

УДК 94(477.8)“19”

## УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ В ПОЛЬСЬКОМУ КІНО

Доброхна ДАБЕРТ

Університет імені Адама Міцкевича в Познані  
Алея Неподегლოსці, 4, Познань, 61874 (Польща)  
Кафедра кіно і телебачення

У статті розглядаються українські мотиви у польському кіно. Автор виділяє три періоди: період поділів Польщі, міжвоєнний період та 50–80-ті роки ХХ ст. У кожному з них українські мотиви висвітлювались згідно з політичною кон'юнктурою. Так, до Першої світової війни в польському фільмі домінували українські етнографічні мотиви східних кресів. Після Другої світової війни основною темою стала боротьба польської армії з УПА, яка висвітлювалась вкрай тенденційно. Лише з кінця 80-х років польська кінематографія робила спроби відступитися від цієї традиції.

*Ключові слова:* Львів, східні креси, українсько-польські відносини, польська кінематографія.

**Період поділів.** Польська кінематографія ХІХ–початку ХХ ст. з огляду на різне політичне, економічне і правове становище польських земель, які перебували під владою Росії, Австро-Угорщини та Німеччини, змушена була зважати на ринкові умови цих трьох імперій. Однак навіть розділена кордонами, Польща становила цілість завдяки цементуючій силі культури і спільності мови. У відносно ліберальному політичному кліматі австро-угорської монархії польське кіномистецтво мало прийнятні, хоча й значною мірою обмежені економічними реаліями терену умови для розвитку. Ще до Першої світової війни у Львові були зняті фільми-репортажі про важливі й цікаві події з життя міста. Ймовірно, першим знятим у Львові був фільм “У львівській кав'ярні”, прем'єра якого відбулася у місті в липні 1897 р. У стрічці зафіксоване також відкриття пам'ятника Адаму Міцкевичу у Львові. В урочистостях 30 жовтня 1904 р. брав участь син поета Владислав Міцкевич. У 1912 р. знято наступні стрічки, які відображали актуальні події – “Холмський мітинг у Львові”, “Шлюбні урочистості князя Четвертинського”, “Пожежа бензоколонки в Дрогобичі 21 березня 1912 р.” та “Галичина в кінематографії”. Фільм, знятий на замовлення Крайового туристичного союзу, зафіксував між іншим види Львова, околиці над Черемошем і Прутом, гуцульські пивниці, весілля, коломийки, сплав лісу Черемошем. У 1913 р. знято репортаж з ювілейних урочистостей 15 піхотного полку у Львові. Героєм подій був т. зв. тернопільський (західний) піхотний полк, який прославився взяттям с. Асперну в травні 1809 р. під керівництвом ерцгерцога Кароля.

У січні 1910 р. відбулася прем'єра знятого у Львові художнього фільму “Повернення тата” (балада у 15 діях).

Першим художнім фільмом львівської кіностудії “Кінофільм” була “Відміщена кривда” (1912). Ймовірно, режисером картини був Зигмунд Весоловський. Дії цього

© Даберт Д., 2002

роману відбувалися на тлі “стрийського парку, подвір’я львівської фабрики і салону з гуцульським килимом і карабіном на стіні”<sup>1</sup>. У грудні 1912 р. “Кінофільм” запропонував львівській публіці “Любовні пригоди панів З. і Й. – знаних осіб у Л.” режисури З.Весоловського<sup>2</sup>. На кіностудії “Леополія”, створеній у Львові в другій половині 1913 р., знято фільм “Костюшко під Рацлавіцями” режисури Орланда. Це була екранізація п’єси Владислава Людвіка Анчица. Однак починання, яке мало, згідно з задумом творців, будити національний дух, в результаті принесло розчарування. Бездарні зйомки, нецікава гра акторів прирекли фільм на невдачу. Перша світова війна у 1914 р. перервала роботу над фільмом “Львівські квітничарки”, який знімали на львівській студії.

**20-ті роки.** У 1918 р., після відновлення незалежності Польщі, був визначений юридичний статус кінематографії II Речі Посполитої. Формування основ національної кінематографії відбувалося довго і не без проблем. Тематика знятих у той час фільмів значною мірою диктувалась потребами формування держави. Це було пов’язано з нестабільною ситуацією на початках незалежності. В польському фільмі 20-х років сильно виділявся патріотично-пропагандистський напрям.

На жаль, поставлені цілі, яким була підпорядкована кінопродукція, привели до того, що фільми цього напрямку відзначались нав’язливим дидактизмом, нерідко публіцистичною односторонністю. Важливі політичні події, які часто стосувалися новітньої історії, служили лише додатковим тлом для першопланової дії. Так було у випадку знятого у 1919 р. Ніною Ніовіллі (Петекевич) фільму “Тамара”, який вийшов на екран під назвою “Оборонці Львова”. Фільм не зберігся до наших днів, відомо лише, що події розгорталися на тлі боротьби поляків з українцями у 1918–1919 рр.

**30-ті роки.** У серпні 1928 р. створено Відділ фільмів польської телеграфічної агенції (ПТА), завданням якого було проводити державотворчу пропаганду, зокрема, знімати репортажі, які відображали найважливіші політичні події та розвиток краю у всіх його проявах. У 30-ті роки відділ фільмів ПТА проводив просвітницькі акції. Одним із найважливіших завдань культурницької політики того періоду було подолання негативних наслідків дезінтеграції, що виникли в результаті поділів Польщі. Сильний акцент робився на “єдності” всіх польських земель. Особлива увага приділялась розвитку емоційного зв’язку між кресами\* і рештою краю. Як і в польській літературі, в кіно зросло значення “кресової легенди”. Відродився міф “втраченої Аркадії”. Яцек Колбушевський зазначає: “Якщо навіть польська політична свідомість погодилася із Ж–Р: територіальним звуженням південно-східних та східних кордонів, то у “свідомості культури” впродовж всього міжвоєнного двадцятиріччя продовжувало жити давнє первинне розуміння кресів. Якимось особливим способом цей міф “втраченої Аркадії” пов’язувався із землями (від Хотина і Кам’янець-Подільська на півдні до Лепеля і Полоцька на півночі), якими Польща заволоділа в лютому 1920 р., а вже у 1922 р. віддала після остаточного встановлення польського кордону. Хоча цю територію можна було б розширити, визначаючи межі найдавнішою східною лінією фронту київського походу в червні 1920 р.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pomszczona krzywda // Gazeta Narodowa. 1912. №199.

<sup>2</sup> Informacja za: Hendrykowska M. Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. Poznań, 1993.

\* Під поняттям “креси” (дослівно – окраїна) в польській історіографії міжвоєнного періоду розумілися східні терени Польщі – західноукраїнські землі, які перебували в складі Польської держави до 1939 р. Цей термін вживається також в сучасній польській історіографії. Оскільки в українській мові немає належного відповідника цьому поняттю у перекладі вжито автентичний термін “креси”.

<sup>3</sup> Kolduszeński J. Legenda Kresów w literaturze polskiej XIX i XX w. // Polska myśl polityczna XIX i XX wieku. Wrocław, 1988. T.4. S.74.

У 30-х роках створено багато просвітницьких фільмів, зокрема, з фольклористики і краєзнавства, які показували громадське і господарське життя різних регіонів краю. Багато знятих у той час фільмів змальовували чарівність й екзотичність природи. Окрім берега і моря, привілейованою темою були Гуцульщина і Полісся. Чудові красиви і звичаї цього регіону відтворені у двох фільмах: “З течією Черемоша” і “Гуцульщина”. На тему Полісся знято картини “Водні дороги на Поліссі” і “Полісся”. Максиміліан Емер і Єжи Маліняк, який працював для кіностудії “Авангард”, створили у 1935 р. короткометражний фільм “Полісся. З країни сумних пісень”. Цей репортаж відображав мальовничі красиви, життя містечка і базару, який був центром округи. За високу художню майстерність фільм отримав срібну медаль на фестивалі у Венеції у 1936 р.

Провідний режисер львівської групи “Авангард” Вацлав Радульський разом із оператором Ярославом Слоневський знімав фільми соціологічного й етнографічного характеру. Одним з його найкращих стрічок – “Глухі дороги” (1933) – поетична імпресія з Полісся, витримала в стилі великого українського поета екрану Олександра Довженка. Зачарований фольклором, особливо міським, він зробив у 1934 р. репортаж “Рух цюх-цюх”, який показує стиль життя передмість Львова, увіковчених у стількох піснях замарстинівців та клепарівців. Інший член групи – професор Адам Ленкевич – зняв краєзнавчий фільм “Подорож в долину Свіци” (1935). Генрик Брейт створив етнографічний нарис про Гуцульщину у фільмі “Після коляди”.

Подібна тенденція, представлена в ностальгічному дусі кресових регіонів, простежується в художніх фільмах. У 30-х роках в дусі етнографічного кіно, яке позитивно виділялося на тлі тогочасної польської кінопродукції, був зроблений фільм, обрамлений гуцульськими пейзажами і фольклором – “Приблуда” Яна Новіни-Пшибильського. Прем'єра його відбулася 16 листопада 1933 р. Це була драма з життя гуцулів з новою зіркою Інною Бенітою в головній ролі. За “Приблудою” визнано заслугу кінематографічного відкриття Гуцульщини. Я.Новіна-Пшибильський ввів на екран багато етнографічних елементів, але, на жаль, він не вийшов за межі усталених стереотипів. Незважаючи на це, на критиків фільм справив позитивне враження. В рецензії відзначено вдалі зйомки природи, вмійлий показ фольклору найбільш романтичного й екзотичного краю. Оператором фільму був Альберт Виверса. Сцени етнографічно-документального характеру є чи не найцікавішими елементами фільму. Позитивну оцінку фільм отримав за динаміку та автентичність. На жаль, фольклор і самобутність були лише додатком до надуманої розповіді про пристрасті палких гуцулів. Місцеві звичаї були використані як екзотичне тло, чудовий орнамент для конфліктів, почерпнутих з салонного репертуару любовних зустрічей, зрад, розлучень. Попри все на тлі польської кінопродукції фільм Я.Новіни-Пшибильського був новим і оригінальним явищем.

У міру стабілізації національного життя історична тематика в польській кінематографії проходила стадію особливого перетворення. З одного боку, зникла нагальна потреба у виробництві певного типу пропагандистських фільмів, які уможливили виведення на екран історичної фрески – великого видовища. У 30-ті роки створюються історичні фільми, які відрізняються від існуючих до цього часу фільмів – патріотичних, сентиментальних і романтичних розповідей. Ці фільми не мали на меті відобразити правдиві події, не прагнули ознайомити глядачів з історичною правдою чи фактами з історії народів. Сподівання на те, що з'явиться цікава історичний кінострічка пов'язувалися з фільмом Йозефа Лейтеса (учня відомого Роберта Вене, автора екс-

пресіоністського “Кабінету лікаря Цалігілі”) під назвою “Дикі поля”, знятого у 1932 р. Ідея фільму виросла на ґрунті пацифістського духу, характерного і найголовнішого складника ідейної програми тогочасної ліберальної інтелігенції, яка чинила сильний опір щораз виразнішим націоналістичним настроям. З фільмом Лейтеса пов’язувались сподівання на появу твору про загальнолюдські гуманні цінності. Болеслав Левіцький, член львівської групи “Авангард”, очікував, що цей фільм буде “першим польським витвором екрану, в якому закладена єдина етична тенденція – мирна”<sup>4</sup>.

Проте виявилось, що амбіції Лейтеса були спрямовані в інший бік. Він створив повість, насичену польським фольклором і краєвидом, фільм, який міг розповісти про Польщу за її межами. Події фільму розгорталися на болотах та водоймах Полісся. Колективним героєм була група офіцерів інтервенційного корпусу армії, які боролися проти більшовицьких військ. Фільм приніс розчарування. Він виявився нудним, заплутаним, ідейно нечітким. Залишилися тільки гарні, але заестетизовані фотоетюди та чарівний екзотичний пейзаж.

**Період Другої світової війни.** Після вересневої поразки 1939 р. частина польських кінематографістів покинула окуповані німцями Варшаву, Краків та інші міста. Головним осередком митців фільму, акторів, публіцистів і діячів культури став Львів. Долею польських кінематографістів зацікавилась київська кіностудія художніх фільмів. Олександр Довженко особисто задіяв частину польських кінорежисерів у своїй студії. Оператор Станіслав Вохл, який перебував у Львові в жовтні 1939 р. став асистентом оператора Юрія Якельчика на зйомках О.Довженком фільму “Визволення”. Серед режисерів Єфима Джігана, який знімав в околицях Львова фільм “Перша кінна”, був польський оператор Владислав Форберт. Фільм містив інсценізовані епізоди війни з київського походу військ Пілсудського. Стрічка залишилася незакінченою. Людвік Перський разом зі Станіславом Вохлом брали участь у зйомках фільму “Богдан Хмельницький” Ігора Савченка. Прем’єра фільму відбулася у Києві 7 квітня 1941 р.

**Післявоєнний період.** Образ України й українців в польському повоєнному фільмі формувався під впливом політичних подій, а властиво – під впливом пропагандистської версії історичних подій Другої світової війни. Вирішальною у способі представлення України й українців стала акція “Вісла”, спрямована проти українського населення. Ще донедавна в офіційній польській історіографії панувала думка, що причиною переселення українців на західні і південні землі Польщі була необхідність ліквідації УПА. Українське населення трактувалось як природний тил для загонів УПА. Акція проводилась брутально. Українців відправляли в концтабори (також післягітлерівські), які функціонували в перші роки Польської Народної Республіки. Одночасно значну кількість військ було відправлено в Бещади. Без сумніву, справжньою метою акції “Вісла” була ліквідація української меншини в Польщі. Провідною ідеєю національної політики комуністичної влади ПНР було створення держави – однієї нації. Засобом реалізації цього завдання став антиукраїнський терор, ігнорування інтересів українців під час поділу землі, закриття української початкової і середньої школи, ліквідація лівих і демократичних українських організацій, греко-католицької церкви і передовсім акція “Вісла”. Скориставшись “відлигою” у Польщі у 1956–1958 рр., українці висунули вимогу забезпечення своїх прав. Власне тоді влада дала дозвіл на створення Українського громадсько-культурного товариства. Після повернення до влади Владислава Гомулки становище українців погіршилося. Насадження асиміляційної

<sup>4</sup> Lewicki B. Optymizm idealisty // Słowo Polskie. 1932. №41.

антиукраїнської політики польською державою поглибилось у 70-ті роки, часи керівництва Едварда Герека. Було навіть проголошено, що ПНР є державою одного народу.

Кіно – вид мистецтва, який перебував під особливим контролем держави – не міг виражати відмінну від насадженої комуністичною партією ПНР інтерпретацію польсько-українського питання. Як слушно зауважив Рафал Маршалек, “у моменти політичної переорієнтації відкривається широкий простір для будь-якої громадської маніпуляції. Фільм найчастіше стає сигналом змін у свідомості”<sup>5</sup>. Однак треба зазначити, що визначні творці польського кіно не порушували цієї проблеми, усвідомлюючи, що не зможуть об’єктивно розкрити її на екрані. Теми боротьби з загонами УПА торкалися лише режисери, знані своєю прихильністю і лояльністю до партійної влади.

Події фільмів, в яких відтворювалася боротьба між УПА і відділами Польського війська і Громадською міліцією, відбувалися в Бещадах. Після Другої світової війни, коли були змінені східні кордони держави, а слово “креси” зникло з публічного вжитку, заміником цього поняття власне і стали Бещади. В літературі “бещадський міф”, як пише Я.Колдушевський, мав компенсувати брак традиційної Чорногори: “З Бещадами тісно пов’язувалися цінності, які традиційно приписувалися кресам: простір, велич культури, відчуття свободи”<sup>6</sup>.

У повоєнному фільмі Бещади не мали цього міфічного обрамлення. В них була закодована пам’ять сумних подій кінця війни і перших повоєнних років. У “В Бозі померлих людей” (1968) Чеслава Петельського, екранізації оповідання Марка Гласкі “Наступний до раю”, сценічне оформлення Бещад відповідає деяким асоціаціям. Це вороже минуле: понура, грізна і небезпечна глухомань, місце для злочинців. На території, яка зберегла пам’ять про події братовбивчої польсько-української війни, з’явився незвичайний у літературному прототипі мотив боротьби з загонами УПА. Через внесені режисером зміни у сценарій Марек Гласко викреслив своє ім’я з титрів. Офіційною версією його рішення мала бути зміна, внесена в кінцівку фільму, який після переробки Ч.Петельського набув оптимістичного звучання. Однак фактом є те, що в оповіданні Гласка антиукраїнських мотивів не було.

Антиукраїнські стереотипи звучать і в наступній картині Ч.Петельського, знятій разом з Евою Петельською: “Сержант Калень”. Створений у 1961 р., він був екранізацією повісті Яна Герхарда “Зарево в Бещадах”. У фільмі відтворено епізод з польсько-української війни, яка точилася у перші повоєнні роки на південно-східних землях Польщі. У 1946 р. в Бещадах точилася боротьба між загонами УПА і Польським військом. Фільм знято у Бещадах з їх мальовничою природою. У першій частині фільму дії відбуваються у містечку Балігруд, дійсно спустошеному і напівзруйнованому. Цікавим є те, що в масових сценах брали участь також представники української меншини. Режисерське подружжя розповідає: “Коли треба було привести в дію німецьку механічну гвинтівку, а ми не мали снарядів, статисти принесли скриньку набоїв. Звичайно, вони перш за все перепитали: “А не скажете ...”. Після того, як зброю забрали від статистів, виявилось, що замість нашого пістолета з просвердленим дулом, до реквізиту повернувся справжній діючий німецький”<sup>7</sup>.

Фільм репрезентував обов’язкову в 70-х роках інтерпретацію подій, поширював негативні стереотипи: нібито УПА ініціювало жорстоку криваву боротьбу. Атакуюча

<sup>5</sup> *Marszałek R.* Polska wojna w obcym filmie. Wrocław, 1976. S.153.

<sup>6</sup> *Kolduszeński J.* Legenda Kresów w literaturze polskiej XIX i XX w. S.87.

<sup>7</sup> *Dondzillo Cz.* Mówią Ewa i Czesław Petelski // Film. 1974. №18.

сторона – українські націоналісти. Вони не вибирають методів боротьби. Польський солдат, який потрапив у полон, очікує найгіршого: середньовічних тортур та смерті від сокири. Слід наголосити, що цю сенсаційну драму, близьку до поетики політичного вестерну, частина польської критики не сприйняла позитивно. Конрад Ебергард з цього приводу написав: “Вийшов фільм дратівливої неправди”<sup>8</sup>. Запротестувала також, не погоджуючись з односторонньою і спрощеною версією подій, українська громадськість, згуртована навколо Українського громадсько-культурного товариства.

Події ще одного фільму – “Зірваний лист” (1963) в режисурі Єжи Пассендорфера за повістю Романа Братнього “Сніги пливуть” – також розгортаються в Бещадах. Головний герой – поручник Мосур, який знає українську мову, проникає в один із загонів УПА з метою ліквідації бандерівців. За цей валенродівський вчинок після війни його звинуватили у співпраці з УПА. Придворна критика схвалила фільм. “Це драма людини, що відважилася на героїчний вчинок, який після війни трактувався як помилковий”, – писав Єжи Семільський<sup>9</sup>. С.Чарнецький у статті “Біографія поручника Масура надто драматизована”, опублікованій на шпальтах “Екрану” (1963, № 13), писав: “Такі фільми, “незаплановані” як “видатні твори”, є дуже потрібні і можуть відіграти велику ідейно-виховну роль”. Лише Ганна Ксьонжек-Коніцька в “Історії польського фільму” критично оцінила фільм Є.Пассендорфера як “оптимістичний образ воєнної боротьби, політично слушної та результативної”<sup>10</sup>.

Подібна ситуація склалась у фільмі Александра Сцібора-Рильського “Вовче ехо” (1968). Насичений фактами з бещадських битв, фільм витриманий у традиції вестерну. Кінострічна підтримувала і зміцнювала офіційну версію історичних подій.

Автори повоєнних фільмів, які в період ПНР торкалися питання польсько-українських відносин під час Другої світової війни і перших повоєнних років, втілювали на екранах директиви антиукраїнської політики польської влади. Минуле трактувалось у фільмах у селективний спосіб: з минулого вибиралися одні цінності коштом інших. Проблема польсько-українських відносин оновлювалася або замовчувалася. Ідеологічна заангажованість кіноматографістів була показником культурницької політики, що ще більше зміцнювало зростаюче впродовж кільканадцяти років упереджене ставлення поляків до українського народу.

У 80-ті роки були зняті фільми, в яких українські мотиви давалися в іншій інтерпретації. Політичні зміни, які відбувалися в Польщі після серпневих подій, зумовили появу українського питання як політичної і суспільної проблеми. Вісімнадцять місяців діяльності в політичному житті Польщі “Солідарності” не вистачило, щоб переглянути взаємну фальсифікацію польсько-українських відносин. Період воєнного стану спричинив відновлення антиукраїнської кампанії. Проте в цей час не було знято жодного фільму, який би поширював існуючі антиукраїнські стереотипи. Характерним симптомом зміни у світоглядних уявленнях цього періоду став фільм Єжи Кавалеровича “Австрія”, знятий у 1984 р. за мотивами повісті Юліана Стрийковського. Події розгортаються на початку Першої світової війни в прикордонному містечку. Хоча “Австрія” – передовсім розповідь про громаду східногалицьких євреїв, поява українки Євдокії (яка розмовляла у фільмі українською мовою), свідчила про багатонаціональність Галичини. Цей факт, який стирали з пам’яті суспільства впродовж десятиліть після війни, був, зрештою, відновлений у польському фільмі.

<sup>8</sup> Eberhart K. Samosierra leży w Bieszczadach? // Film. 1961. №43.

<sup>9</sup> Notatki J. Semilskiego // Leksykon polskich filmów fabularnych. Warszawa, 1997.

<sup>10</sup> Książek-Konicka H. Krytyka filmowa // Historia Filmu Polskiego. Warszawa, 1985. S.167.

Новий погляд на складну проблему польсько-українських відносин з'явився в польському фільмі лише завдяки Єжи Гофману. У 1999 р. режисер зняв довгоочікувану першу частину трилогії Г.Сенкевича "Вогнем і мечем". Перед митцем стояло нелегке завдання, оскільки видавалось неможливим відтворити на екрані твір Г.Сенкевича, приховавши його антиукраїнський характер. Проте фільм став спробою нового читання цього роману. Він дав шанс змінити погляди пересічного поляка на спільне польсько-українське минуле. Цей фільм вперше виразно і рішуче пробує зламати стереотипи, які створювало у публіки польське післявоєнне кіно. Фільм намагається показати вмотивованість козацьких повстань. Самі ж козаки зображені не як некерована маса, а як організована військова сила, що перемагає завдяки мудрій стратегії і відвазі.

Є.Гофман не показує того, на чому постійно наголошує Г.Сенкевич: бездумному звірстві, "азіатськості" козацького повстання. Разом з тим, режисер не відступив від літературного прототипу. Цей фільм є радше спробою протистояти певному виду читання трилогії, який так глибоко укорінився в польській традиції. Метою режисера було роз'яснити, зрештою, за Г.Сенкевичем, що руйнуюча громадянська війна приводить в кінцевому результаті до поразки обох воюючих сторін. Хоча фільм не став мистецькою подією, однак він є першою спробою змінити пропаговані впродовж існування ПНР негативні схематичні настанови щодо спільної – часто драматичної і трагічної – долі поляків і українців.

Переклад з польської  
Ірини МАЦЕВКО

## THE UKRAINIAN MOTIVES IN POLISH CINEMATOGRAPHY

**Dobrokhna DABERT**

Adam Mickiewicz University in Poznan  
4, Njepodleglosci Avenue, Poznan, 61874 (Poland)  
The Chair of the Cinema and Television

The Ukrainian motives in Polish cinematography are analyzed in the article. The author points out three periods: period of splitting up of the Poland, period between wars and 50–80-ies of XX<sup>th</sup> century. In each of them the Ukrainian motives were presented in accordance to the political situation. Thus, before World War I the Ukrainian ethnographic motives of east lands prevailed in polish films. After the World War II main theme was the struggle between the polish army and "UPA", that was highlighted very tendentiously. Only from the end of 80-ies polish cinematography was making attempts of giving up this tendency.

*Key-words:* Lviv, eastern borders, Ukrainian-Polish relations, Polish cinematography.

Стаття надійшла до редколегії 12.12.2000  
Прийнята до друку 18.06.2001