

**Grzegorz Czerwiński**

*Kolegium Literaturoznawstwa*

*Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku*

## **ODESSA I MUZYKA. O KILKU ASPEKTACH TWÓRCZOŚCI KIRY MURATOWEJ**

### *Muratowa i odeska szkoła filmowa*

Jednym z najważniejszych miast dla rosyjskiego i ukraińskiego kina jest bez wątpienia Odessa<sup>1</sup>. Właśnie tam znajdowało się największe – po ośrodkach moskiewskim, leningradzkim i kijowskim – studio filmowe Związku Radzieckiego, założone w 1919 roku, choć, jak się okazuje, historią sięgające 1907 roku<sup>2</sup>. W ciągu stulecia z Odeskim Studium Filmowym związani byli twórcy tej klasy co reżyser Oleksandr Dowżenko, którego nazwać można legendą ukraińskiej kinematografii, czy poeta Mykoła Bażan (jako scenarzysty)<sup>3</sup>. Ważną rolę w rozwoju odeskiego kina odegrali reżyserowie rosyjscy: Stanisław Goworuchin<sup>4</sup>, Georgij Jungwald-Chilkiewicz<sup>5</sup> czy pochodzący z Ukrainy, lecz wiązany z Moskwą, Piotr Todorowski<sup>6</sup>. Spośród młodszych twórców współpracujących z odeskim studium warto wspomnieć urodzonego w Petersburgu Dmitrija Mieschijewa (rocznik '63), autora filmu *Gambrinus* (1990)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. na ten temat: Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, Москва: Искусство, 1965; І. С. Корнієнко, *Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії*, Київ: Мистецтво, 1970; И. Корниенко, *Киноискусство советской Украины*, Москва: Искусство, 1975.

<sup>2</sup> W 1907 roku Miron Grossman założył w Odessie prywatne atelier „Mirograf”. Zob. А. В. Малиновский, *Кино в Одессе*, Одесса: Астропринт, 2000, s. 53-56.

<sup>3</sup> Г. Л. Островский, *Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Путеводитель*, Одесса: Маяк, 1989.

<sup>4</sup> Autor kultowych filmów *Вертикаль* (1967) oraz *Место встречи изменить нельзя* (1979), w których główne role zagrał Władimir Wysocki, oraz obrazu *Десять негритят* (1987), nakręconego na podstawie powieści Agaty Kristi.

<sup>5</sup> Wyreżyserował między innymi: *Опасные гастроли* (1969) z Władimirem Wysockim w roli głównej oraz *Искусство жить в Одессе* (1989) na motywach *Opowiadań odeskich* Isaaka Babela.

<sup>6</sup> Spośród jego filmów najważniejsze to: wyprodukowany w Odessie *Военно-полевой роман* (1983) oraz stworzony już w Rosji obraz *Петро втроём* (1998).

<sup>7</sup> Film opowiada historię Żyda o imieniu Saszka, grającego na skrzypcach muzykanta w nad-

Z Odeskim Studium Filmowym od początku swojej kariery reżyserskiej współpracuje także Kira Georgijewna Muratowa. Urodzona w 1934 roku w Sorokach na terenach dzisiejszej Mołdawii, a wówczas Królestwa Rumunii, w rodzinie żydowsko-rumuńskich działaczy komunistycznych, mieszkająca do 1950 roku w Bukareszcie, jest dzisiaj symbolem ambitnego kina ukraińskiego<sup>8</sup>. Muratowa kręci swoje filmy w Odessie, w której osiedliła się po przyjeździe do Związku Radzieckiego. Zanim przejdę do problematyki związanej z twórczością Muratowej, chciałbym dodać, że ojciec artystki, Jurij Korotkow (w wersji rumuńskiej: Gheorghe Corotcov), urodził się w Osowcu pod Goniądzem, gdzie jego rodzice, a dziadkowie Muratowej, byli związani z twierdzą ochraniającą zachodnią granicę Imperium Rosyjskiego<sup>9</sup>.

Zanim trafiła do szkoły filmowej, Kira Muratowa studiowała filologię na Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym. W 1959 roku ukończyła reżyserię w moskiewskim Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematografii w klasie Siergieja Gierasimowa, którego imię od 1986 roku nosi tenże instytut, a w 1961 roku została reżyserem Odeskiego Studia Filmowego. Jej pierwsze autorskie obrazy – *Короткие встречи* [Krótkie spotkania] (1967) i *Долгие проводы* [Długie pożegnania] (1971) nie zostały dopuszczone do publicznych pokazów przez cenzurę i odłożone na półkę (jak się okazało, aż do czasów pierestrojki), a sama autorka zmuszona była na pewien czas opuścić Odessę i szukać pracy w Leningradzie. Obecnie filmy te uważane są przez krytykę za jedne z najwybitniejszych dzieł ukraińskiej (czy szerzej – rosyjskojęzycznej) kinematografii<sup>10</sup>.

Charakterystyczną cechą twórczości Kiry Muratowej jest współpraca z określoną grupą aktorów, którzy pojawiają się w kolejnych filmach reżyserki, spajając w ten sposób bardzo różne obrazy w jeden autorski cykl<sup>11</sup>. Najdłużej współpracuje Muratowa z Niną Rusłanową (rocznik '45, pochodzi z obwodu charkowskiego), która obok Władimira Wysockiego zagrała główną rolę w filmie *Длгие pożegnania* (był to debiut aktorski Rusłanowej)<sup>12</sup>. Inni ulubieni ak-

---

morskiej knajpie „Gambrius”. Jest to obraz oparty na opowiadaniu Aleksandra Kuprina pod tym samym tytułem.

<sup>8</sup> J. A. Taubman, *Kira Muratova*, New York: I. B. Tauris, 2005.

<sup>9</sup> I. Popovici, *Viata și moartea unui comunist basarabean. Iuri Korotkov, tatăl Kirei Muratova*, „Observator Cultural” 2017, nr 880. Korzystam z wersji on-line: <https://www.observatorcultural.ro/articol/viata-si-moartea-unui-comunist-basarabean-iuri-korotkov-tatal-kirei-muratova/> [dostęp: 2017-11-29].

<sup>10</sup> Zob. М. Ямпольский, *Муратова: три фильма о любви*, «Киноведческие записки» 2007, nr 82, s. 90-115. Autor artykułu na marginesie analizy poetyki filmów *Короткие встречи*, *Долгие проводы* i *Познавая белый свет* (1978) pokazuje, w jaki sposób w obrazie *Настройщик* następuje przewartościowanie tematyki miłosnej oraz sparodiowanie jej ujęcia obecnego w trzech wymienionych powyżej wczesnych filmach reżyserki (tamże, s. 90).

<sup>11</sup> Na ten temat zob.: З. Абдуллаева, *Кира Муратова. Искусство кино*, Москва: Новое литературное обозрение, 2008; М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноантропологии*, Санкт-Петербург: Сеанс, 2008.

<sup>12</sup> Aktorka pojawiła się ponadto w takich dziełach Muratowej jak *Среди серых камней* (1983),

torzy reżyserki to: Siergiej Makowiecki (rocznik '58, urodzony w Kijowie), Renata Litwinowa (rocznik '67), Żan Daniel (rocznik '62) i urodzona na Krymie odesytką Natalia Bużko (rocznik '63).

### ***Odessa i muzyka. Od „Krótkich spotkań” do „Stroiciela”***

Odessa w twórczości Kiry Muratowej ma jednak implikacje nie tylko biograficzne. Akcja wielu filmów Muratowej umiejscowiona jest właśnie w tym mieście. I co ważne, ulice nadmorskiego kurortu zawsze rozbrzmiewają w dziełach reżyserki muzyką.

O muzyczności filmów Muratowej można by powiedzieć wiele. Już w obrazie *Krótkie spotkania* wybrzmiewały pieśni w wykonaniu Wysockiego. W *Trzech historiach* arie operowe wyśpiewywał natomiast groteskowy homoseksualista Wienia, przyjmujący swoich gości (czy też może klientów?) w pokoiku znajdującym się na terenie kotłowni, w której rozgrywa się akcja pierwszej części filmu (*Три устопиу* zbudowane są z trzech niezwiązanych ze sobą nowel). Z kolei w ostatnim filmie Muratowej pod tytułem *Вечное возвращение* [Wieczny powrót] znana rosyjsko-tatarska piosenkarka Zemfira Ramazanowa wykonała arię *La donna è mobile* z opery Giuseppe'a Verdiego pod tytułem *Rigoletto*. Rosyjski krytyk filmowy Anton Dolin, pisząc o *Wiecznym powrocie*, zauważył, że formę tego filmu można nazwać „wariacją typów i głosów, aktorskich manier i szkół, wyrazistych gestów i słów-pasożytów”, a także wskazał takie cechy twórczości Muratowej jak „wycucie rytmu i lekceważenie reguł narracji filmowej” na rzecz muzyczności<sup>13</sup>.

W niniejszym artykule chciałbym odnieść się do problematyki muzyczności dzieł Muratowej, ograniczając się jednak do filmu *Настройщик* [Stroiciel] z 2004 roku.

W filmie tym zagrali: odeski muzyk, malarz i aktor Georgij Delijew jako Andriusza (stroiciel fortepianów), Renata Litwinowa jako Lina (partnerka Andriuszy), Ałła Demidowa jako Anna Siergiejewna (starsza pani, bogata wdowa rozmówiana w muzyce klasycznej) oraz Nina Rusłanowa jako Liuba (bogata samotna kobieta w średnim wieku poszukująca męża, przyjaciółka i pielęgniarka Anny Siergiejewny).

Film oparty został na wspomnieniach Arkadija Koszki (1867–1928), sławnego rosyjskiego kryminalisty i dochodzeniowca, szefa policji kryminalnej

---

*Чеховские мотивы* (2002) czy *Настройщик* (2004). Aby uświadomić sobie, z jakiego formatu artystką mamy do czynienia, warto wymienić choćby kilka klasycznych filmów rosyjskich, w jakich zagrała Rusłanowa. Wędą to: *Афоня* (1975), *Мой друг Иван Лапшин* (1984), *Кин-дза-дза!* (1986) *Знак беды* (1986), *Мама, не горюй* (1997), *Дом Солнца* (2010) czy *О чём говорят мужчины* (2010). I taką gwiazdę, co warte jest podkreślenia, odkryła właśnie Kira Muratowa, proponując młodej Ninie główną rolę w *Krótkich spotkaniach*.

<sup>13</sup> А. Долин, *Вечное возвращение Киры Муратовой*, <http://www.openspace.ru/article/604> [dostęp: 2017-11-29].

Imperium Rosyjskiego. W napisach wyświetlanych na końcu filmu reżyserka informuje widza, że była to „swobodna interpretacja motywów Arkadija Koszki”. Muratowa wykorzystała między innymi elementy opowiadania *Нечто Новогоднее* z tomu *Очерки уголовного мира царской России* (najważniejszy jest tutaj motyw wygranej na loterii)<sup>14</sup>. Akcja rozgrywa się jednak we współczesnej Odessie i opowiada o odwzajemnionej (jak się wydaje), lecz mimo wszystko nieszczęśliwej miłości Andriuszy do pochodzącej z bogatej rodziny Liny, która być może i kocha swojego wybranka, lecz nie może wyjść za niego za mąż, gdyż przywykła żyć w luksusie, którego biedny stroiciel instrumentów nie jest w stanie jej zapewnić. Chęć zdobycia pieniędzy popycha bohatera do przestępstwa. Zdobywając zaufanie jednej ze swych klientek, Anny Siergiejewny, i jej przyjaciółki Liubuszki, staje się dla starszych pań kimś w rodzaju stroiciela ich dusz (przypadek Anny Siergiejewny) i zranionych serc (przypadek Liuby). Fałszując wygrany los na loterii Banku Centralnego, z którego wynika, że Anna Siergiejewna wygrała ogromną sumę pieniędzy (100 000 dolarów), prosi o pożyczkę stosunkowo niewielkiej sumy (7 000 dolarów), której potrzebuje rzekomo na wyjazd do Francji, gdzie ma się spotkać ze swoją ukochaną. Rzecz w tym, że scena z losem loteryjnym rozgrywa się w niedzielę i bank jest zamknięty, tymczasem pieniądze na wyjazd są potrzebne natychmiast, aby kupić bilet na samolot i zdążyć na urodziny mieszkającej nad Sekwaną narzeczonej.

### ***Muzyka w „Stroicielu”***

Historia miłości i oszustwa to główny wątek narracji Muratowej, lecz nie jedyny temat omawianego filmu. Ważnym motywem w obrazie *Stroiciel* jest muzyka. Pojawia się ona na kilku płaszczyznach<sup>15</sup>, z czego najważniejszych sposobów przejawiania się muzyczności tego filmu jest moim zdaniem pięć: 1. muzyka jako temat rozmów głównych bohaterów, 2. muzyka rozbrzmiewająca na pierwszym planie ścieżki dźwiękowej, 3. muzyka jako tło dialogów, 4. rytmizacja i umuzykalnienie dialogów, 5. instrumenty muzyczne jako rekwizyty sceniczne zdobiące wnętrza, w których rozgrywa się akcja. Poniżej postaram się pokrótce omówić wymienione sposoby przejawiania się muzyczności w *Stroicielu*.

<sup>14</sup> Utwór A. Koszki ukazał się w Paryżu w latach 1926–1929. Wydany został w trzech tomach. Zob. wydanie współczesne: А. Ф. Кошко, *Очерки уголовного мира царской России в 3 т.*, Москва: Захаров, 2001. W przekładzie polskim: A. F. Koszko, *Pamiętniki szefa rosyjskiej policji śledczej*, Warszawa 2015.

<sup>15</sup> O roli muzyki w dziele filmowym piszą autorzy następujących monografii: Т. Корганов, И. Фролов, *Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма*, Москва: Искусство, 1964; Ю. Закревский, *Звуковой образ в фильме*, изд. 2., Москва: Искусство, 1970; Л. Трахтенберг, *Мастерство звукооператора*, Москва: Искусство, 1972; И. Воскресенская, *Звуковое решение фильма*, Москва: Искусство, 1978.

Muzyka jako temat rozmów głównych bohaterów. Osią narracyjną filmu są wizyty Andriuszy w domu Anny Siergiejewny, gdzie zajmuje się on strojeniem i remontem należącego do starszej pani fortepianu marki Zimmermann. Rozmowy bohaterów dotyczą sposobów przeżywania i doświadczania muzyki. Ich wypowiedzi bogate są w porównania do dzieł klasyków – Beethovena, Mozarta, Chopina, jak też współczesnych ukraińskich kompozytorów takich jak Walentyn Sylwestrow, który zresztą jest autorem muzyki do filmu<sup>16</sup>.

Pierwszy plan ścieżki dźwiękowej. Na pierwszym planie rozbrzmiewa muzyka fortepianowa wykonywana bądź przez Andiuszę, bądź przez Liubę. Są to kompozycje Sylwestrowa, Adolphe’a Adama (1803–1856), Charlesa-Louisa Hanona (1819–1900), Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844–1908) i Władimira Szainskiego (ur. 1925). Główny bohater filmu przygrywa także środkowoazjatyckie melodie na dutarze – tradycyjnym dwustrunowym instrumencie wykorzystywanym między innymi przez Tadżyków, Uzbeków, Kirgizów i Kazachów. Kompozycje Sylwestrowa towarzyszą przechadzkom głównego bohatera ulicami Odessy. Muzykę klasyczną na instrumentach dętych wykonują także muzycy spotykający się w każdą niedzielę w domu Anny Siergiejewny. W scenie w tramwaju pojawia się ponadto znana w Odessie uliczna artystka Natalia Demitrowa, śpiewająca pod akompaniament gitary swoją piosenkę pod tytułem *Мечта* [Marzenie].

Muzyka jako tło dialogów. Oprócz muzyki rozumianej jako wykonywane dzieło muzyczne (w tym wypadku znów pojawiają się kompozycje Sylwestrowa) przestrzeń filmu Muratowej rozbrzmiewa dzwonami świątyni (jeśli dana scena rozgrywa się na ulicy) lub melodiami zabytkowych zegarów (w mieszkaniu Anny Siergiejewny). Na drugim planie regularnie pobrzmiwają popularne w Odessie piosenki, wykonywane w tym wypadku przez statystów – anonimowych przechodniów.

Rytmizacja i umuzykalnienie dialogów. Na uwagę zasługuje też swoista rytmizacja wypowiedzi bohaterów, szczególnie w przypadku rozmów Andriuszy z Liną oraz z Anną Siergiejewną i Liubą. Dialogi zawierają wiele powtórzeń: jedno zdanie potrafi być powtórzone dwu- i trzykrotnie stanowiąc rodzaj refrenu, co nadaje rozmowie ton piosenkowy. Tego typu konstrukcja wypowiedzi pojawia się też w sytuacjach, kiedy słyszymy głosy statystów. Ciekawym przykładem może być scena, w której Lina je obiad w jednej z odeskich restauracji. Na drugim planie widzimy zagranicznych turystów, którzy składają zamówienie w języku angielskim. Kelner kilkakrotnie podchodzi do tego stolika i zawsze wypowiada te same słowa z oryginalną, chciałoby się powiedzieć – śpiewającą, intonacją: «Иду, иду. Несу, несу. Айн момент, айн момент».

<sup>16</sup> Wśród nowszych publikacji omawiających twórczość kompozytora można wskazać na przykład: М. Нестьева, *Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма*, Харьков: Акта, 2012.

Instrumenty muzyczne jako rekwizyty sceniczne. Ostatnim elementem muzycznym, na jaki chciałbym zwrócić uwagę, są obecne w pomieszczeniach, gdzie rozgrywa się akcja, instrumenty muzyczne. Szczególnie ciekawie przedstawia się w tym względzie urządzone na poddaszu mieszkanie Andriuszy – obwieszane między innymi tubami, kornetami i sakshornami, które stanowią raczej (niczym obrazy lub płaskorzeźby) element ozdobny niż instrument służący do grania.

### „Kino nadrealistyczne”

Na „surrealistyczny” wymiar twórczości Muratowej zwrócili uwagę autorzy wywiadu opublikowanego na łamach moskiewskiego „Teatru”. W numerze poświęconym ukraińskiej sztuce scenicznej Oleg Zincow w rozmowie z Zará Abdullajewą dopytuje, na czym polega teatralność filmów Kiry Georgijewny<sup>17</sup>. Abdullajewa konstatuje:

Мне кажется, что природа так называемой театральности Муратовой, помимо очевидностей, в чем-то другом. В том, что ее персонажи склонны выходить из ролей, предназначенных им по сюжетам. Выпрыгивать из них тем или другим способом. По ходу движения фабульных линий муратовские персонажи обнаруживают в себе нечто иное и странное для них же самих. Непредсказуемое. Параллельное (или перпендикулярное) также и зрительским ожиданиям<sup>18</sup>.

Zincow w taki oto sposób odnosi się do pozycji swojej współrozmówczynie:

В более общем смысле ее театральность часто оказывается попыткой или способом выскочить за рамки кино, разрушить иллюзию, присущую кинематографу. То есть условность становится инструментом преодоления другой условности, попыткой выйти в реальность. И тогда объясняется муратовский парадокс: то, что она великая реалистка<sup>19</sup>.

Abdullajewa doprezyzowując dodaje: „Я бы сказала: ультрареалистка! Она проблематизирует само понятие киноиллюзиона”<sup>20</sup>.

W optykę „nadrealności” filmów Muratowej wpisuje się także sposób wykorzystywania przez reżyserkę ścieżki dźwiękowej oraz różnego rodzaju „elementów muzycznych”, a więc tematów, motywów, fragmentów scenografii związanych z muzyką. O ile na przykład w filmach Aleksieja Bałabanowa muzyka zazwyczaj dopełnia akcję, współgra z działaniem bohaterów (*Брам, Брам*

<sup>17</sup> З. Абдуллаева, О. Зинцов, *Кира Муратова: сверхреалистка*, «Театр» 2014, nr 17. Korzystam z wydania on-line: <http://oteatre.info/kira-muratova-sverhrealistka/> [dostęp: 2017-11-29].

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

2, *Война*) lub ewentualnie pretenduje do roli nośnika groteskowości (*Жмурки* [Ciuciubabka], *Про уродов и людей* [Dziwadła i ludzie], *Груз 200* [Ładunek 200])<sup>21</sup>, o tyle w przypadku Kiry Gieorgijewny dźwięk wprowadza widza jakby w paralelną opowieść. W taki sposób (jako opowieść zwielokrotniona) prezentowana jest między innymi Odessa (zob. konstatacje zawarte powyżej – w akapicie „Muzyka jako tło dialogów”). Ponadto dźwiękowość dialogów u Muratowej wzmacnia dramatyczny (teatralny) wymiar jej filmów (por. akapit „Rytmizacja i umuzykalnienie dialogów”) oraz uwzniośla działania bohaterów, przez co wizerunki mieszkańców południowoukraińskiego portowego miasta zbliżają się do postaci greckiej tragedii. Niezmiernie istotny jest w tym wypadku również fakt, że wskazane tutaj sposoby transmisji artystycznej stanowią przekaz będący kodem akustycznym, a więc w swej naturze – pozbawionym semantyki *sensu stricto*. Dzięki takim chwytom artystce udaje się powiedzieć o swoich bohaterach to, czego nie sposób wyrazić ani słowem, ani obrazem. Nie bez powodu mówi się o filmach autorki *Trzech historii* jako o kinie antropologicznym. Michaił Jampolski we wstępie do swojej książki *Муратова. Опыт киноантропологии* pisze:

Я считаю Муратову по существу единственным философски мыслящим режиссером отечественного кинематографа последней трети XX века. Под философией я, конечно, понимаю не дисциплину, изучаемую в университетах, но рефлексию над сущностью человека, своего рода художественную антропологию. При этом рефлексия ее чрезвычайно не ортодоксальна и сосредоточена на вопросе – что есть человек? Имеет ли он сущность, и если да, то какова же она? При этой философской направленности ее фильмов Муратова решительно избегает философствования в кадре, которое любил, например, Тарковский. Всевозможные спекуляции и глубокомысленные рассуждения претят режиссеру, для которой любого рода претенциозная выспренность – отличительная черта той цивилизации, которую она не выносит. Ее интересует почти исключительно человек в разного рода ситуациях, которые она виртуозно придумывает и разрабатывает. При этом поведение людей в ее зрелых фильмах интерпретируется не в «психологических», но именно в антропологических категориях<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Jeszcze inne właściwości ścieżki dźwiękowej w dziełach Bałabanowa omawiają Tatiana Szak i Ira Österberg: Т.Ф. Шак, *Цитата как основа музыкальной композиции в фильме режиссера А. Балабанова «Про уродов и людей»*, [w:] *Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля конкурса «Краснодарская камера»: сборник материалов научно-практической конференции*, Краснодар 2009, s. 122-128; I. Österberg, *In Search of a Source: The Functions of Music in Aleksey Balabanov's Film „Brother”*, [w:] *Europe – Evropa: Cross-cultural dialogue between the West, Russia and Southeastern Europe*, ed. M. Könönen, J. Nuorluoto, Uppsala 2010, s. 150-165.

<sup>22</sup> М. Ямпольский, *Муратова. Опыт киноантропологии*, dz. cyt.

## *Antropologia dźwięku – antropologia ciszy*

W moim referacie pisałem głównie o motywach muzycznych, ale równie dobrze można powiedzieć, że istotą filmów Muratowej jest cisza, pauza, moment milczenia, który udaje się jej uchwycić – niczym epifania – pośród rozśpiewanych i głośnych ulic Odessy. Ten aspekt narracji Kiry Georgijewny jeszcze bardziej niż muzyczność ukazuje antropologiczny charakter twórczości artystki.

Temat ciszy i medytacji, wspólnego milczenia jako sposobu pogłębionej komunikacji (a nieraz i przeciwnie – niezrozumienia) – to trzeci (obok obrazu i słów oraz muzyki) poziom narracji Muratowej. Poziom najtrudniejszy do uchwycenia, bo przecież jak – za pomocą obrazu i słów (a więc materii filmowej) – uchwycić ciszę? Muratowej się to jednak udaje. Poznajemy w ten sposób inny, oryginalny aspekt Odessy – miasta, którego mieszkańcy, milcząc, uwolnieni zostają (w przekazie artystycznym) od psychologii. Reżyserka zgłębia więc nie tyle charaktery, typy postaci, idee i emocje, ile stara się dotrzeć do sedna humanizmu, zastanawiając się, kim w rzeczy samej jest człowiek. W związku z tym, spoglądając na twórczość Muratowej postrzeganą całościowo (ze szczególnym uwzględnieniem późnych jej obrazów, jak chciał tego Michaił Jampolski) można powiedzieć, że poszczególne postacie konkretnych filmów są jakby różnymi odsłonami istoty ludzkiej jako takiej.

### **Bibliografia**

- Koszko A. F., *Pamiętniki szefa rosyjskiej policji śledczej*, Warszawa 2015.
- Österberg I., *In Search of a Source: The Functions of Music in Aleksey Balabanov's Film „Brother”*, [w:] *Europe – Evropa: Cross-cultural dialogue between the West, Russia and Southeastern Europe*, ed. M. Könönen, J. Nuorluoto, Uppsala 2010.
- Popovici I., *Viața și moartea unui comunist basarabean. Iuri Korotkov, tatăl Kirei Muratova*, „Observator Cultural” 2017, nr 880.
- Taubman J. A., *Kira Muratova*, New York 2005.
- Абдуллаева З., *Кира Муратова. Искусство кино*, Москва 2008.
- Абдуллаева З., Зинцов О., *Кира Муратова: сверхреалистка*, «Театр» 2014, nr 17.
- Воскресенская И., *Звуковое решение фильма*, Москва 1978.
- Долин А., *Вечное возвращение Киры Муратовой*, <http://www.openspace.ru/article/604> [dostęp: 2017-11-29].
- Закревский Ю., *Звуковой образ в фильме*, изд. 2., Москва 1970.
- Капитонов Д. С., *Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994)*, «Art&Cult = Артикульт» 2013, nr 2(10).
- Корганов Т., Фролов И., *Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма*, Москва 1964.
- Корниенко И., *Киноискусство советской Украины*, Москва 1975.
- Корниенко І. С., *Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії*, Київ 1970.
- Кошко А. Ф., *Очерки уголовного мира царской России в 3 т.*, Москва 2001.
- Лебедев Н. А., *Очерк истории кино СССР*, Москва 1965.
- Малиновский А. В., *Кино в Одессе*, Одесса 2000.



- Нестьева М., *Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма*, Харьков 2012.
- Островский Г. Л., *Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Путеводитель*, Одесса 1989.
- Трахтенберг Л., *Мастерство звукооператора*, Москва 1972.
- Шак Т.Ф., *Цитата как основа музыкальной композиции в фильме режиссера А. Балабанова «Про уродов и людей»*, [w:] *Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля конкурса «Краснодарская камера»: сборник материалов научно-практической конференции*, Краснодар 2009.
- Ямпольский М., *Муратова. Опыт киноантропологии*, Санкт-Петербург 2008.
- Ямпольский М., *Муратова: три фильма о любви*, «Киноведческие записки» 2007, nr 82.

**Grzegorz Czerwiński**

*Faculty of Philology, University of Białystok*

### ODESSA AND MUSIC. ABOUT A FEW ASPECTS OF THE CREATIVITY OF KIRA MURATOWA

#### Abstract

The article is devoted to the cinematic works by Kira Muratova, an acclaimed Ukrainian film director, who spent most of her artistic life in Odessa. The author focuses on the place of music in Muratova's films, and in particular, on the musical motifs in her movie *The Tuner* (*Настройщик* in Russian): 1. music as a topic of conversations of the protagonists; 2. music in the foreground of the soundtrack; 3. music as a background for dialogues; 4. rhythmicity and musicality of dialogues; 5. musical instruments as elements of the interior at the movie set. In addition, the author discusses music in Muratova's films in terms of surrealism and anthropology.

**Keywords:** Kira Muratova, Odessa, film, art house, music, Ukraine, Valentyn Sylvestrov, Georgi Deliyev, Renata Litvinova, Alla Demidova, Nina Ruslanova.

**GRZEGORZ CZERWIŃSKI** – dr hab., kierownik Zakładu Komparatystyki Słowiańskiej i Literatur Rosji, adiunkt w Kolegium Literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor monografii: *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk 2011), *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szynkiewicza. Źródła. Omówienie. Interpretacja* (Białystok 2013), „*Jam z rodu nomadów*”. *Literatura polsko-tatarska po 1918 roku* (Białystok 2017). Przygotował do druku edycję pism Stanisława Kryczyńskiego *Wspomnienia. Utwory poetyckie. Eseje* (Białystok 2014). Współredaktor tomu *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI wieku)* (Białystok 2015). Publikowała między innymi w: „Pamiętniku Literackim”, „Zeitschrift für Slavische Philologie”, „Russian Literature”, „Ruchu Literackim”, „Rocniku Komparatystycznym”, „Slavia Orientalis” i „Wieku XIX”.