



PIOTR WĄSALA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



<https://orcid.org/0000-0001-5205-4949>

KINO KOBIEŃ JAKO ZJAWISKO W NAJNOWSZEJ KINEMATOGRAFII ROSYJSKIEJ

WOMEN'S CINEMA AS A PHENOMENON IN THE LATEST RUSSIAN CINEMATOGRAPHY

In this article Piotr Wąsala's aim is to describe the phenomenon of the latest Russian women's cinema against a significant change that started at the beginning of the second decade of 21st century, i.e., a significant increase in the number of women directors. The phenomenon is characterised by a diversity in movie themes and forms of expressions. Wąsala focuses on numerous aspects that have an impact on directors' works, in particular setting the film plan in the backwoods, the pursuit of authenticity (for example in dialogues), self-sufficiency and the directors themselves, who are regarded as auteurs. Finally, Wąsala analyses a selection of films representative of this phenomenon by focusing on the main themes such as the representation of human individuals, their identity, intimacy and connection with nature. Keywords: Russian cinematography, women's cinema, backwoods, identity, intimacy

КИНО ЖЕНЩИН КАК ЯВЛЕНИЕ В НОВЕЙШЕЙ РОССИЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Целью статьи является попытка уловить и описать новейшее российское кино женщин как явление на фоне происходящих в мировом кинематографе с начала второго десятилетия XXI века изменений, то есть увеличения количества женщин за камерой. Характерной чертой этого феномена является его сложность и разнообразие, проявляющееся, в частности, в выборе тем

и стилистических средств. В статье обращено внимание на многочисленные — внутренние и внешние — аспекты рабочего процесса, влияющие на картины женщин-режиссеров, такие как установка действия фильма в широко понимаемой провинции, стремление к подлинности (реализованное, например, в выборе языка, на котором говорят герои) или самодостаточность, и восприятие их творчества как авторского кино. Наконец, на примере конкретных фильмов представлены важнейшие тематические направления, доминирующие в кинематографе женщин, сосредоточенные вокруг человека, его идентичности, интимности и взаимоотношений с природой. Ключевые слова: российский кинематограф, кино женщин, провинция, идентичность, интимность

Decyzja jury tegorocznego Berlinale, które obradowało pod przewodnictwem hindusko-amerykańskiego reżysera M. Nighta Shyamalana, o przyznaniu Złotego Niedźwiedzia (głównej nagrody festiwalu) hiszpańsko-włoskiemu dramatowi pt. *Alcarràs* w reżyserii pochodzącej z Katalonii 35-letniej Carli Simón przyczyniła się do powstania bezprecedensowej sytuacji — po raz pierwszy w historii zwycięzcami trzech najważniejszych festiwali filmowych, odbywających się rokrocznie¹ w Cannes, Wenecji i Berlinie, zostały kobiety. Przed Simón (w lipcu i wrześniu 2021 roku) wygrały odpowiednio dwie francuskie reżyserki, 37-letnia wówczas Julia Ducournau dzięki *Titane*² i 42-letnia Audrey Diwan za sprawą *Zdarzyło się (L'Événement)*. Co ciekawe, oprócz młodego wieku wszystkie trzy łączy fakt, że dla każdej z nich był to zaledwie drugi w karierze film pełnometrażowy, który nakręcili.

Należy pamiętać, że nie tylko kino wywodzące się z Europy Zachodniej cieszy się powszechnym uznaniem gremiów filmowych i widzów na całym świecie. Warto w tym miejscu odnotować, że statuetkę Oscara za najlepszą reżyserię pierwszy raz w historii rok po roku otrzymały dwie (nieamerykańskie) twórczynie, tj. Chloé Zhao w 2021 roku za *Nomadland* oraz Jane Campion w 2022 roku

¹ Z małymi wyjątkami, np. w 2020 roku planowana 73. edycja festiwalu w Cannes nie odbyła się z powodu pandemii COVID-19.

² *Titane* jest również dopiero drugim filmem nakręconym przez kobietę, który nagrodzono Złotą Palmą. Wcześniej najważniejszą statuetkę festiwalu — *ex aequo* z *Żegnaj, moja konkubino* (霸王别姬, *Bàwáng bié jī*) Chena Kaige — otrzymała w 1993 roku Jane Campion za *Fortepian*.

za *Psie pazury* (*The Power of the Dog*)³. Z kolei w dwóch ostatnich edycjach MFF w San Sebastián zwyciężyły przedstawicielki zdecydowanie mniejszych kinematografii: w 2020 roku nagrodzono debiutancki *Początek* (დასაწყისი, *Dasatskisi*) gruzińskiej reżyserki Déi Kulumbegaszwili, a rok później po Złotą Muszlę sięgnęła Alina Grigore za rumuński dramat pt. *Crai nou* (tytuł ang. *Blue Moon*)⁴.

Rosyjskie kino kobiet również może się pochwalić młodą reprezentantką docenioną ostatnimi czasy na jednym z bardziej renomowanych festiwali; mowa w tym momencie o Kirze Kowalenko (ur. 1989), która filmem *Разжимая кулаки* (Luźnąc uścisk, tytuł ang. *Unclenching the Fists*) wygrała w 2021 roku Nagrodę Główną w prestiżowej sekcji Un Certain Regard na MFF w Cannes⁵. Niestety, twórczość urodzonej w Nalczyku uczennicy Aleksandra Sokurowa — podobnie jak wielu innych reżyserek działających w Rosji i/lub państwach ościennych — pozostaje obecnie między Odrą a Bugiem zupełnie nieznaną (oraz pominiętą milczeniem). Rosyjskie produkcje sporadycznie trafiają do regularnej dystrybucji kinowej w naszym kraju. Głównym popularyzatorem największej kinematografii wschodnioeuropejskiej jest wciąż Festiwal Filmów Rosyjskich „Sputnik nad Polską”, który od 2007 roku odbywa się w Warszawie. W trakcie festiwalu pokazywane są często setki nowych i starych, rosyjskich i radzieckich, fabularnych i dokumentalnych filmów wyreżyserowanych przez kobiety i mężczyzn. Prezentowane wówczas tytuły goszczą na ekranach polskich kin niekiedy po raz pierwszy i, co trzeba podkreślić, nierzadko po raz ostatni.

Na przykładzie „Sputnika nad Polską” warto pokrótce prześledzić, jak często widzowie mieli sposobność oglądać w konkursie

³ Zhao (ur. 1982) przyszła na świat w Pekinie, lecz tworzy w USA; *Campion* jest Nowozelandką. Warto zaznaczyć, że *Nomadland* wygrał także Międzynarodowy Festiwal Filmowy (w skrócie: MFF) w Wenecji w 2020 roku, a *Psie pazury* otrzymały nagrodę Srebrnego Lwa za najlepszą reżyserię na tym samym festiwalu rok później.

⁴ Obie twórczynie również urodziły się w latach 80.: Kulumbegaszwili w 1986 roku, a Grigore — w 1984.

⁵ Warto wspomnieć, że film *Разжимая кулаки* — drugie pełnometrażowe dzieło Kowalenko — był oficjalnym kandydatem Rosji do Oscara w kategorii najlepszy film międzynarodowy. Ostatecznie nominacji nie otrzymał.

głównym festiwalu⁶ i jego pobocznych sekcjach filmy nakręcone przez kobiety. Dla przykładu w programie pierwszej edycji, wśród 64 produkcji podzielonych na 6 sekcji, znalazł się zaledwie 1 taki film, tj. *Wniebowstąpienie* (*Восхождение*, 1976) przedwcześnie zmarłej Łarisy Szepitko⁷. Z kolei rok później w sekcji „Perły kina rosyjskiego i ZSRR” pokazano 49 filmów, w tym 2 autorstwa kobiet: *Samotną* (*Крылья*, 1966) Szepitko oraz *Krótkie spotkania* (*Короткие встречи*, 1967) Kiry Muratowej⁸. Nagrodę publiczności zdobyły w sumie 2 filmy kobiet: *Podróż ze zwierzętami domowymi* (*Путешествие с домашними животными*, 2007) Wiery Storożewej oraz *Wierność* (*Верность*, 2019) Niginy Sajfułajewej; Grand Prix otrzymały zaś 3 produkcje: *Córka* (*Дочь*, 2012) Natalii Nazarowej i Aleksandra Kasatkina, *Jak tam na imię* (*Как меня зовут*, 2014) Sajfułajewej i *Serce świata* (*Сердце мира*, 2018) Natalii Mieszczaninowej. Spośród wszystkich 176 filmów zakwalifikowanych w latach 2010–2021 do konkursu głównego 44 wyreżyserowały (lub współreżyserowały) kobiety, co stanowi 25%.

Już ten lapidarny i wybiórczy przegląd laureatek kilku festiwali filmowych zdaje się unaoczniać zmianę zachodzącą (szczególnie intensywnie w drugiej dekadzie XXI wieku) w ogólnościowym przemyśle filmowym, tj. wzrost liczby kobiet stających za kamerą. Ubiegłowieczna sytuacja wielu kinematografii narodowych, którą obrazowo można określić jako pojedyncze wyspy kobiecego spojrzenia w archipelagu męskocentrycznych narracji, uległa znacznemu przeobrażeniu: wybitne, lecz często osamotnione współautorki krajowego kina artystycznego⁹ doczekały się kon-

⁶ Trzy pierwsze edycje miały charakter przekrojowego przeglądu kina rosyjskiego, a główną nagrodą festiwalu była nagroda publiczności. Od 2010 roku przyznawane jest również — przez specjalnie powołane jury — Grand Prix festiwalu.

⁷ Wszelkie dane w tym akapicie zostały przytoczone za główną stroną internetową festiwalu „Sputnik nad Polską”: www.sputnikfestiwal.pl (2.04.2022).

⁸ Warto wspomnieć jeszcze o dwóch sekcjach, których nazwy mogą wywołać określone skojarzenia: w sekcji „Rosja na obcasach, czyli kobieta w kinie rosyjskim” filmy reżyserek stanowiły „jedynie” 5 z 12 prezentowanych tytułów; z kolei w 2010 roku w sekcji „Kobiece spojrzenie” pokazano 11 produkcji 9 autorek.

⁹ Wystarczy wymienić nazwiska takich mistrzyń jak Agnes Varda (Francja), Věra Chytilová (Czechosłowacja/Czechy), Márta Mészáros (Węgry) czy

tynuatorek¹⁰. Z powodu wyjątkowo szybkiego tempa przemian warto przyrzeć się bliżej sukcesorkom Szepitko (1938–1979) i Muratowej (1934–2018)¹¹, zjawisku, które nazwać można najnowszym rosyjskim kinem kobiet — niezwykle wielowymiarowemu i różnorodnemu fenomenowi, zasługującemu na rozpoznanie i próbę katalogizacji¹², co stanowi główny cel artykułu. Subiektywny przegląd rozpocznie naszkicowanie swego rodzaju mapy, która unaoczni niejednorodność doświadczeń reżyserek, pochodzących z całego terytorium Federacji Rosyjskiej i spoza niej. Następnie wyodrębnione zostaną tematy i motywy podejmowane przez autorki, a także przeważające w ich filmach formy wyrazu (stosowane środki artystyczne i konwencje gatunkowe); uporządkowaniu ulegną powtarzające się, dominujące typy bohaterów oraz miejsca (i czas), w których są umieszczane fabuły. Kompleksowe spojrzenie na działalność artystyczną reżyserek pozwoli dostrzec liczne prawidłowości, co daje wstępne podstawy do rozpatrywania dzieł filmowych ze względu na płęć ich twórczyń.

* * *

W kontekście wspomnianej zmiany trzeba zaznaczyć — niejako wbrew przekonaniu Muratowej, że reżyser nie posiada płci, a „kino

Agnieszka Holland (Polska), które jako najbardziej rozpoznawalne często są uważane — niezgodnie ze stanem rzeczywistym — za jedyne reżyserki tworzące w danym kraju do lat 90.

¹⁰ Należy jednocześnie pamiętać, by owego przesilenia nie traktować jako procesu zakończonego, o czym świadczą kolejne nadzwyczajne (i oby coraz częstsze) zdarzenia, takie jak przyjęcie w 2021 roku na reżyserię w PWSFTviT w Łodzi samych kobiet. Zob. A. Barańska-Bekrycht, *Kobiety górą! Historyczna rekrutacja na Wydziale Reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej*, <https://www.radiolodz.pl/posts/72936-historyczna-rekrutacja-na-wydzial-rezyserii-lodzkiej-szkoly-filmowej-na-pierwszy-rok-studiow-dostaly-sie-same-kobiety> (2.04.2022).

¹¹ ...oraz mniej znanych twórczyń, takich jak Julia Sołncewa (1901–1989), Łana Gogoberidze (ur. 1928) czy Nana Dżordżadze (ur. 1948).

¹² W tym miejscu należy wprowadzić uściślenie: przegląd obejmie tylko pełnometrażowe filmy fabularne, nakręcone przez kobiety lub — wyjątkowo — przez duety damsko-męskie.

kobiece” („женское кино”), jeśli istnieje, jest cyniczne, okrutne i surowe¹³ — że pojęcia „rosyjskie kino kobiet” („российское кино женщин”) nie należy utożsamiać z owymi filmami „rozgoryczonych niewolnic, które dorwały się [do kamery — P.W.] i wszystko opowiedziały, splunęły w twarz tym wszystkim, co od dawna gromadziło się w środku nich do granic wytrzymałości”¹⁴; wręcz przeciwnie — powinno się traktować je umownie i nie stawiać go w kontrze do analogicznego fenomenu kina mężczyzn. Wyodrębnienie z bogatej kinematografii rosyjskiej filmów nakręconych przez kobiety można umotywić kilkoma czynnikami, m.in. mniejszą rozpoznawalnością twórczyń zarówno w Rosji, jak i za granicą (także w Polsce) czy brakiem jakichkolwiek polskojęzycznych monografii, książek popularyzatorskich i naukowych na temat sylwetek konkretnych reżyserek. Do takiego zawężenia pola badawczego skłania również obecny status (i filmowy wizerunek) kobiet w patriarchalnej, konserwatywnej Federacji Rosyjskiej, po dziś dzień przedstawianych — niekiedy w sposób infantylny i deprecjonujący — jako m.in. dodatek do mężczyzny, jego cel i zdobywca. Kobieta nadal bywa Innym, z którym nie trzeba się liczyć, upokarzany i podbijany, z czym twórczyni i twórcy, np. Kantemir Bałagow, Andriej Zwiagincew, Iwan Wyrypajew¹⁵, starają się walczyć. Na koniec warto rozważyć częsty wśród reżyserek brak ukierunkowania tylko na jedną dziedzinę sztuki — wiele

¹³ И. Шевелев, *Кира Муратова: „Женщины жестоки”*, „Российская газета”, 8.04.2005, <http://kira-muratova.narod.ru/int0015.htm> (2.04.2022). Warto przytoczyć słowa Muratowej, która wybrała się na początku pierestrojki do podparyskiego miasta Créteil na Międzynarodowy Festiwal Filmów Kobiecych „przekonana, że coś takiego jak kino kobiece nie istnieje. Jest kino udane lub nieudane, a kto je nakręcił: dziecko, mucha, kobieta, mężczyzna — to nieistotne”. I dalej: „A teraz, kiedy tam przyjechałam, zobaczyłam tyle okrutnych, surowych, cynicznych filmów na jednym małym festiwalu, jak nigdzie indziej”. (O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autora).

¹⁴ Д. Десятерик, *Кира Муратова: „То, что мы называем ‘кич’ или ‘безвкусица’, мне не чуждо”*, „Искусство кино” 2005, nr 1, <http://old.kinoart.ru/archive/2005/01/n1-article2> (2.04.2022).

¹⁵ Zob. *Bliskość (Теснота, 2017)* i *Wysoka dziewczyna (Дылда, 2019)* Bałagowa, *Elena (Елена, 2011)* Zwiagincewa, *Taniec Delhi (Танец Дели, 2012)* i *Zbawienie (Спасение, 2015)* Wyrypajewa.

z nich określa się także jako pisarki, artystki wizualne, aktorki, producentki, modelki czy piosenkarki.

Co ciekawe, nie mamy tu do czynienia ze zwartym kolektywem połączonym wspólnym programem lub manifestem, takim jak grupa pisarek Nowe Amazonki¹⁶, powstała u schyłku lat 80. XX wieku w ZSRR i publikująca zbiory utworów wcześniej odrzucanych przez wydawców (mężczyzn). Reżyserki — ze względu na specyfikę zawodu, tj. uzależnienie w dużej mierze od możliwości finansowych i pracy wielu osób — nie mogły pozwolić sobie na tworzenie do szuflady; autorka, której filmów nie wyświetlano na ekranach kin, nie istniała w świadomości widzów. Przekonała się o tym m.in. cytowana już Muratowa, zyskała bowiem uznanie dopiero w okresie pierestrojki, gdy zakazane wcześniej filmy były ponownie (lub po raz pierwszy) wprowadzane do dystrybucji.

Trzeba również doprecyzować definicję terminu „kino najnowsze”, którego wyłonienie się nie ma związku z konkretnym wydarzeniem ani znaczącą datą¹⁷. Z perspektywy polskiego widza, śledzącego zmiany w kinematografii rosyjskiej głównie podczas kolejnych edycji festiwalu „Sputnik nad Polską”, jako przełomowy można traktować rok 2014, w którym aż połowa filmów z sekcji konkursowej (tj. 8 na 16) była autorstwa kobiet. Samą zmianę w kinie rosyjskim należy wiązać z pojawieniem się w pierwszej połowie drugiej dekady XXI wieku licznych produkcji młodych reżyserek, często debiutantek, które wprowadziły do wysoce zmaskulinizowanej rosyjskiej twórczości filmowej pewne *novum* w postaci poruszanych tematów (nierzadko tabuizowanych) czy środków wyrazu.

¹⁶ Na temat Nowych Amazonek zob. С. Василенко, „Новые амазонки” (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время), w: С. Василенко (oprac.), В. Кизило (red.), *Женщины: свобода слова и творчество: сборник статей*, Эслан, Москва 2001, s. 80–89.

¹⁷ Na osobną analizę zasługuje pytanie, w jakim stopniu ogólnoswiatowy ruch obywatelski #MeToo, którego kulminacja nastąpiła w 2017 roku, oraz analogiczny do niego ruch #яНеБоюсьСказать wpłynęły na współczesną kinematografię rosyjską. Co do wpływu tego pierwszego chociażby na kino amerykańskie nie ma wątpliwości, czego owocami są takie produkcje jak film *Asystentka* (*The Assistant*, 2019) Kitty Green czy serial *The Morning Show* (2019; dystrybucja Apple TV+).

Przełąd warto rozpocząć od filmu *Portret o zmierzchu* (*Портрет в сумерках*, 2011) Angeliny Nikonowej — na poły amatorskiego dramatu psychologicznego (niekiedy nazywanego mianem erotycznego), który wywołał żywą dyskusję i zdobył powszechne uznanie w oczach krytyków, zwłaszcza nierosyjskich. Debiutanckie dzieło pochodzącej z Rostowa nad Donem reżyserki wydaje się znaczące w kontekście omawianego kina kobiet z kilku powodów — wewnątrz- i pozafilmowych. *Portret...* stanowi przykład filmu mikrobudżetowego, nakręconego za pomocą dwóch cyfrowych lustrzanek jednoobiektywowych w stosunkowo krótkim czasie i za niewielkie pieniądze¹⁸. Co ciekawe, współscenarzystką i współproducentką jest Olga Dychowiczna, równocześnie odtwórczyni głównej roli — pracownicy socjalnej Mariny, która wdaje się w niepokojący romans ze swoim gwałcicielem (w tej roli prawdziwy rostowski policjant Siergiej Borisow)¹⁹, nadużywającym władzy na służbie. Film dotyka tematów zinstytucjonalizowanej przemocy, ludzkiej bezsilności oraz (nie)możności funkcjonowania w relacji sadomasochistycznej, w jaką wdaje się zafascynowana swoim oprawcą bohaterka, lecz nie epatuje scenami przemocy, choć i z takimi zarzutami przyszło się mierzyć autorkom.

Akcja rozgrywa się w rodzinnym mieście reżyserki, a więc na odległej od centrów politycznych kraju, tj. Moskwy i Petersburga, prowincji Federacji Rosyjskiej, co nie pozostaje bez znaczenia w kontekście kina kobiet. Przy bliższym oglądzie okazuje się, że wiele twórczyni umieszcza fabuły w miejscu swojego pochodzenia — jak Nikonowa, która przyjechała do Rosji ze Stanów Zjednoczonych (gdzie od lat mieszkała i się kształciła), mogła, jak zauważył krytyk

¹⁸ Film kręcono 29 dni, a podstawowy budżet miał wynosić 20 tysięcy dolarów; należy jednak pamiętać, że w fazie postprodukcji ostateczna suma wzrosła kilkukrotnie. Zob. А. Гаврилов, „Портрет в сумерках” режиссер Ангелина Никонова идет в прокат, <http://kinote.info/articles/5647-portret-v-sumerkakh-rezhisser-angelina-nikonova-idet-v-prokat> (2.04.2022); Л. Глазкова, Ангелина Никонова: „Мы не на поверхности”, <http://snimifilm.com/post/angelina-nikonova-my-ne-na-poverkhnosti> (2.04.2022).

¹⁹ Borisow, znany polskim widzom m.in. z *Lewiatana* (*Левиафан*, 2014) i *Nie-miłości* (*Нелюбовь*, 2017) Zwiagincewa, zadebiutował w filmie Nikonowej, co stało się początkiem rozwoju jego kariery aktorskiej.

Andriej Płachow, „zachować dystans na planie filmowym w dawno opuszczonym Rostowie, nie uderzając ani w oskarżycielskie tony, ani w emigracyjną naiwność”²⁰. Innymi przykładami filmów, których akcja jest osadzona w rodzinnych stronach reżyserek, są *Mewy* (Чайки, 2015) Ełły Manżejewej oraz *Jego córka* (Его дочь, 2016) Tatiany Ewerstowej²¹. Jednocześnie duża grupa twórczyń preferuje — głównie ze względów fabularnych — obieranie za miejsce akcji miast, miasteczek i wsi peryferyjnych (niekoniecznie rosyjskich), wśród których znajdziemy m.in. Norylsk (np. *Kombinat „Nadzieja”* [Комбинат „Надежда”, 2014] Mieszczaninowej), ukraińską Ałupkę nad Morzem Czarnym (*Jak tam na imię Sajfułajewej*), Nowogród Wielki (*Pionierzy marzyciele* [Пионеры-герои, 2015] Natalii Kudriaszowej), Kaliningrad (*Wierność Sajfułajewej*), Trubczewsk (*Pewnego razu w Trubczewsku* [Однажды в Трубчевске, 2019] Łarisy Sadiłowej), zapomniane miasteczka na Uralu (*Niczyja* [Ничья, 2021] Leny Łanskich) i w Osetii Północnej (*Razżimaja kułaki* Kowalenko) czy bliżej nieokreślone osady kaukaskie (*Latarnia* [Маяк, 2006] Marii Saakian, *Soficzka* [Софичка, 2016] Kowalenko) i syberyjskie (*Człowiek, który wszystkich zaskoczył* [Человек, который удивил всех, 2018] Natalii Mierkułowej i Aleksieja Czupowa)²².

²⁰ А. Плахов, „Сумерки” без вампиров, „Коммерсантъ” 2011, nr 213, s. 15.

²¹ Akcja *Mew* rozgrywa się w nadmorskim mieście w Kałmucji; z kolei Ewerstowa osadziła fabułę filmu w rodzinnej wsi, w Republice Sacha (Jakucji). Reżyserka *Jego córki*, udzielając wywiadu na krótko przed wejściem do kin jej drugiego — również autobiograficznego — dzieła pt. *Zamykanie* (Zamknięcie, 2021), tak skomentowała związek istniejący między filmami: „To są dwie niezależne od siebie produkcje. W pierwszym filmie opowiadałam o »raju«, drugi film jest z kolei o »piekle«. Oczami artysty zaglądam głęboko w przeszłość i widzę wszystkie problemy nastoletniej dziewczyny” (Е. Ключева, Татьяна Эверстова: „Чем сильнее любишь, тем больше ненавидишь того, кто причиняет боль объекту твоей любви”, <https://www.rewizor.ru/cinema/interviews/tatyana-everstova-chem-silnee-lubish-tem-bolshe-nenavidish-togo-kto-prichinyaet-bol-obektu-tvoey-lub/> [2.04.2022]).

²² Niekiedy Petersburg i Moskwa zostają sprawnie zakamuflowane przez reżyserki, tak jak w przypadku filmu *Port* (Порт, 2018) Aleksandry Strielanej, która umieściwszy fabułę dzieła w tytułowej petersburskiej przystani, korzystała z peryferyjnych, neutralnych lokalizacji, z dala od miejskiego zgiełku byłej stolicy.

Z wyborem miejsca ściśle wiąże się decyzja, w jakim języku kręcony jest film. Reżyserki dążą pod tym względem do maksymalnej autentyczności i wiarygodności, wobec czego tworzą swoje dzieła częściowo lub w całości w języku innym niż rosyjski; usłyszymy w nich więc takie języki jak: osetyjski, abchaski, kałmucki, jakucki czy kirgiski²³. Ciekawy przypadek stanowią wspomniane już *Mewy Manżejewej*, w których bohaterowie, używając języka kałmuckiego zaledwie w kilku sytuacjach, oddzielają linią demarkacyjną zwykłą rosyjskojęzyczną codzienność od sfery tradycyjnej, odświętnej i zrytualizowanej, do jakiej z pewnością należy uroczystość zmówin. Co ważne, w filmie językiem kałmuckim posługują się przede wszystkim osoby starsze, które odmawiają modlitwę i śpiewają pieśni, a tym samym dbają o udany przebieg buddyjskiego rytuału. Strażniczką tradycji, ładu i ciągłości genealogicznej²⁴ jest również teściowa głównej bohaterki, która nie zważając na rosyjskojęzyczne wypowiedzi swoich bliskich, odpowiada im wyłącznie po kałmucku.

Filmy takie jak kałmuckie *Mewy* czy w całości nakręcone po jakucku *Jego córka i Nade mną słońce nie zachodzi* (*Надо мною солнце не садится*, 2019) Lubow Borisowej dowodzą, że trudno mówić o twórczości kobiet jako w pełni rosyjskojęzycznej. Nie wszystkie reżyserki są też Rosjankami, dlatego powinno się unikać uogólnień *à propos* ich pochodzenia etnicznego. To otwarte na różnorodność stanowisko znajduje potwierdzenie np. w wieloaspektowej działal-

²³ Na marginesie warto zwrócić uwagę na dwa odmienne przypadki użycia języka innego niż rosyjski w tamtejszej kinematografii. Pierwszy stanowi jedna z nowel z filmu *O miłości* (*Про любовь*, 2015) Anny Mielikian. Główną bohaterką jest Japonka, która przyjeżdża do Moskwy na festiwal kultury rosyjskiej, a narracja, prowadzona po japońsku i przeważnie z offu, ma na celu podkreślenie różnic kulturowych dzielących zachwyconą Rosją protagonistkę i jej moskiewskich kandydatów na męża. Drugi przypadek to film *Dunaj* (*Дунай*, 2021) Lubow Mulmienko, którego akcja rozgrywa się głównie w Belgradzie, przez co część dialogów między sportretowanymi mieszkańcami stolicy jest prowadzona po serbsku.

²⁴ Reżyserka mówi wręcz o królującym w Kałmucji „ukrytym matriarchacie”. Zob. Ф. Фардо, Элла Манжеева и Елена Гликман: „Для кинематографа это уникальный случай, потому что кино в Калмыкии не снимали несколько десятилетий”, <https://www.profcinema.ru/interviews/detail.php?ID=174135> (2.04.2022).

ności artystycznej chińskiej piosenkarki, reżyserki, scenarzystki, producentki i aktorki Yang Ge, od wielu lat żyjącej i komponującej w Moskwie. Urodzona w Pekinie Ge debiutowała filmem *Nu* (Ню, 2018; chiń. 牛 ‘krowa’), w którym utożsamiana z twórczynią główna bohaterka²⁵ wdaje się w przelotną relację z mężczyzną, gdyż pragnie zapomnieć o niedawno zakończonym związku. Kolejne porażki sprawiają, że protagonistka zaczyna się głośno zastanawiać, czy przyczynami nieporozumień intymnych nie są przypadkiem jej pochodzenie, dzielące ją i rosyjskich mężczyzn różnice kulturowe lub niedostateczna znajomość języka. Ten osobisty dziennik filmowy (odwołujący się formalnie m.in. do konwencji wideoblogu, teledysku czy etudy) stanowi niezwykle szczere spojrzenie na siebie i własne otoczenie z dystansu zapewnionego przez medium filmowe.

Warto wymienić również inne wszechstronnie utalentowane twórczynie, które — często z dużym powodzeniem — paralelnie próbują swoich sił w pokrewnych dziedzinach sztuki. Wziętymi scenarzystkami, kładącymi (literackie) podwaliny pod najważniejsze filmy rosyjskie ostatnich lat, są m.in. Lubow Mulmienko i Natalia Mieszczaninowa — autorki odpowiednio *Dunaju* oraz *Kombinatu „Nadzieja”* i *Serca świata*²⁶. Ich działalność pisarska nie ogranicza się jednakże tylko do kina: Mulmienko jest cenioną dramaturżką, dziennikarką i redaktorką, z kolei Mieszczaninowa to autorka zbioru opowiadań pt. *Рассказы* (Opowiadania, 2017). Natalia Kudriaszowa — reżyserka *Pionierów marzycieli* i *Gerdy* (Герда, 2021) — należy także do utalentowanych aktorek, co udowodniła występami chociażby w swoim debiucie reżyserskim oraz w ostat-

²⁵ W napisach końcowych pojawia się tradycyjna plansza z nazwiskami obsady filmu, informująca, że Yang Ge wystąpiła w roli samej siebie.

²⁶ Co ciekawe, reżyserki napisały wspólnie scenariusze do *Kombinatu „Nadzieja”* — debiutanckiego filmu Mieszczaninowej — oraz *Tego ostatniego roku* (Еще один год, 2013) Oksany Byczkowej. Poza tym Mulmienko jest współscenarzystką m.in. takich filmów jak *Wierność* czy *Jak mam na imię* Sajfullajewej i *Hipnoza* (Гипноз, 2020) Walerego Todorowskiego oraz współautorką dialogów do *Разжимая кулаки* Kowalenko i *Przedziału nr 6* (Hytti nro 6, 2021) Juho Kosmanena. Mieszczaninowa współpracowała z Borysem Chlebnikowem (*Arytmia* [Аритмия, 2017]) i Aleksiejem Fiedorczenką (*Wojna Anny* [Война Анны, 2018]).

nich dwóch filmach Natalii Mierkułowej i Aleksieja Czupowa, tj. w *Człowieku, który wszystkich zaskoczył*²⁷ i *Kapitan Wołkonogow uciekł* (*Капитан Волконогов бежал*, 2021). Ksenia Zujewa (*Близкие* [Bliscy, 2017] i *Ingerencja* [*Вмешательство*, 2020]) jest modelką i aktorką, a Uldus Bachtiozina (*Córka rybaka* [*Дочь рыбака*, 2020]) — fotografką artystyczną i badaczką folkloru.

* * *

Wziąwszy pod uwagę wymienione dotąd dzieła, składające się na zjawisko najnowszego rosyjskiego kina kobiet, trzeba spróbować wydzielić ich główne obszary tematyczne, zgłębiane przez liczne reżyserki w sposób często nowatorski, subwersywny i nieoczywisty. Można je ująć następująco: 1) związek człowieka z otaczającą go przyrodą, 2) człowiek jako (współ)twórca własnej tożsamości społecznej, 3) reinterpretacja ludzkiej intymności. Warto dodać, że wysunięte na pierwszy plan motywy nierzadko krzyżują się w jednym filmie, co podkreśla antropologiczne i empatyczne nastawienie reżyserek. Równocześnie każdy z tych wielkich wątków zasługuje na bliższe rozpoznanie na konkretnych przykładach.

Temat koegzystencji ludzi i zwierząt w środowisku naturalnym porusza m.in. Mieszczaninowa w *Sercu świata* — poddaje w nim pod rozważę kwestię (współ)zależności zniewolonego (tj. hodowlanego) zwierzęcia od jego opiekuna (oprawcy?). Twórczyni przeciwstawia właścicielom i gościom ośrodka szkoleniowego dla psów myśliwskich grupę stołecznych aktywistów, którzy nie zważając na zasady i obyczaje obowiązujące w mikrospołeczności, dążą za wszelką cenę (z użyciem siły fizycznej włącznie) do wypuszczenia na wolność lisów trzymanyh w klatkach, do czego istotnie w końcu dochodzi. Jednak zwycięstwo „zielonych” zdaje się pyrrusowe — część dzikich ssaków ostatecznie wraca do ośrodka, inne uciekają lub, pozbawione instynktu przetrwania, umierają w lesie. Kto jest zatem odpowiedzialny za śmierć zwierząt? Obdarzenie uwagą ka-

²⁷ Za rolę Natalii (żony głównego bohatera) Kudriaszowa została nagrodzona na MFF w Wenecji w konkursie „Horyzonty” w 2018 roku.

mery hodowców lisów mogłoby sugerować odpowiedź niemal abсурdalną: winni są aktywiści. Wszakże twórczyni stroni od oceny moralnej postępowania bohaterów i wyciągania prostych wniosków, uwypukla przede wszystkim ambiwalentność sytuacji, która staje się tłem opowiadanej historii²⁸. *Mieszczaninowa* — uczennica m.in. Mariny Razbieżkiny²⁹ — przedstawiła funkcjonujący na prowincji ośrodek szkoleniowy w sposób bardzo zdystansowany; podczas oglądania filmu pochodzącej z Krasnodaru autorki można odnieść wrażenie, że obcuje się z kinem dokumentalnym, w którym obserwowane postaci dają się ponieść przeżywanym emocjom i starają się jedynie przetrwać.

Na bliższe rozpatrzenie zasługuje również sylwetka protagonisty, co pozwoli z kolei płynnie przejść do analizy drugiego obszaru tematycznego, tj. ludzkiej tożsamości we współczesnym kinie kobiet³⁰. Protagonistą *Serca świata* jest Jegor (w tej roli Stiepan Diewonin, prywatnie mąż reżyserki) — weterynarz mieszkający obok właściciela wspomnianego ośrodka Nikołaja i jego rodziny. Mężczyzna opiekuje się tamtejszymi psami, lisami, reniferami i kozami oraz nadzoruje przebieg treningów, niepozabawionych zwierzęcej krzywdy i krwi. Straumatyzowanego bohatera, noszącego w sobie ogromne pokłady agresji i frustracji, wyróżniają niezwykle wyrozumiały stosunek do „braci mniejszych” (rozmawia z nimi, kuruje ich rany, stara się zaspokajać potrzeby) i do dzieci (np. syna Daszy, córki gospodarza), a także absolutna nieumiejętność odnalezienia się w wysoce skodyfikowanym i skonwencjonalizowanym świecie dorosłych. Co ciekawe, Jegor, zamieszkały w stróżówce podobnej

²⁸ Na uwagę zasługuje fakt, że niektóre lisy hodowlane należą do jednej linii w piątym pokoleniu, wszystkie noszą imiona, a właściciel ośrodka szkoleniowego z rozpaczą za straconymi zwierzętami-członkami rodziny zaczyna nadużywać alkoholu.

²⁹ Razbieżkina (ur. 1948) jest głównie reżyserką dokumentalną, która w kinie fabularnym debiutowała dopiero w 2004 roku filmem *Czas żniw* (*Время жатбы*) — historią jednej rodziny żyjącej w czuwaskiej wsi w latach 50.

³⁰ Również temat intymności — wyrażony w charakterystyczny dla kina kobiet bezpośredni sposób, tj. za pomocą m.in. naturalistycznych scen seksu — znalazł odbicie w *Sercu świata*. Wątek ten, ze względu na ograniczenia formalne tekstu, zostaje tu jedynie zasygnalizowany.

do psiej budy i przypominający brakujące ogniwo między zwierzętami a ich panami, zdaje się sukcesywnie wchodzić w rolę stróża i obrońcy, który nieśmiało aspiruje do roli członka rodziny. Instynktowne (afektywne?) działanie bohatera doprowadza w finale filmu do swego rodzaju przeistoczenia (protagonista kroczy przez las z niesionym na ramionach wilkodławem kazachskim — symbolem własnej bezbronności — i ostatecznie ląduje w psiej klatce) oraz odnowy relacji międzyludzkich, w wyniku czego nieposłuszeństwo mężczyzny pozwala mu na odzyskanie człowieczeństwa.

Inny przykład tożsamości w kryzysie, godny analizy w duchu studiów genderowych i performatycznych, znajdziemy w pełnym niedomówień *Człowieku, który wszystkich zaskoczył* Mierkułowej i Czupowa. Główny bohater, mieszkający na syberyjskiej prowincji leśnik Jegor, dowiaduje się, że jest śmiertelnie chory i nie ma dla niego ratunku ani w sztuce lekarskiej, ani w medycynie alternatywnej. Pod wpływem wysłuchanej pieśni — opowiadającej o tym, jak kaczor, wytarzawszy się w pyłe, przyjął wygląd samicy, dzięki czemu oszukał śmierć — mężczyzna postanawia zaważać o sobie po raz ostatni. Metamorfoza leśnika, który wkłada czerwoną sukienkę, nie podoba się jednak jego ciężarnej żonie ani okolicznym mieszkańcom, reagującym na nagły przejaw inności tytułowym zaskoczeniem oraz zaciekawieniem, a następnie całkowitym niezrozumieniem i pogardą. Co ważne, niemy bunt nie-Jegara nie wpisuje się w konwencjonalne wyobrażenia o godnym (tj. „normalnym”) umieraniu; próba otwartego wejścia bohatera w rolę kobiety — skuteczniejsza przez nałożenie, zdawałoby się, odpowiedniego kamuflażu — staje się hańbą dla całej społeczności wiejskiej, która nie może zaakceptować chorego wyłamującego się z binarnej opozycji męskie–żeńskie i zaczyna traktować go jak trędowatego. Skazany na ostracyzm człowiek przenosi się do lasu, gdzie osiąga swój cel: w oczach napotkanego pracownika sezonowego ulega przeobrażeniu w kobietę. Niestety, powodzenie transformacji wiąże się z innego rodzaju upokorzeniem — doznany gwałtem i potencjalnym rozpadem rodziny. Ostatnia scena, przedstawiająca ozdrowiałego Jegora w pustej sali szpitalnej, może sugerować, że ocalenie zo-

stało przyplacone innym — kobiecym — życiem: nieobecnej żony lub nowo narodzonej córki.

Reżyserką, która zgłębia w filmach temat szeroko rozumianej intymności, jest z kolei Sajfułajewa, analizująca wpływ pożądania i zazdrości na postępowanie bohaterek i bohaterów. Pochodząca z Duszanbe twórczyni w swoim debiutanckim dziele pt. *Jak mam na imię* portretuje dwie młode przyjaciółki, które u progu domu biologicznego ojca jednej z nich postanawiają zamienić się imionami — odważniejsza Sasza wciela się w córkę Siergieja, a bardziej powściągliwa Ola przyjmuje skromniejszą rolę jej towarzyszki podróży. Co ciekawe, niewinna gra szybko przeradza się w pełną napięć intrygę, reżyserka sprawnie manewruje oczekiwaniami i przyzwyczajeniami widza. Moskwiarki, kontrolujące przebieg maskarady, wzbudzają zainteresowanie u Siergieja i nowo poznanego Kiryła, którzy — wbrew stereotypowi — stają się dla nich obiektami fascynacji erotycznej, podglądanymi z ukrycia. Role rodzinne dopiero się krystalizują, co sprzyja ich redefinicji: między niechętnym ekscentrycznym dziewczynom Siergiejem a fałszywą córką rodzi się szczególna więź; te zaś, jako że nigdy nie zaznały ojcowskiej czułości, zaczynają rywalizować ze sobą o względy mężczyzny. W trakcie rozwoju wydarzeń można odnieść wrażenie, że dziewczyny — na wzór bohaterek *Persony* (1966) Ingmara Bergmana — zamieniają się nie tylko imionami, lecz także osobowościami: wyzwolona seksualnie Sasza koncentruje całą swoją uwagę na Siergieju, do którego czuje coś więcej niż jedynie platonyczną miłość; z kolei dotychczas skryta Ola powtarza błędy młodości własnej matki, tj. odurzona narkotykami i w upojeniu alkoholowym uprawia seks bez zabezpieczenia z Kiryłem — wcześniejszym partnerem Saszy. Sajfułajewa kończy swą opowieść o inicjacji w sposób nieoczywisty: naznaczone wakacyjną przygodą, z pozoru pogodzone przyjaciółki opuszczają krymskie miasteczko odmienione. Ostatnie ujęcie — przełamujące czwartą ścianę spojrzenie Saszy w obiektyw kamery — zdaje się burzyć *status quo*, wobec czego pytanie o potencjalne konsekwencje wyjazdu (z nieplanowaną ciężką na czele) okazuje się jak najbardziej zasadne.

W świetle zaledwie kilku krótkich omówień oraz przytoczonych na przestrzeni całego artykułu tytułów dzieł filmowych można zauważyć, że cechą charakterystyczną kina kobiet jest jego autorski status. Reżyserki często same — lub we współpracy z innymi twórczyniami — piszą scenariusze, na podstawie których kręcą filmy, odpowiadają za zdjęcia, dobór muzyki czy montaż, a także występują w głównych rolach, co ma niebagatelny wpływ na kształtowanie własnej sygnatury i na wybory w zakresie wyjątkowego stylu opowiadania, tematyki czy rozwiązań formalnych. Przywołane autorki dążą w swoich dziełach do osiągnięcia najwyższego poziomu autentyczności, niekiedy skłaniającego widza do utożsamienia aktora z odgrywaną przez niego postacią. Naturalność urzeczywistnia się za pomocą różnych zabiegów: angażowania naturszczyków³¹, pieczołowitego (re)konstruowania planu filmowego czy przyswajania odmiennych form wyrazu, typu wideoblog lub etiuda. Reżyserki, ukierunkowane na jak najwierniejsze odtwarzanie realiów danego regionu, środowiska, kultury, grupy etnicznej, zawodowej, wiekowej czy klasy społecznej, odrzuciły szybki, teledyskowy montaż, nadmierną ekspresję i sensacyjność kina hollywoodzkiego na rzecz kina kontemplacyjnego, przywodzącego na myśl kino dokumentalne i dokonania współczesnego kina światowego, z rumuńską Nową Falą na czele.

Warto zaznaczyć, że w najnowszym rosyjskim kinie kobiet nie dominuje jeden konkretny typ protagonisty, obszar tematyczny ani sposób prowadzenia narracji. Reżyserki przede wszystkim stawiają na różnorodność, objawiającą się w wielorakich stylistycznie produkcjach, których światy zamieszkują postaci w różnym wieku, wywodzące się z różnych warstw społecznych, o innych doświadczeniach, ambicjach czy pragnieniach. Co ważne, kosztem poten-

³¹ Елла Манжеева в одном з wywiadów wyznała, że do filmu *Mewy* zaangażowała zaledwie trzech profesjonalnych aktorów. Podobnie uczyniła Tatiana Ewerstowa — w *Jego córce* wystąpili w zasadzie sami naturszczycy. Zob. Ф. Фардо, Элла Манжеева и Елена Гликман: „Для кинематографа это уникальный случай, потому что кино в Калмыкии не снимали несколько десятилетий”...

tatów finansowych i dorobkiewiczów, których z niezwykłą precyzją i ironią portretowała w swoich filmach chociażby Muratowa w początkowych latach XXI wieku, na plan pierwszy wysunęły się jednostki definiowane nie ze względu na status materialny, ale przez pryzmat konglomeratu cech indywidualnych, stanowiących o ich niepowtarzalności. Wykreowani bohaterowie często mieszkają na szeroko rozumianej prowincji, z którą są związani nie tylko emocjonalnie, lecz także kulturowo, społecznie i historycznie. Dopiero brak perspektyw na odmianę losu i lepszą przyszłość skłania niektórych (zwłaszcza młodych, impulsywnych i niezahartowanych) do próby opuszczenia danego miejsca, co — w wyniku złego wyboru drogi — kończy się porażką i powrotem do punktu wyjścia. Z kolei postaci wprawione w codziennej walce o przetrwanie nad ewentualną zmianę otoczenia przedkładają opartą na nabytej samoświadomości metamorfozę, której jednakże nie można utożsamiać z emigracją wewnętrzną.

Nawet pobieżna analiza filmografii twórczyń powinna zwrócić uwagę na swego rodzaju prawidłowość — mianowicie listy tytułów są krótkie, często ograniczają się do zaledwie dwóch czy trzech pozycji. Do przyczyn tej sytuacji zapewne należy zaangażowanie reżyserek w inne formy autoekspresji, wśród których szczególnie popularną jest — podobnie jak w Polsce, Stanach Zjednoczonych czy Europie Zachodniej — pisanie scenariuszy i kręcenie seriali dla telewizji i serwisów VOD. Osobny problem obejmuje takie kwestie jak dopinanie budżetu, wieloletni proces produkcji filmu oraz brak możliwości pokazania dzieła szerokiej publiczności, co przekłada się na przydział dotacji czy grantów. Niemniej trzeba pamiętać, że rozpatrywane kino kobiet wciąż stanowi zjawisko młode i niezakończony. Jaka przyszłość je czeka? Zwiększająca się z roku na rok liczba debiutów, obserwacja rozwoju karier filmowych znanych nam już twórczyń i ich wstępne zapowiedzi sugerują dalsze zgłębianie tematu kondycji ludzkiej, rozkwit kina autorskiego oraz większe otwarcie na współpracę międzynarodową, co może przyczynić się do wzrostu popularności reżyserek również poza Rosją.

REFERENCES

- Barańska-Bekrycht, Anna. "Kobiety górą! Historyczna rekrutacja na Wydziale Reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej." <https://www.radiolodz.pl/posts/72936-historyczna-rekrutacja-na-wydzial-rezyserii-lodzkiej-szkoly-filmowej-na-pierwszy-rok-studiuo-dostaly-sie-same-kobiety>. Accessed 2 April 2022.
- Desyaterik, Dmitriy. "Kira Muratova: 'То, что называется 'кич' или 'безвкусица', мне не чуждо.'" *Iskusstvo kino*, no. 1, 2005, <http://old.kinoart.ru/archive/2005/01/n1-article2>. Accessed 2 April 2022 [Десятерик, Дмитрий. "Кира Муратова: 'То, что мы называем 'кич' или 'безвкусица', мне не чуждо.'" *Искусство кино*, № 1, 2005, <http://old.kinoart.ru/archive/2005/01/n1-article2>. Дата обращения: 2 апреля 2005].
- Fardo, Faina. "Ella Manzheyeva i Yelena Glikman: 'Dlya kinematografa eto unikal'nyy sluchay, potomu chto kino v Kalmykii ne snimali neskol'ko desyatiletii.'" <https://www.proficinema.ru/interviews/detail.php?ID=174135>. Accessed 2 April 2022 [Фардо, Фаина. "Элла Манжеева и Елена Гликман: 'Для кинематографа это уникальный случай, потому что кино в Калмыкии не снимали несколько десятилетий.'" <https://www.proficinema.ru/interviews/detail.php?ID=174135>. Дата обращения: 2 апреля 2022].
- Gavrilov, Andrey. "'Portret v sumerkakh' rezhisser Angelina Nikonova idet v prokat." <http://kinote.info/articles/5647-portret-v-sumerkakh-rezhisser-angelina-nikonova-idet-v-prokat>. Accessed 2 April 2022 [Гаврилов, Андрей. "'Портрет в сумерках' режиссер Ангелина Никонова идет в прокат." <http://kinote.info/articles/5647-portret-v-sumerkakh-rezhisser-angelina-nikonova-idet-v-prokat>. Дата обращения: 2 апреля 2022].
- Glazkova, Lena. "Angelina Nikonova: 'My ne na poverkhnosti.'" <http://snimifilm.com/post/angelina-nikonova-my-ne-na-poverkhnosti>. Accessed 2 April 2022 [Глазкова, Лена. "Ангелина Никонова: 'Мы не на поверхности.'" <http://snimifilm.com/post/angelina-nikonova-my-ne-na-poverkhnosti>. Дата обращения: 2 апреля 2022].
- Klyuyeva, Yelizaveta. "Tat'yana Everstova: 'Chem sil'neye lyubish', tem bol'she nenavidish' togo, kto prichinyayet bol' ob'yektu tvoey lyubvi.'" <https://www.rewizor.ru/cinema/interviews/tatyana-everstova-chem-silnee-lubish-tem-bolshe-nenavidish-togo-kto-prichinyayet-bol-obektu-tvoey-lub/>. Accessed 2 April 2022 [Клюева, Елизавета. "Татьяна Эверстова: 'Чем сильнее любишь, тем больше ненавидишь того, кто причиняет боль объекту твоей любви.'" <https://www.rewizor.ru/cinema/interviews/tatyana-everstova-chem-silnee-lubish-tem-bolshe-nenavidish-togo-kto-prichinyayet-bol-obektu-tvoey-lub/>. Дата обращения: 2 апреля 2022].
- Plakhov, Andrey. "'Sumerki' bez vampirov." *Kommersant'*, no. 213, 2011: 15 [Плахов, Андрей. "'Сумерки' без вампиров." *Коммерсантъ*, № 213, 2011: 15].
- Shevelev, Igor'. "Kira Muratova: 'Zhenshchiny zhestoki.'" *Rossiyskaya gazeta*, 8 April 2005. <http://kira-muratova.narod.ru/int0015.htm>. Accessed 2 April 2022 [Шевелев, Игорь. "Кира Муратова: 'Женщины жестоки.'" *Российская газе-*

та, 8 апреля 2005. <http://kira-muratova.narod.ru/int0015.htm>. Дата обращения: 2 апреля 2022].

Vasilenko, Svetlana. “Novyye amazonki’ (Ob istorii pervoy literaturnoy zhen-skoй pisatel’skoй gruppy. Postsovetskoye vremya)” *Zhenshchiny: svoboda slova i tvorchestva: sbornik statey*. Ed. Kizilo, Valentina. 80–89. Moskva: Eslan, 2001 [Василенко, Светлана. “Новые амазонки’ (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время).” *Женщины: свобода слова и творчества: сборник статей*. Ред. Кизило, Валентина. 80–89. Москва: Эслан, 2001].

www.sputnikfestiwal.pl. Accessed 2 April 2022.