коммерсантъ» № 11 от 27.01.2014. URL: www.kommersant.ru/doc/2392915 (дата обращения: 29.02.2024).
3. Пронченко З. С Новым старым 1937-м: «Капитан Волконогов бежал» // Искусство кино от 08.09.21. URL: <https://kinoart.ru/reviews/s-novym-starym-1937-m-kapitan-volkonogov-bezhal> (дата обращения 22.02.2024).

4. *Разбежкина М.* Меня увлекает реальная жизнь // Чапаев. Проект журнала «Сеанс». URL: <https://chapaev.media/articles/3953> (дата обращения 18.04.2020).
5. *Степанов В.* Модный приговор — «Капитан Волконогов бежал» на «Кинотавре» // Сеанс от 24.09.2021. URL: <https://seance.ru/articles/volkonogov-review/> (дата обращения 22.02.2022).
6. *Ухов Е.* Рецензия на фильм «Пионеры-герои» // Film.ru. 19.06.2015. URL: <https://www.film.ru/articles/chto-vyroslo-tovyroslo/> (дата обращения 22.02.2022).

REFERENCES

1. *Artyux, A.* Kinokul'tura i vzryv. Zhenshiny`-rezhissery` v kinematografe sovremennoj Rossii [Film culture and explosion. Women directors in the cinema of modern Russia]. Neprikosnovennyj` zapas. Debaty` o politike i kul'ture, no. 5 (103), 2015, pp. 126–141. (In Russ.)
2. *Plaxov, A.* Betonny`e oblaka i bry`zgi metalla. «Kombinat “Na dezhdá» Natal` i Meshhaninovoje v Rotterdame [Concrete clouds and splashes of metal. Natalia Meshchaninova's “Nadezhda Plant” in Rotterdam] // “Kommersant” № 11 ot 27.01.2014. Available at: www.kommersant.ru/doc/2392915 (Accessed 29.02.2024). (In Russ.)
3. *Pronchenko, Z.* (2021) S Novy`m stary`m 1937-m: “Kapitan Volkogonov bezhal” [Happy New Year 1937: “Captain Volkogonov escaped”] // Iskusstvo kino ot 08.09.21. Available at: <https://kinoart.ru/reviews/s-novym-starym-1937-m-kapitan-volkogonov-bezhal> (Accessed 22.02.2024). (In Russ.)
4. *Razbezhkina, M.* Menya uvlekaet real`naya zhizn` [I'm fascinated by real life] // Чапаев. Проект журнала “Seans”. Available at: <https://chapaev.media/articles/3953> (Accessed 18.03.2020). (In Russ.)
5. *Stepanov, V.* Modnyj` prigovor — “Kapitan Volkogonov bezhal” na “Kinotavre” [The fashionable verdict is “Captain Volkogonov escaped” on Kinotavr] // Seans ot 24.09.2021. Available at: <https://seance.ru/articles/volkonogov-review/> (Accessed 22.02.2022). (In Russ.)
6. *Uhov, E.* Recenziya na fil`m “Pionery`-geroi” [Review of the film “Pioneer Heroes”] // Film.ru. 19.06.2015. Available at: <https://www.film.ru/articles/chto-vyroslo-tovyroslo/> (Accessed 22.02.2022). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 26.01.2024; одобрена после рецензирования 10.02.2024; принята к публикации 19.02.2024.

The article was submitted 26.01.2024; approved after reviewing 10.02.2024; accepted for publication 19.02.2024.