

Фильм «Игла» в контексте перестроечного кино

Fabijančić, Tina

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:987822>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-12**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i
književnosti
Katedra za rusku književnost

Završni rad

Фильм «Игла» в контексте перестроечного кино

Student: Tina Fabijančić
Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, doc.
Akademska godina: 2020. /2021.

U Zagrebu, 10. rujna 2021. god.

Содержание

1. Введение.....	1
2. Анализ	2
2.1. Перестроечное кино	2
2.2. Цензура	2
2.3. Чернуха	4
2.4. «Игла»	4
2.5. Режиссёр Рашид Нугманов	5
2.6. «Игла» как типичный фильм перестроечного кино	5
2.7. Главный герой фильма	6
2.7.1. Моро	6
2.7.2. Культурный герой	6
2.7.3. Герой перестройки	7
2.7.4. Музыка и перестроечное кино	8
3. Заключение	11
4. Список использованных источников и литературы	12
5. Sažetak	14
6. Kratki životopis	15

1. Введение

Перестроечное время было особым периодом не только в истории русского (советского) общества, но и в истории русской (советской) культуры: «Рубеж 1980 и 1990-х гг. характеризуется радикальными изменениями моделей, используемых в политическом, идеологическом и культурном измерениях общественной жизни» (Танис 2019: 26). Ведь перестройка обозначает «реконструкцию», а имеется в виду не только реконструкция экономической и политической системы, но и культуры и искусства: «В культурный оборот стремительно входили документальные материалы и художественные произведения, обличающие жестокость и лживость социалистического режима, неизвестные и широко известные факты получали новую интерпретацию, освобождались от идеологических искажений» (Дмитриевский 2019: 567). Именно этот период сыграл чрезвычайно важную роль в развитии русского (советского) кино в процессе его освобождения от государственного контроля и во становлении совершенно новых форм искусства: «Социальная активность широких слоев населения не только отражала накаленную температуру общественной жизни, но весьма способствовала рождению новых форм искусства, прежде всего, искусства исполнительского – музыкального, эстрадного, концертного, театрального» (Дмитриевский 2019: 574).

В данной работе анализируется фильм «Игла» в контексте перестройки М. Горбачева (1987–1991) и перестроечного кино. Режиссёром фильма является Рашид Мусаевич Нугманов, а «Игла» является его дебютным фильмом. В 1988 году состоялась его премьера в казахстанском городе Алма-Ата. Фильм пользовался большой известностью и очень быстро приобрел статус культового фильма, особенно после трагической гибели главного актера Виктора Цоя. В фильме он сыграл роль главного героя Моро, загадочного бродяги, который приехал в Алма-Ату. Он остановился у своей бывшей девушки Дины, которая, как он позже узнает, стала наркоманкой. Работа состоит из Введения, Анализа и Заключения. Анализ состоит из семь глав, а его основной целью было показать неотделимость фильма от политических событий конца 1980-х годов.

2. Анализ

2.1. Перестроечное кино

Перестройка отразилась и на производство кинолент в СССР: «В 1988 году начали появляться первые акционерные, кооперативные и частные студии и фирмы, которые могли заниматься производством кинофильмов самостоятельно» (Танис 2019: 28). Однако, это вызвало множество проблем. Одна из них была стоимость билетов: «Теперь прокатчики на местах могли устанавливать цены самостоятельно. Как следствие, стоимость билета не только увеличилась, но и в разных регионах сильно варьировалась» (Танис 2019: 29). Поскольку перестройка в этом периоде вызвала большой экономический кризис, это была настоящая проблема: «В 1990-е гг. с резким падением населения кинематограф перестал быть частью повседневной культурной практики. Судя по письмам, поход в кино теперь являлся непозволительной роскошью» (Танис 2019: 29).

Однако, говоря о кино, социальная ситуация влияла не только на стоимость билетов, но и на характер главных героев фильмов: «В 60-е годы прошлого века в советском кинематографе наметилась явная зависимость экранной образности от выбора героя и отношения автора и зрителя к его судьбе» (Безенкова 2019: 85). Вследствие многочисленных перемен внутри самого общества изменилось и образование героев фильмов: «Через 25 лет (а это смена всего лишь одного поколения) художники решают отказаться от типических обстоятельств, в которых чаще всего действовали персонажи кинематографа оттепели, ведь с приходом “нового времени” типология исчезла: новая не успела выработаться, а старая оказалась не нужна» (Безенкова 2019: 85). В период перестройки эти изменения повлияли и на новый тип мышления: «Культура в целом и театр в частности способствовали формированию “перестроечного” мышления, процессам демократизации, гласности, переустройства общества, давая этим процессам духовное обеспечение» (Дмитриевский 2019: 575).

2.2. Цензура

Большую роль в развитии кино, или его стагнации, имела цензура: «Несомненно, язык советского кинематографа, существенной препоной в развитии которого были (по крайней мере, с 1930-х) инерция цензуры и подчинение эстетики идеологии, почти до конца советской эпохи не освоил эстетики наготы, развивающейся в западной

кинокультуре и до “сексуальной революции” 1968 года» (Садовский 2016: 92). Исчезновение цензуры, или её отмена, внесли большой вклад в развитие языка кино: «Отмена же цензуры приводит к изменению жанровой системы, киноязыка и расширению эстетических границ киноизображения» (Танис 2019: 26). Вследствие того стали сниматься совершенно разнообразные фильмы, которые своим языком и формой внесли нечто новое в русский кинематограф: «Все это становится причиной значительной трансформации социально-политических, эстетических, идеологических и интеллектуальных представлений о кино и, как следствие, критериев оценки и интерпретации кинофильмов» (Танис 2019: 26).

Дмитриевский в своей статье «Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм» объясняет, что одной из самых важных тенденций нового времени является попытка показать те стороны советской жизни, которые долгое время были под запретом, т.е. возникает тенденция демифологизации советских мифов. Все это способствовало включению табуированных тем в русском кино восьмидесятых годов. Карпович в своей статье «In Action Film: Genre and Identity in Rashid Nugmanov's *The Needle*» утверждает, что именно эти реформы привели к ослаблению государственного контроля над большинством сфер общественной жизни, и таким образом допустило сосредоточить внимание на темы, которые ранее были табуированы, особенно на сталинских репрессиях и современной сексуальности. Именно о влиянии культуры на киноискусство пишет и Сидорова: «В сохранении и трансляции культурного кода особую роль играют образы художественных произведений [Сидорова, 2020], что обусловлено способностью общества и личности, воздействуя на ум и сердце, вызывая сопереживание и формулируя личное отношение» (Сидорова 2021: 114).

Таким образом, нагота, запрещенная в советских фильмах, попала на советские экраны. Именно в этом периоде появляются обнаженные сцены, т.е. голые тела, которые привлекали зрителей. Танис в статье «Кино и зритель в эпоху перестройки» считает, что эротизм является одним из главных образов привлечения кинозрителя. Кроме эротизма, на экране появились и несчастные истории, экзистенциальные проблемы, болезни и в том числе проблема зависимости: «На телеэкраны выходят регулярные передачи [...], в которых откровенно говорилось о неблагополучии в молодежной среде - наркомании, алкоголизме, преступности, о замалчиваемых ранее экологических проблемах Чернобыля, Арала, Волги и т. д.» (Дмитриевский 2019: 572).

2.3.Чернуха

Один из самых известных жанров в перестроечном кино является чернуха: «“чернуха” все же была продуктом распада идеологизированного сознания, и потому ее авторы по мере возможности избегали всякой идеологии, всякой рационализации опыта: правде идей они однозначно предпочитали правду тела, выраженную на языке физиологических отравлений» (Липовецкий, эл. публ.). Чернухи были фильмы, которые показывали темные стороны повседневной жизни: «в начале “перестройки”, на фоне соцреалистической благодати, экзотичными были всяческие ужасы “дна” жизни» (Липовецкий, ел. публ.). Фильм «Игла» режиссёра Рашида Мусаевича Нугманова принадлежит именно жанру чернухи.

2.4.«Игла»

Фильм «Игла» вышел в 1988 году, а первый раз был показан в Алма-Ате, а потом в Москве в 1989 году. Главным героем фильма является Моро, который инкогнито возвращается в Алма-Ату. В этом городе Моро останавливается у своей старой подруги Дины. Во время приезда Дина работает медсестрой в больнице. Позже он узнает, что Дина стала наркоманкой и что Артур, врач с которым она работает, является поставщиком наркотиков. Пытаясь помочь Дине, Моро уводит ее к Аральскому морю, которое они вместе посетили много лет назад. Море к этому времени превратилось в пустыню. Дина выздоравливает, но по возвращении в город она снова начинает употреблять наркотиков.



Рисунок 1: Плакат фильма «Игла»

2.5.Режиссёр Рашид Нугманов

Рашид Мусаевич Нугманов родился 19 марта 1954 года в Казахстане. Нугманов является режиссёром, сценаристом и продюсером. После окончания политехнического института в Алма-Ате в 1977 году, в 1984 поступил на режиссёрский факультет ВГИКа в Москве. Его режиссёрский дебют «Игла» вышел в 1988 году. Кроме «Иглы», некоторые из его самых известных фильмов «Йя-хха» и «Дикий восток». Кагрович уверена, что Нугманов игнорирует традиционные кинематографические образы и, что пытается придать форму новому стилизованному кинематографическому пространству.

2.6. «Игла» как типичный фильм перестроечного кино

Фильм «Игла» режиссёра Нугманова является фильмом перестроечного периода. Хотя сюжет фильма является простым, он сразу оказался хитом; за первые три месяца было продано более девяти миллионов билетов. Калгин в статье «Виктор Цой на съёмках» подчеркивает, что фильм получил такой успех благодаря простому, но шокирующему сюжету. Фильм, между прочем, описывает наркоманию и те темы, которые не обсуждались и показывались в советском кинематографе. Хотя тема наркомании в фильме казалась поразительной, «проблему наркомании и наркоторговцев авторы кино трактовали не как что-то из ряда вон выходящее в жизни советского общества, а как весьма житейское дело, обыденное явление» (Калгин, эл. публ.). Кагрович напоминает, что изображение наркотиков и насилия в фильме кажется очень скучным по нынешним стандартам.

«Игла» выявила в мейнстрим благодаря темам, ранее не получивших широкого признания в советском общественном дискурсе: рок-музыка была одной, а экологическая катастрофа Аральского моря - другой (Кагрович 2011). После их приезда, после того как Дина выздоровела, Дина и Моро очень хотели искупаться в Аральском море, но потом они оба были очень разочарованы, когда узнали, что, моря на самом деле нет. Эта сцена имела очень важную роль. Поэтому самым ярким местом фильма является пустыня, оставленная отступающим Аральским морем, так как масштабы этой экологической катастрофы и ее человеческие жертвы не были так широко освещены в остальной части Советского Союза, как это была катастрофа, которая произошла в Чернобыле в 1986 году (Кагрович 2011).

2.7. Главный герой фильма

2.7.1. Моро

Молодой бунтарь является главным героем фильма. Его зовут Моро. Его роль исполняет Виктор Цой. Виктор Робертович Цой родился 21 июня 1962 года в Санкт-Петербурге и умер 15 августа 1990 года в Латвии. Он был известным актёром, но и рок-музыкантом. Цой даже был и основатель культовой рок-группы «Кино». В фильме «Игла» прозвучали и песни группы «Кино», как «Группа крови», «Перекасти-поле», «Моро едет ко



Рисунок 2: Виктор Цой в последней сцене фильма «Игла»

морю» и «Звезда по имени солнце». За роль в фильме «Игла» Цой был провозглашен лучшим актером года. Цой умер в аварии, что, по мнению некоторых, очень повлияло на восприятие фильма (см: Karpovich, 2011). Моро является типичный героем перестроечного кино, который отличается от типичного культурного героя советского кинематографа.

2.7.2. Культурный герой

Сидорова описывает культурного героя следующим способом: «это личность реальная или вымышленная, выступающая образцом культурного подражания и воспринимаемая как код культуры» (Сидорова 2021: 114). Его поведение и решения понимаются как те, которые общие для большей части общества. Это имело особое значение в кинематографе перестроечного периода, оно: «обусловлено способностью искусства, как “зеркала” культуры, целостно отражать сознание общества и личности, воздействуя на ум и сердце, вызывая сопереживание и формируя личное отношение» (Сидорова 2021: 114). Именно поэтому понимание главного героя до перестройки вполне иное от понимания функции главного героя перестройки. Главного героя «1970-х годов можно считать мужчиной средних лет, который внешне оправдывает общественные представления о “нормальной” жизни (есть жена, дети, друзья, работа и квартира), но

внутренние противоречия приводят его к выпадению из дискурсивной системы» (Сидорова 2021: 115).

2.7.3. Герой перестройки

Моро, герой перестройки, является совсем другим типом героя: «герои перестроечного кино [...] - бунтари и / или плуты, выступающие как против советской идеологии, так и против грядущего общества потребления, не готовые пойти на преступление, но не находящие



Рисунок 3: «Фак»

другого пути в жизни» (Сидорова 2021: 115). Такое изображение главного героя появляется и в фильме «Игла», а видно сразу в первой сцене фильма, в которой Моро крайне грубо вёл себя с проводницей поезда, из которого он вышел. Он ей показал «фак». Это своего рода пощечина общественному вкусу. Это бунт нового поколения. И это – борьба с системой.

В «Игле» Моро является главным героем, но многие не вполне уверены, что он на самом деле является *героем*. У Моро сомнительное прошлое, которое чрезвычайно сложно разгадать даже и после просмотра фильма. Поэтому трудно понять его настоящие планы и цели. Такое отношение зрителя в темноте побуждает его задуматься,

является ли Моро положительным героем или нет. Тем не менее, его стремление спасти Дину, его готовность сделать все, чтобы вылечить её, побуждают зрителя доверять ему. Таким образом, молодой бунтарь превращается в настоящего положительного героя. Несмотря на это, Моро



Рисунок 4: Моро и Дина

по-прежнему остается загадочным персонажем, на чьей стороне зрители до последней сцены, чьи последствия мы не знаем. Зрители на его стороне именно, потому что он близок ими: «в трудах последних лет по общественным наукам достаточно убедительно и разносторонне доказана социокультурная обусловленность художественного образа героя советской эпохи» (Сидорова 2021: 116). Потом возникает вопрос нужен ли на самом деле такой идеальный герой: «Да абсолютно положительный герой и не нужен, ему невозможно доверять, потому что вера в идеальное строение мира подорвана, а значит, и идеальный герой - лжец и позер. Поэтому гораздо больше художников привлекают сомневающиеся личности, пытающиеся разобраться в своих возможностях» (Безенкова 2019: 86).

Таким образом создается герой, который близок зрителю: «В герое кинематографа перестройки очень много “человеческого, слишком человеческого”» (Безенкова 2019: 86). Именно эту человечность Моро поощряет к действию фильма. Он сам решает спасти Дину от зависимости. Таковы его действия, направленные на исцеление Дины. Именно она не может спастись от зависимости, по сути, она не видит в этом ничего плохого. Таким образом и Безенкова (2019) в статье «Мифологизация героя и среды в кинематографе перестройки» описывает главных героев перестроечного кино: «несмотря ни на что, главный герой фильма остается субъектом действия, его поступки двигают логику картины, все исходит от него и, по сути, авторский набор материала в какой-то момент оказывается прерогативой персонажа. Логика поступков исходит от некоего весьма условного персонажа» (Безенкова 2019: 87).

2.7.4. Музыка и перестроечное кино

Важную роль в советском кино играет музыка, особенно в периоде перестройки. «Российское кино последней трети XX века довольно долго и с разных сторон “подбиралось” к рок-музыке» (Михеева 2014: 147). Рок-музыка долгое время понималась как музыка, которая не принадлежит Востоку: «Попытки советской пропаганды создания и вживления в обывательское сознание образа рок-музыки как воплощения «тлетворного духа Запада» провалились уже к началу 1970-х, когда стало очевидным неодолимое влияние энергетики этой музыки на молодые (и не только) умы» (Михеева 2014: 147).

В то время было снято множество фильмов, в которых музыка играла важную роль. Михеева в статье «Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью»



Рисунок 5: Моро, Дина и Аральское море

пишет, что первый фильм, который получил большую

известность, в котором музыка играла важную роль, был фильм «Асса» режиссёра Сергея Соловьёва, который вышел в 1987. Важную роль в создании музыки для этого фильма имел и Виктор Цой, который был фронтменом и певцом рок-группы «Кино». Но в «Игле» не была только музыка группы «Кино» и музыка не была только на русском языке. Некоторые русские песни: «Моро ищет Дину» и «Скорпионы в банке» Андрея Сигле; «Улыбнись» Муслима Магомаева. Некоторые нерусские песни: «Venus» группы Shocking Blue; «Non succederà più», которую пели Адриано Челентано и Клаудиа Мори; «Speak Softly Love», которую пел Фаусто Палетти. Именно музыка была та, которая дала самой картины особую атмосферу: «Если говорить о синтезе музыки и изображения, порождающем нечто новое в зрительском восприятии, то самым важным фактом в этом отношении является зависание сюжета и атмосферы картины между выдыхающейся мелодрамой и зарождающейся „чернухой“» (Михеева 2014: 149).

До периода перестроечного кино, рок-музыка считалась музыкой, которая принадлежит Западу, а часто и автоматически ассоциировалась с наркотиками и насилием. Таких музыкантов часто изображают злодеями и не принимают в обществе. Но, в перестроечном кино, музыканты как бунтари изображены немало иначе. Михеева описывает их как людей, которые являются частью маргинальной культуры, но они свободные, а свою инаковость показывают своим внешним видом. В этом случае Кагрович пишет, что Виктор Цой и главный герой, которого он изображал, похожи; не говорят много, одинаково одеты, и у одного, и у другого трагические судьбы. Музыканты, как и все герои перестройки являются загадочными персонажами, о которых зрители не узнают много. Так в фильме «Игла», зрители даже не знают полное имя главного героя, знают только, то что его зовут Моро. Михеева пишет, что бунтари часто пассивны, что они обычно не борются за любимую девушку. Хотя Моро любил

Дину, боролся за её и её здоровье, их отношения не были очень романтические. Кроме того, бунтари не ограничены социальными нормами и мыслят нестандартно. Таким образом, Моро нашёл выход из чрезвычайно сложной ситуации, в которой оказалась Дина, хотя он сам в конце концов заплатил за это.

3. Заключение

В данной работе анализируется фильм «Игла» режиссёра Рашида Нугманова в контексте многих политических и общественных перемен периода перестройки. Из приведенного анализа видно, что фильм во многом отражает время, в котором он был снят. В этом периоде ослабил государственный контроль над большинством сфер общественной и культурной жизни и поэтому киноискусство стало более свободным. Пока некоторые фильмы перестроечного кино старались демифологизировать советские мифы, другие старались показать не псевдо-реальность, а настоящую жизнь, т.е. жизнь, которая оказалась под запретом или просто не показывалась. В кинолентах тех лет режиссеры начали показывать табуированные темы, в том числе проблему наркозависимости, которой посвящен фильм «Игла». Важную роль в кинематографе играл и герой перестроечного кино, который перестал быть культурным героем и стал бунтарем. Он действует против советской идеологии и не ограничен социальными нормами, кроме того, для него важна и рок-музыка, которая являлась важной частью и самого фильма. Данная работа старалась показать, что фильм «Игла» является важной частью русского кинематографа, не только потому что в основу сюжета легли табуированные темы, но и потому, что в нем большое значение играет русский рок и музыка вообще.

4. Список использованных источников и литературы

- Безенкова, М. Б. 2019. *Мифологизация героя и среды в кинематографе перестройки*, в: «Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств», № 1., стр. 85-89. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizatsiya-geroya-i-sredy-v-kinematografe-perestroyki/viewer> (дата обращения: 24.8.2021.)
- Дмитриевский, В. Н. 2019. *Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм*, в: «Искусство и общество», № 4., стр. 564-579. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/epoha-perestroyki-formirovanie-novyh-kulturnyh-paradigm/viewer> (дата обращения: 24.8.2021.)
- Калгин, В. Н. ел. публ.. *Виктор Цой на съёмках*, в: «Виктор Цой». Режим доступа: <https://chapaev.media/articles/10270> (дата обращения: 24.8.2021.)
- Karpovich, A. 2011. *(In)Action Film: Genre and Identity in Rashid Nugmanov's The Needle*, в: Chan, F., Karpovich, A., Zhang, X.: «Genre in Asian Film and Television», str. 165-177. Наѝн pristupa: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230301900_11 (datum pristupa: 24.8.2021.)
- Липовецкий, М. ел. публ. *Растратные стратегии, или Метаморфозы “чернухи”*, в: «Новый мир», № 11. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html (дата обращения: 24.8.2021.)
- Михеева, Ю. В. 2014. *Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью*, в: «Театр. Живопись. Кино. Музыка», № 4., стр. 147-158. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rok-muzyka-v-pozdnesovetskom-kino-mezhdu-novoy-realnostyu-i-staroy-teatralnostyu/viewer> (дата обращения: 25.8.2021.)

- Садовский, Я. 2016. *Обнаженное тело и его функция в конструировании образов социальной реальности в перестроечном кинематографе*, в: «Лабиринт», № 6., стр. 91-99. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/342597456_Obnazhennoe_telo_i_ego_funkcia_v_konstruirovanii_obrazov_socialnoj_realnosti_v_perestroecnom_kinematografe (дата обращения: 24.8.2021.)
- Сидорова, Г. П. 2021. *Мужские образы советского кино как культурные герои и «настоящие мужчины» (ретроспективный женский взгляд)*, в: «Вестник культурологии», № 3., стр. 113-130. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzhskie-obrazy-sovetskogo-kino-kak-kulturnye-geroi-i-nastoyaschie-muzhchiny-retrospektivnyy-zhenskiy-vzglyad/viewer> (дата обращения: 25.8.2021.)
- Танис, К. А. 2019. *Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980-1990-е годы*, в: «Вестник Пермского университета», № 3., стр. 26-33. Режим доступа: <http://press.psu.ru/index.php/history/article/view/2612> (дата обращения: 25.8.2021.)

5. Sažetak

U ovom se radu analizira film *Igla*, kratkometražni prvijenac režisera Rašida Nugmanova. Film je analiziran u kontekstu političko-kulturne smjene koja je nastupila osamdesetih godina 20. stoljeća i koja je poznata kao *perestrojka* Mihaila Gorbačeva. Perestrojka nije označila tek političko-društvenu smjenu, nego i kulturnu. Rigidna je sovjetska paradigma zamijenjena otvorenom, mekšom kulturnom paradigmom. To se odrazilo i na filmu. Film se dotaknuo mnogobrojnih, do tada, kontroverznih situacija, kao što su to bile ovisnosti o drogama ili prikazivanje nagosti. Važnu ulogu u tom je filmu igrao i glavni junak *perestrojke*. On je buntovnik koji uvijek djeluje protiv sovjetske ideologije i nije ograničen društvenim normama. U radu se spominje i glazba kao značajan element filma.

Ključne riječi: cenzura, *crnjak*, *Igla*, perestrojka, Rašid Nugmanov

Ключевые слова: цензура, чернуха, *Игла*, перестройка, Рашид Нугманов

6. Kratki životopis

Tina Fabijančić rođena je u Rijeci 25. srpnja 1998. godine. U Buzetu je završila osnovnu i srednju školu. U 2017. godini upisuje dvopredmetni studij pedagogije te ruskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a 2020. godine upisuje diplomski dvopredmetni studij pedagogije.