

## РАЗДЕЛ I. ОБЗОРЫ

УДК: 778.5p(09)<sup>«2000–2010»</sup>

DOI: 10.24412/2618-9313-2021-114-7-10



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

### Три истории, или Любовь на карантине: мотив побега в фильмах женщин-режиссеров

*НИНА СПУТНИЦКАЯ*

#### Аннотация

В статье анализируются сюжетная структура, образы главных героев, способы воспроизводства социальной реальности и механизмы противостояния доминированию и репрессии в кинофильмах женщин. Анализ осуществляется на материале фильмов «Верность» Нигины Сайфуллаевой, «Мысленный волк» Валерии Германики и «Простой карандаш» Натальи Назаровой.

#### Ключевые слова

женская тема, Нигина Сайфуллаева, Валерия Гай Германика, Наталья Назарова, феминистская критика, интеллигенция в кино, образ женщины, киномелодрама

UDC

778.5p(09)<sup>«2000–2010»</sup>

### Three Stories, or Love in Quarantine: the Escape Motive in the Films of Female Directors

*NINA SPUTNITSKAYA*

#### Abstract

The author analyzes composition, images of the main characters, the ways of reproducing social reality as well as mechanisms of confrontation with dominance and repression represented in Russian female directors' films. The author focuses on Fidelity ("Vernost", dir. Nigina Sayfullaeva), The Imagined Wolf ("Myslenny volk", dir. Valeriya Gai Germanika) and The Pencil ("Prostoi karandash", dir. Natalya Nazarova).

#### Keywords

a female theme, Nigina Saifullayeva, Valeria Guy Germanika, Natalia Nazarova, feminist criticism, intellectuals in cinema, a female image, melodrama

«Верность» Нигины Сайфуллаевой, «Мысленный волк» Валерии Германики и «Простой карандаш» Натальи Назаровой — фильмы, снятые режиссерами-женщинами в 2019 году, неожиданно сложились если не в манифест, то трехчастное заявление стратегии разрыва с феминистскими амбициями, инверсии мелодрамы. Жанровые параметры их весьма отчетливы: эротическая драма; сказка; школьная киноповесть, но служат они первичным манком, ибо картины эти в типичных для заявленного субжанра локациях фиксируют летаргию чувств, а заодно — летаргию феминистских амбиций в современной России.

Структура каждой из рассматриваемых ниже историй покоится на трех элементах: осмысление женщиной своего положения, сражение с «демонами» и несостоявшийся побег из зоны заражения. Темы побега от материнства, ожидания мужчины, страха перед самостью и ее обретение реализуются разными способами: хождение в народ, изоляция, случайные интимные связи с мужчинами. Но женщины не выступают против стихии, ибо она внутри них, и уже не важно, сами они, своей противоречивой природой ее породили, или все-таки пресловутая социальная действительность. Все три героини — представительницы интеллигенции и носительницы примерно одинакового культурного капитала: врач, хореограф, художник — не могут наладить коммуникацию со своими близкими, предпочитая скрываться в тайниках искусства высокого и низкого: одна учит рисованию детей, другая рассказывает быличку, третья противопоставляет пошлой мелодраматической пьесе яростную эротическую драму. Теоретик феминизма Гризельда Поллок как историк и наследник метода Мишеля Фуко, вдохновленная идеей «глаза власти», введенного французским ученым, уделяет в своих исследованиях особое внимание зрителю как агенту в продуктивном диалоге-потреблении культуры, ее исследовательские задачи определяются четырьмя вопросами: «кто смотрит, на что, на кого и каковы последствия этого с точки зрения властных отношений?» [3]. Методология Поллок в отношении выбранных фильмов позволяет обнаружить ряд типовых механизмов в репрезентации женской самости на современном российском экране и способы деконструкции элементов доминирующей культуры.

Героиня «Верности», едва заподозрив супруга в измене, спешит отыскать в заштатном баре партнера для секса, а наутро превратиться в добропорядочного гинеколога затем регулярно повторяет ритуалы неверности, пока адюльтер не станет достоянием общественности. Американки отыграли эти сюжеты еще в «Расцвет мисс Джин Броди» (1969) и «В поисках мистера



Гудбара» (1977), но российское киносообщество оказалось к такому радикальному поведению не готовым. Поэтому «Верности» было суждено стать самой скандальной российской лентой года и оказаться в роли жертвы приоритета мужского взгляда. Награждение на «Кинотавре» стало важным кирпичиком в захватывающей биографии фильма, ибо эротическая драма уступила место дебютному «Быку» Б. Акопова — био-драме из жизни 1990-х годов. Провокационную «Верность» жюри отметило лишь специальным дипломом с формулировкой «За безграничную веру актеров в режиссера».

Лена (Евгения Громова) — врач, талантливый акушер, и Сергей (Александр Паль) — актер провинциального театра, женаты недавно, чувства не успели остыть, но в сексуальной жизни намечился простой. Однажды увидев подозрительную смс в телефоне мужа, Лена — сдержанная, подтянутая, уверенная в себе — решается отведать запретного плода. «В сексе все несчастливо, потому, что секс — это то, что нельзя» — наставляет Лену заведением клиники, где она работает, и комментирует семейную неурядицу: «Или он для тебя не особенный, или ты для него обычная». За пару часов до своей первой измены Лена звонит мужу «просто так, без всякой информации». Казалось бы, она — человек очень практичный и к вопросам тела относится весьма технично. Она набирает опыт — последовательно и методично так же ловко, как она выполняет свою работу: спасибо автору за эпизод, когда, заручившись осторожным разрешением своей пациентки, она переворачивает плод в ее чреве. Но с замиранием Лена наблюдает, отзовутся ли измены — реальные и пока только мыслимые — на ее семейных отношениях, легче ли будет после этого общение с мужем. Сергей — напротив, актер, но всего себя растрчивает на сцене, не намереваясь переносить домой — в зону комфорта и отдохновения — мелодраматические штампы. Станным образом Лена и Сергей вместе, но сомнения в том, что

они дороги друг другу возникают только к финалу фильма. У Сайфуллаевой получилась очень интимная, очень чувственная история с отменным накалом страстей, которой прощаются некоторые нестыковки и небрежности.

«Верность» созвучна фавориту критики и зрителя «Аритмии» (2017) Бориса Хлебникова: также выразительна актриса и гармоничен тандем центральных персонажей и слегка карикатурны фоновые герои, у Сайфуллаевой это глупышки-беременные, их мужья, восседающие на джипах и медицинский персонал абстрактной клиники, в которой работает Лена. Но, если «Аритмия» (а год спустя «Обычная женщина» [2, С. 20–21] делала семейную драму частью социального анализа, то «Верность» заботит анализ женской сексуальности и проблемы женской телесности в современной российской культуре. В ней принципиально отсутствует ответ, зачем героиня решила нарушить границы и почему не стала сохранять свой брак, и выразительные долгие крупные планы восполняют психологическую неуверенность некоторых ее поступков.

Предсказуемо, что «Верности» не удалось стать универсальной историей — понравиться и зрителю, и профессиональному сообществу, оценившему смелость авторов, но не разглядевшего соль истории. Одним из исключений стала позиция журнала «Искусство кино», наградившего на исходе года Нигину специальным призом. На страницах журнала Антон Долин дает исчерпывающий анализ фильма — убедительный и подробный, называя работу Сайфуллаевой наследницей «Легкого дыхания» Ивана Бунина и «Дамы с собачкой» Антона Чехова и заканчивает разбор весьма оптимистичным выводом: «В последней сцене «Верности» Лена в большом городе, вдали от дома, заходит в трамвай. До этого мы видели ее за рулем своей машины, выписывающей восьмерку по замкнутому маршруту: от города к Зеленоградску или Светлогорску и обратно, от мужа к незнакомым мужчинам и обратно. Теперь она одна, на пассажирском месте. На лице знакомая необъяснимая полуулыбка, на пальце больше нет обручального кольца. Осторожно, двери закрываются. Движение начинается» [1, с. 43]. Но есть ощущение, что за пределами кадра — тупик. Главное в Лене все-таки подчеркнутая незрелость: она не готова к деторождению, но является талантливым участником в детопроизводстве. Собственно как и героини Германики и Назаровой — к удивлению близкого окружения, готовы растрчивать себя на малоперспективных подростков, но не готовы латать нитки на собственном семейном счастье — гордые и противоречивые.

Женские страхи в «Мысленном волке» проигрываются на традиционном сюжете возвращения блудного ребенка. Дочь (Елизавета Климова) приехала к Матери (Юлия Высоцкая) с ребенком в рюкзаке, то ли жаждет восстановить утраченную связь, то ли получить согласие на продажу дома. Оказавшись отрезанными от мира в деревенской избушке, за несколько часов женщины успевают поговорить, натерпеться страха и изгнать его. А после сказочного нападения мифического хищника и визитов мужчин, дочь хватает в охапку свое дитя и мчится в неведомую даль через горящий лес. «Мысленный волк» — фэнтезийная мелодрама по сценарию Юрия Арабова, не стоит особняком в творчестве Валерии. От фильма остается впечатление недосказанности, эскизности, но, прежде всего, обращает на себя внимание несоответствие лексики, образа, поведения, окружающему ландшафту и социальной среде, которую режиссер на этот раз характеризует очень скупно. Германику и прежде манили ограниченные локации: школа, дом, офисная курилка, регулярные вылазки в бар/подъезд — и вот мотив добровольного заточения с новой силой и яростью реализуется в «Мысленном волке», сюжет которого складывают те же

разговоры о мужчинах, маме, подругах, пережевывание обид, истерики и объятия. Мужские персонажи, приготовленные для инициации героини Высоцкой, карикатурны. Увы, непростительно карикатурен мальчик-карлик (сыгран девочкой). Остранение доминирующей культуры необходимо Валерии для разрушения привычного стереотипа в интерпретации. На экране царят женщины, спешно выстаивают они свой мир — хрупкий и ускользающий, борются со страхами, меняются, но не взрослеют. По-прежнему режиссера интересует история одиночества и попытки благоустроить приватную зону, бегство в ограниченном пространстве частной жизни без возможности все-таки выйти из него и по-прежнему — попытка смириться с самой собой.

Высоцкая не вполне вписывается в эстетику фильмов Германики и изысканный лексический облик, придуманный Арабовым, не вполне уживаются в художественной ткани пародия на нуклеарную семью (мужчина — мыслится, не существует) и сюжет возвращения в духе дебютного фильма Андрея Звягинцева. «Мысленному волку», вероятно, не хватает той самой документально достоверной фактуры, с которой обычно ассоциируют кинематограф Германики. Но пространство притчи — новое для Валерии — мастера превращения девичьей истории в специфический биографический опыт, она обживает уверенно, сохраняя исповедальную интонацию и здоровый цинизм — в данном случае это вставки компьютерной графики и заявление картины на финансирование в Минкульте в категории «православное кино».

Жажда смерти Другого изживается женщинами поколения Икс [5], которые даже подбираясь к пятому десятку, снова и снова проходят инициацию в заброшенном, похожем на границу миров бревенчатом доме в своеобразном “чистилище” и недоумевают, почему благостные картинки о загробной жизни посвящены мужчинам: именно таким фэнтэзийно-языческим эпизодом режиссер открывает «Мысленного волка». По фильмам Германики можно изучать историю повседневности, даже если эта повседневность прячется за сказочными штампами, гламурными открыточками, пропахла аэрозолями, отретуширована татушками и подмазана гель-лаком... ибо за всем этим плотно и точно вычерчены чаяния российской женщины, с одной стороны обреченной оставаться заложницей пресловутых штампов и социальных норм, с другой — обуреваемой неотступной языческой тревогой [4].

Условная формула авторского меседжа, вокруг которой выстраивается повествование в «Простом карандаше» — «луч света в темном царстве», выражается буквально: в комнате, где селится приехавшая из крупного города учительница, отсутствует электричество. Однако предельная простота метафор (в принципе характерная для жанра школьной повести), предсказуемость визуальных рифм и нарочитость персонажных референций не размывают, между тем, скупой точности социальной драмы Натальи Назаровой. Мотив пресловутого хождения в народ сростается здесь со стратегией жены декабриста. Формальное основание приезда безвестной художницы из Петербурга на север России в том, что ее муж, Сергей Золотарев — художник-диссидент, отбывает срок в близлежащей колонии по сфабрикованному обвинению. Таким образом, «Простой карандаш» выходит за границы школьной повести, тяготея к проблематике социально-критического романа, хрестоматийной для российской культуры теме лишних людей и переосмыслению устоявшихся в кинематографической традиции героев-масок. В школе, где Антонине Золотаревой (превосходная актерская работа Надежды Гореловой) предстоит пройти педагогическую и человеческую инициацию, правит бал отнюдь не взрослый коллектив, но немногословный ученик Миша Пономарев — брат местного вора в законе, рецидивиста, ныне отбывающего срок. Подросток собирает дань с учеников, избивает одноклассников, игнорирует требования учителей, при этом автор избегает назидательных лекций, дискуссий или крупных планов антагониста. Вообще бандитизм представлен в фильме отраженно. Лица Пономарева-старшего мы и вовсе не успеем разглядеть, ибо масштаб чинимых им бедствий для автора важнее. И куда важнее — личность Антонины. Даже когда на уроке рисунки Леонардо да Винчи рифмуются с глазами раскрытого ею молодого дарования — Димы — мы подозреваем, что это все — лишь исчадие воображения гордой и прекраснодушной Тони.

Утешение и вдохновение отвергнутая всеми, включая узника, героиня находит в мире природы и архитектуры, раскрывающихся под закадровый аккомпанемент чудесной сонаты d-moll Доменико Скарлатти. Неслучайно, едва только столкнувшись с угрюмыми обитателями городка, Антонина устремляется к магическим видам Петербурга, запечатленным на строгих черно-белых открытках. При этом графика северной столицы и спелые краски осени входят в конфликт, дублируя даже не противостояние жителей больших городов и периферии, но почвы, из которой они произрастают. Искусственная городская среда порождает иллюзии (неслучайно вдовствующая по вине Пономарева-старшего библиотекарь училась в Петербурге и жила по соседству с Антониной), поэтому теряется хрупкая фигура учительницы то в разрезах голых стволов деревьев, то у стен домов, то у окаймленного припыленным золотом леса шоссе в никуда.

В фильме авторам удалось выстроить удручающую, беспросветную и убедительную картину, вовсе не прибегая к социальным диалектам. Но пустой взгляд подростка холодит не меньше, чем это могли бы сделать сцены насилия или бездумный карнавал. Потому отдельно хочется отметить персонажей второй линии: «Простой карандаш» напоминает, как кинематографично может быть равнодушие. Портреты второго плана выходят за границы карикатур и превращаются в пугающие своей подлинностью типажи, предлагают характеры произрастающие, увы, не только за пределами 1250 километров от столицы. При этом все они — от молчаливой бабки Пономаревых, охочей до денег, до директора школы, заведующей детской комнатой милиции или соседки Тони, — все они несут тягостную ношу материнства и потому взирают на учительницу-теоретика с усталым сочувствием. Также сурово смотрят на героиню и матери двухэтажные дома с раскидистыми мансардами.

В череде киноассоциаций при просмотре «Простого карандаша» на первый план выходит все-таки не классическая киноповесть о школьниках и даже не «Барышня и хулиган» Владимира Маяковского, а «Весна на Заречной улице» Марлена Хуциева и Феликса Миронера — с ее вниманием к фабричным локациям, диалогу, повседневности. В коллективном портрете учителей средней школы нет эксцентрики в духе Киры Муратовой, хотя весьма под стать ее поэтике, например, нелепый учитель-совместитель словесности, истории и физкультуры, неловко подбивающий клинья к Антонине, исполненный Александром Дорониным, (доселе известным по роли Чернышевского в российской версии «Берега утопии»), беспощадно и точно. Знаменательно, что узловой для драматургии школьной повести эпизод знакомства с педколлективом из учительской перенесен в интерьеры квартиры: безобидная вечеринка в сопровождении малосольных огурчиков и аккордеона — пристанище чудовищ. Здесь автор отказывается от штампов и аттракциона, рисуя картину ровными штрихами. Не образ жизни, но образ



мыслей учителей ужасает. Ученики для них — безликая масса, школа — зона карантина, и что типично для средневековой картины мира, дети как таковые не представляют интереса. В этой усеченной утрированной картине принципиально отсутствие крупных планов детишек младшей школы (камера фиксирует их лишь искоса — покорно отдающими пожитки Пономареву). Зато особого внимания удостоены подростки с характерными для пубертата прыщами и затаенной надеждой. Но главное, под прицелом социального анализа оказывается поколение родителей.

Антонина не стала матерью, отвержена в качестве жены, не сложилась в заметного художника, но навсегда осталась подростком. Оттого так легко и непринужденно находит она контакт с доброй половиной класса Пономарева, что чувствует себя восьмиклассницей и с раздражающим обывателей восторгом, провозглашает это. Проблема Антонины Максимовны в том, что она воспитывалась на «Веселых картинках», власть в которых, так или иначе, держал ментор Карандаш. Слишком маленький временной зазор между режимами, когда она могла вырасти из пионерской формы, выработать равнодушие к лозунгам, но она не перестала верить, что пустоту можно чем-то заполнить.

Портретное сходство с героиней Ирины Печерниковой из «Доживем до понедельника» (1968) Станислава Ростоцкого — инструмент для препарирования известного типажа. Маркеры шестидесятницы неслучайно наложены на дитя перестройки. Прическа и энтузиазм наследуются Антониной с поправкой жирным шрифтом на возраст. Героиня Гореловой — отнюдь не вчерашняя студентка, а яркий представитель потерянного поколения, который, не успев распробовать свободу, к сорока годам потерял ее. Потому так подчеркнут и избыточный оптимизм, с которым взирает художница на карельские пейзажи. В конечном итоге, мечта Антонины запечатлеть благостные картины вопреки обстоятельствам полна не романтических надежд, но одержимости — произрастающей, видимо, от подавленной боли и отказа от пресловутого смирения. Прикуривая с недалекой, но закаленной жизнью соседкой по квартире, первую в своей жизни сигарету и стыдливо признаваясь в поцелуе с коллегой, героиня гласит: «Некоторые бросают, а я начну».

Как выясняется ближе к финалу истории, у мужа давно другая женщина, гораздо успешнее и значимее. И то, что ей некогда приехать в колонию не отменяет права Сергея не любить бывшую жену и избегать ее заботы. А что остается Тоне? Смириться с серостью? Упрямо движется она к трагической развязке, мелькая меж засыпающих деревьев в бордовом пальто и черных полусапожках, упрямо не замечает удивления и не внимает предостережениям аборигенов городка.

Антонина Золотарева — апологет новых технологий образования начинала занятия с подростками с обводки контура фигуры, вдохновилась пустотой, которую рисовали ребята, и, наконец, решилась предложить им изобразить человека. Для новых уроков даже приобрела гипсовую голову Сократа... Но не сбылось: криминальный сюжет перегородил дорогу роману воспитания. Противостоять беззаконию ученик Антонины может либо отчаянной и преступной силой, либо побегом.

Сегодня ни учительницу, ни зрителя не вдохновляет тайный=маргинальный мир производства, как когда-то восхищали Таню из «оттепельной» «Весне на Заречной улице» чудеса сталеварения. В нынешние времена фабрика — это стабильно отлаженное производство продукции узкого ассортимента, работники которой знают, что здесь почти каждому полону суждено стать пишушим средством. Если в прежние времена литье металла символизировало силу и веру в человека и государство, то финальной сценой «Простого карандаша», своеобразным измельчением штампа автор фиксирует: все что в этом городе/ стране можно обточить, будет пущено на конвейер. Штабеля деревьев, как и штабеля простых карандашей, имеют равную ценность, потому что простой вопрос, для чего нужен простой карандаш и что им можно создать, задать Антонине уже некому. В 2019 г. женщины-режиссеры переписывают женских персонажей, слегка отклоняющихся от нормы, обратно в бинарные системы и кинематографически воспроизводят доминирующие структуры власти в нашем обществе.

## Литература

1. Долин А. Морская болезнь. Искусство кино. 2019. № 11/12. С. 43.
2. Казючиц М. К вопросу об авторском дискурсе в современных игровых телесериалах России // Телекинет. 2019. № 2. С. 14–22.
3. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Спб., Алетейя, 2001. С. 718–737.
4. Спутницкая Н. Ю. Самые обаятельные и привлекательные // Искусство кино. 2012. № 4. С. 19–23.
5. Schippers M. Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony. *Theory and Society*. Vol. 36. No. 1 (Feb., 2007). P. 85–102.

## References

1. Dolin, A. Morskaya bolezn [Seasickness]. *Iskusstvo kino*. 2019. No.11/12. P. 43. (in Russian)
2. Kazyuchits, M. K voprosu ob avtorskom diskurse v sovremennyh igrovyyh teleserialah Rossii [To the Issue of the Author in Contemporary Russian Feature TV series]. *Telekinet*. 2019. No. 2. P. 14-22.
3. Pollok, G. Sozercaya istoriyu iskusstva: videnie, poziciya i vlast' [Beholding Art History: Vision, Place and Power]. *Vvedenie v gendernyye issledovaniya. Hrestomatiya*. Saint Petersburg: Aletejya, 2001. P. 718-737. (in Russian)
4. Sputnickaya, N. Y. Samye obayatel'nye i privlekatel'nye [The Most Charming and Attractive]. *Iskusstvo kino*. 2012. № 4. P. 19-23. (in Russian)
5. Schippers, M. Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony. *Theory and Society*. Vol. 36. No. 1 (Feb., 2007). P. 85-102.