

Polskie wątki w kinie radzieckim w latach 1920–1953

Historycznie stereotypy narodowe w dużym stopniu są pielęgnowane i powielane przez środki masowego przekazu oraz poprzez sztukę. Pod tym względem zrozumiałe jest zwrócenie się ku nietradycyjnemu źródłu historycznemu, jakim jest kinematografia. Dwudzieste stulecie w pełni zasługuje na określenie „wiek kina”. Rozwój nowego rodzaju sztuki syntetycznej – rodzaju, który w momencie upowszechnienia się telewizji¹ stał się oczywistym atrybutem codzienności – radykalnie zmienił życie znacznej części ludzkości i w nie mniejszym stopniu wpłynął na reorganizację sfery komunikowania. W ciągu pierwszych dziesięcioleci swego istnienia kino – pokonując narzucone mu początkowo ramy „atrakcji” – przekształciło się w „autorytatywne” źródło informacji, którego czar zawładnął milionami widzów. Połączywszy elementy fotografii i akcji teatralnej, kinematografia w istotny sposób zbliżyła się do osiągnięcia „efektu prawdziwości”. Poziom kulturalny masowej widowni pierwszej połowy XX w., a także skomplikowana konfiguracja czynników wieku i płci oraz konkretnych sytuacji indywidualnych i społecznych zadecydowały o zaufaniu odbiorców do ekranu, który, jak sądzono, odzwierciedlał życie realne. Odbiorca niedoświadczony, który nie zdążył się jeszcze zaadaptować do rzeczywistości kinematograficznej i który

¹ W Związku Radzieckim w 1937 r. zakończono budowę centrów telewizyjnych w Leningradzie i Moskwie, skąd rozpoczęto emisję doświadczalną. Od 1938 r. oba centra obsługiwały pulę 350 odbiorników (z których 100 pochodziło z importu) (Российский государственный архив экономики. Ф. 3527. Оп. 10. Д. 541. Л. 5.). Zazwyczaj większość odbiorników przemysłowych znajdowała się w klubach i „czerwonych kąciakach”. W użytku były również telewizory produkcji amatorskiej, zbudowane w oparciu o schematy i szkice z czasopism technicznych. Przed wojną sowiecko-niemiecką nieliczni posiadacze telewizorów mieli możliwość obejrzenia takich filmów na polskie tematy, jak *Jedenasty sierpnia*, *Ogniste lata*, *Minin i Pożarski*, *Bohdan Chmielnicki*. W roku 1950 ilość telewizorów, pozostających w użytku indywidualnym, wynosiła 4000. W latach pięćdziesiątych rozpoczyna się budowa ośrodków telewizyjnych w Kijowie, Mińsku, Swierdłowsku, Tallinie, Rydze, Baku, Taszkencie i innych dużych miastach ZSRR.

jeszcze się nią nie przesycił, okazał się bezbronny wobec jej ideowego i emocjonalnego oddziaływania².

Umiejętność urzekania oraz propagowania określonych wartości przekształciła kinematografię, podobnie jak prasę i radio, w instrument manipulowania świadomością społeczną. Władze w pełni zdawały sobie sprawę z możliwości mobilizacyjnych kina, z możliwości kreowania określonych norm zachowania i narzucania koniecznych wyznaczników strachu. Jedną z funkcji sztuki filmowej w ZSRR stało się tworzenie bazy propagandowej zgodnej z kierunkiem polityki zagranicznej. Za pośrednictwem ekranu formował się u widzów trwały obraz wrogiego Związku Radzieckiemu otoczenia **kapitalistycznego** (jak również wizerunki zagranicznych sojuszników klasowych). Aspekt ten oznaczał w istocie wypracowanie takich wyobrażeń, które wywoływały w ludziach uprzedzenie do świata zewnętrznego. W świetle takich zadań kinematografia stawała się kanałem powielania i rozpowszechniania rozmaitych stereotypów i fobii etnicznych. W najbardziej efektywny sposób funkcję tę realizowano w filmie antyfaszystowskim lat trzydziestych. Na pokazach słynnego *Profesora Mamlocka* (*Профессор Мамлок*, 1930) miliony radzieckich i zagranicznych widzów niezwykle żywiłowo reagowały na nazistowskie wyczyny i biły brawo podczas scen sprzeciwu wobec faszystów. Po prezentacji filmu w gruzińskim mieście Suchumi, by zapewnić bezpieczeństwo zacumowanemu niemieckiemu statkowi, konieczna okazała się interwencja wojsk ochrony pogranicza. Nazistowskie Niemcy nie były, rzecz jasna, jedynym krajem, który interesował reżyserów radzieckich. W zależności od koniunktury w polityce zagranicznej, która określała intensywność ekspozycji elementów krajoznawczych i pożądaną specyfikę ich odbioru przez widzów, miejscem akcji stawały się inne kraje (bądź też centralnymi postaciami filmów – przedstawiciele krajów) Europy, Azji i Ameryki. Poza marginesem zainteresowania radzieckich kinematografistów nie pozostawała także Polska i Polacy. Stosunki polsko-radzieckie, nasycone wzajemną antypatią i podejrzliwością, rozwijały się w okresie międzywojennym w sposób dość dramatyczny. Zachodni sąsiad Związku Radzieckiego – taki, jakim go postrzegali liderzy Kraju Rad – pozostawał w awangardzie wrogiego świata, co znajdowało odzwierciedlenie zarówno w propagandowym wizerunku Polski „**jaśniepańskiej**”, jak i – w pewnym okresie – „**faszystowskiej**”.

² Zasada ta ma charakter uniwersalny. Np. w latach II wojny światowej widzowie amerykańscy po obejrzeniu okrutnej tragedii filmowej *Tęcza* (ekranizacja powieści Wandy Wasilewskiej o radzieckim ruchu oporu) ochotniczo zaciągali się do armii USA, by brać udział w zmaganiach z hitlerowcami.

Załączona do tego tekstu filmografia³ została przygotowana przy pomocy unikalnego wydawnictwa *Советские художественные фильмы*⁴. Owo kilkutomowe opracowanie pojawiło się dzięki inicjatywie znanego radzieckiego reżysera Aleksandra Maczereta (1896–1979), który w latach 1950–55 pełnił funkcję zastępcy dyrektora do spraw nauki Filmoteki Państwowej ZSRR. Pod jego kierownictwem grupa czołowych radzieckich historyków sztuki (Mark Zak, Lew Parfionow, Odissiej Jakubowicz-Jasnyj, Immanuil Sosnowski i inni) po raz pierwszy dokonała próby systematyzacji danych filmograficznych. Na podstawie bezpośredniego przeglądu obrazów, przeglądu kart montażowych, lub – gdy filmy nie zachowały się – w oparciu o materiały literackie i archiwalne, badacze zestawili podstawową zawartość kilkuset filmów radzieckich. Krótkie noty filmograficzne zawierały również informacje o autorach filmu, a także wybór bibliografii, tj. przeważnie listę recenzji lub artykułów z prasy codziennej i czasopism. Wadą bibliografii (wprawdzie usuwaną w kolejnych tomach) była jej „bezimienność” – pominięto zarówno nazwiska autorów, jak i tytuły artykułów poświęconych poszczególnym filmom.

Przygotowana przeze mnie filmografia ogranicza się do okresu 1920–1953, gdy wiele filmów, eksploatujących temat „polski” i „rosyjski”, podobnie jak wiele rzeczywistych dramatycznych wydarzeń tamtych lat odzwierciedliło radykalną transformację stosunków dwustronnych: od konfrontacji międzypaństwowej do systemu nierównoprawnej współpracy Stalina z rządem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Filmy radzieckie z powodzeniem można interpretować jako wskaźnik stanu stosunków polsko-radzieckich, których jakość miała wpływ na ówczesne wizerunki Polski i Polaka. Zawiera ona jedynie filmy fabularne, przy czym nawet te obrazy, w których polski temat zarysowany jest jedynie epizodycznie – np. gdy pojawia się postać Feliksa Dzierżyńskiego lub Konstantego Rokossowskiego (najbardziej znani i popularni wówczas w Rosji Polacy). Założenie, by poddawać opisowi jedynie filmy fabularne, automatycznie wykluczyło obrazy dokumentalne i animowane, w których eksploatowano „sprawę polską” (np. takie filmy dokumentalne, jak *Wyzwolenie (Освобо-*

³ Zob. załączona do książki bibliografia na CD.

⁴ *Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. т. 1. Немые фильмы (1918–1935); т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957)*, Москва 1961. Wydano także tom trzeci, (1961), czwarty (1968) i piąty (1979). Niestety, śmierć redaktora Aleksandra Maczereta spowodowała prace nad kolejnymi tomami katalogu. Niedawno (1995) wydano dwa kolejne tomy. Dotychczas usystematyzowano wiadomości o radzieckich filmach do roku 1969 włącznie. Spośród ostatnich prac tego typu należy wymienić katalog *Все белорусские фильмы*, сост. И. Авдеев и Л. Зайцева, т. 1, Минск 1996.

ждение) Aleksandra Dowżenki⁵ czy *Nasze kino* (*Наше Кино*) Esfira Szuba i Wsiewołoda Pudowkina⁶; film rysunkowy Iwana Iwanowa-Wano *Iwaś* (*Ивась*)⁷ i inni). Z filmografii wyłączono także szereg filmów fabularnych, w których elementy polskie są nie w pełni czytelne bądź niebezpośrednie. Do takich należy zaliczyć *Tarasa Szewczenkę* Piotra Czardynina (*Тарас Шевченко*, 1926), *Borysław się śmieje* Iosifa Rona (*Борислав смеётся*, 1927)⁸, *Prezydenta Samosadkina* Michaiła Wernera (*Президент Самосадкин*, 1925)⁹, *Za frontem front* J. Bliocha (*За фронтом – фронт*, 1930)¹⁰, *Pierwszą miłość* Borysa Szrejbera (*Первая любовь*, 1933)¹¹, *Czerwoną chustkę* Łazarza Frenkiela (*Красный платочек*, 1934)¹², *Córkę ojczyzny* Władimira Korsz-Sablina (*Дочь родины*, 1937)¹³, czy wreszcie *Melodie ukraińskie* Igora Zemgano (*Украинские мелодии*, 1945)¹⁴. Wydarzenia okresu **Smuty** (początek XVII w.) są pośrednio ukazane w historii powstania opery *Życie za cara* (*Иван Сусанин*), w filmach *Glinka* Leo Arnsztama¹⁵ (*Глинка*, 1946) i *Kompozytor Glinka* Grigorija Aleksandrowa (*Композитор Глинка*, 1952). Fragmenty opery Glinki *Iwan Susanin* były także prezentowane w filmach *Wielki koncert* (*Большой концерт*, Mosfilm 1951) i *Koncert mistrzów sztuk* (*Концерт*

⁵ Poświęcony tzw. kampanii „wyzwoleńczej” i sowietyzacji województw wschodnich.

⁶ W wymienionym obrazie dokumentalnym (1940) ukazano pawilony Mosfilmu, w których kręcono *Pierwszą konną* – film o wojnie sowiecko-polskiej 1920 r.

⁷ Niedawno – zapomniany przez wszystkich – film animowany *Iwaś* (1940), ukazujący wydarzenia jesieni 1939 r., został w Rosji wydany na kasetach wideo w serii „Sojuzmultfilmu”.

⁸ Ekranizacja powieści Iwana Franki o tym samym tytule, poświęconej walce klasowej w Galicji w drugiej połowie XIX w.

⁹ Głównemu bohaterowi filmu Samosadkinowi przyśnił się sen, który przeniósł go do „republik południowo-jaśniepańskiej”, do środowiska „rozkładu” politycznego i moralnego.

¹⁰ Film o szlaku bojowym I Armii Konnej Budionnego. Obraz nie jest ujęty w katalogu *Советские художественные фильмы*. O fabule filmu i historii jego powstania zob. С. Лебедев, *Лента памяти. Воспоминания кинооператора*, Moskwa 1974.

¹¹ Film o losie komunistów-konspiratorów w umownym państwie kapitalistycznym. Główne postaci noszą imiona: Bożena, Jan, Ticha. Znany m. in. z *Iwana Groźnego* Nikołaj Czerkasow gra rolę posła na sejm.

¹² Ekranizacja opowiadania Andrieja Gołowko o wojnie domowej na Ukrainie. Film ukazuje m. in. figurę mściwego ziemianina („pana”), który powrócił na swe włości razem z białymi. W roli „pana” wystąpił Dmitrij Gołubinski.

¹³ Film o walce z dywersantami na zachodnich rubieżach ZSRR.

¹⁴ Żołnierze radzieccy wyzwalamy spaloną przez hitlerowców wieś ukraińską. Jeden z żołnierzy pyta o pochodzenie niedalekiego kurhanu. Okazuje się, iż kurhan jest mogiłą kozaka zaporoskiego Tura, który zginął w czasie powstania Chmielnickiego. Pojawia się scena ze spektaklu *Bohdan Chmielnicki* w wykonaniu artystów Teatru Dramatycznego im. Iwana Franki. Hetman po zwycięstwie nad wojskami polskimi pod Żółtymi Wodami przysięga nad mogiłą kozaka Tura, iż obroni niezależność Ukrainy.

¹⁵ Л. Арнштам, *Музыка героического*, Moskwa 1977, s. 120–133.

мастеров искусств, Lenfilm 1941)¹⁶. Wedle świadectwa Mirona Czernienki, szereg filmów nurtu obronnego, wieszczących wojnę *Wróg u progu* (*Враг у порога*), *Wzgórze 88,5* (*Высота 88,5*), *Zapach wielkiego imperium* (*Запах великой империи*), przedstawiał jako wroga armię polską¹⁷. Również w filmie o przyszłej wojnie *Eskadra nr 5* Abrama Rooma (*Эскадрилья №5*, 1939) obecny jest nieznaczący „polski” epizod (lotnicy radzieccy spotykają na terytorium wroga antyfaszystów, którzy zwracają się do siebie nawzajem po polsku).

W filmografii uwzględniono jedynie takie filmy fabularne, które weszły do radzieckiego obiegu filmowego i tym samym stały się znane masowemu odbiorcy. Z najróżniejszych przyczyn następowały nakazy zniszczenia bądź zakazy projekcji takich filmów, jak *Płomień gór* Arnolda Kordiuma (*Пламя гор*, 1931) o walce rewolucyjnej na Ukrainie Zachodniej, *Żniwo* S. Narockiego (*Жатва*, 1941) o wydarzeniach „wyzwoleńczej” ofensywy Armii Czerwonej, *Pierwsza konna* Jefima Dzigana (*Первая конная*) o **wojnie polsko-bolszewickiej 1920 r.**, wreszcie *Światło nad Rosją* Siergieja Jutkiewicza (*Свет над Россией*) – film o planach elektryfikacji Rosji, w którym jedną z postaci miał stanowić Feliks Dzierżyński. Filmografia nie stanowi więc pełnego opracowania polskiego tematu w radzieckim procesie kinematograficznym. Należy zaznaczyć, iż w najpełniejszej formie informacje o tych filmach przedstawione są w *Katalogu filmów radzieckich, nie dopuszczonych do dystrybucji lub wycofanych z kin w roku ich wejścia na ekrany*, opracowanym przez E. Margolita i W. Szmyrowa¹⁸.

Poniższa tabela daje ogólne wyobrażenie o miejscu polskiego tematu w kinematografii radzieckiej, a także o intensywności, z jaką reżyserzy radzieccy po ów temat sięgali:

Radzieckie filmy fabularne, wyprodukowane w latach 1920–1953, które weszły do obiegu kinowego:

¹⁶ W grudniu 1940 r. w Teatrze Kirowskim w Leningradzie odbyła się premiera baletu Wasilija Sołowjowa-Siedoja *Taras Bulba*. Partię Andrija i Pannoczki, która uwiodła syna Tarasa, mistrzowsko wykonali Wachtang Czabukiani i Natalia Dudińska. Na kreacje bohaterów negatywnych, dzięki wirtuozerii wykonania, publiczność reagowała owacjami, przez co – zapewne – odczuwała sympatię do samych bohaterów. Linia heroiczna spektaklu uległa odsunięciu na dalszy plan. Zdania krytyki były surowe. Moskiewski Teatr Bolszoj, po uwzględnieniu błędów leningradczyków, wystawił *Tarasa Bulbę* już inaczej, zgodnie z dramaturgią (premiera odbyła się w marcu 1941 r.).

¹⁷ М. Черненко, *Портрет соседа в зеркале геополитики*, [w:] „Киноведческие записки”, Вып. 2, Москва 1988, s. 117.

¹⁸ Е. Марголит, В. Шмыров, *Изъятое кино. Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всеобщий прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953)*, Москва 1995.

<i>Rok</i>	<i>Ogólna liczba filmów</i>	<i>Polski temat bądź postaci</i>	<i>Rok</i>	<i>Ogólna liczba filmów</i>	<i>Polski temat bądź postaci</i>	<i>Rok</i>	<i>Ogólna liczba filmów</i>	<i>Polski temat bądź postaci</i>
1920	29	11	1934	61	-	1944	25	-
1925*	80	1	1935	46	1	1945	19	2
1926	103	6	1936	50	1	1946	23	1
1927	120	3	1937	40	4	1947	23	-
1928	124	3	1938	44	4	1948	17	-
1929	92	4	1939	57	5	1949	18	3
1930	128	4	1940	46	4	1950	13	-
1931	93	2	1941	85	3	1951	9	1
1932	74	3	1942	39	2	1952	24	-
1933	29	2	1943	23	-	1953	45	1
Ogółem	71 filmów ukazujących polskie wątki bądź postaci Polaków							

Należy zauważyć, iż polski wątek dominował wśród pozostałych tematów „zagranicznych” zaledwie dwukrotnie, a w dodatku – przez czas niedługi: w roku 1920 (wojna polsko-sowiecka) i po sowiecko-niemieckim rozbiórce Polski (wrzesień 1939 – czerwiec 1941). W okresie międzywojennym (1921–1939) kinematografia radziecka wykorzystywała częściej materiał niemiecki i amerykański. Dopiero na kolejnym miejscu, niemalże *ex aequo*, znajdowały się wątki angielskie i polskie. Tym niemniej rozkład taki jest kolejnym dowodem na to, jak ważny był polski temat w radzieckim przekazie propagandowym. Należy przy tym jednak w sposób dość ostrożny mówić o sile wpływu tak licznych, na pierwszy rzut oka, filmów „okołopolskich” na kształtowanie radzieckiego systemu uprzedzeń i sympatii względem Polski i Polaków. Ilość filmów pozwala wysnuć wnioski dotyczące raczej klimatu politycznego w stosunkach radziecko-polskich; nie umożliwia jednak odczytu sfery duchowej „człowieka radzieckiego”. Dodatkowo należy tu uwzględnić takie czynniki jak wartości artystyczne poszczególnych filmów, stopień rozwoju infra-

struktury kinematograficznej, dostępność kina dla masowego audytorium, intensywność projekcji, stopień aktualizacji wątku polskiego, cechy audytorium, wreszcie – charakter rzeczywistości radzieckiej. Od konkretnej sytuacji politycznej i społeczno-ekonomicznej w dużym stopniu zależała skuteczność propagandy radzieckiej, bądź też przeciwnie: jej nieakceptacja przez odbiorców.

Dla przykładu, wielość filmów okresu **wojny polsko-bolszewickiej 1920 r.** kontrastowała z atmosferą wojny domowej w Rosji, a także z rozpadem rosyjskiej produkcji filmowej i obrotu kinowego. Władza radziecka przyciągnęła wprawdzie kadry przedrewolucyjne, ale nie była im w stanie zagwarantować w należnym stopniu aparatury i taśmy filmowej. Operator Piotr Jermołow, skierowany do dyspozycji Rewolucyjnego Komitetu Wojskowego Frontu Zachodniego, otrzymał zaledwie 120 metrów taśmy. Właśnie dzięki inicjatywie Jermołowa, któremu udało się zdobyć w Rostowie nad Donem dwa tysiące metrów taśmy i zataić to przed kierownictwem, reżyser Lew Kuleszow mógł nakręcić niezwykle efektowny film agitacyjny *Na Froncie Czerwonym* (*На Красном фронте*; wśród nielicznych widzów obrazu znalazł się sam Lenin, któremu film przypadł do gustu¹⁹). Film był powielony zaledwie w dwóch egzemplarzach – na taśmie filmowej z emulsją własnej produkcji. Jak się wydaje, ilość kopii innych obrazów z 1920 r. nie odbiegała znacząco od ilości kopii filmu *Na Froncie Czerwonym*, stąd też nie należy formułować zbyt daleko idących wniosków, co do wpływu radzieckiej produkcji filmowej na kształtowanie obrazu Polski „jaśniepańskiej”.

Charakterystyka obrotu kinowego filmów radzieckich pozwala określić formułowane wobec kinematografii zamówienia polityczne; rzuca także światło na niektóre konstanty mentalne, charakterystyczne dla autorów „okołopolskich” filmów i ich audytorium. Obrazy lat dwudziestych i pierwszej połowy kolejnej dekady cechowała maniera interpretacji tematu z obowiązkowym podziałem społeczeństwa polskiego na przeciwników ZSRR oraz na jego sojuszników klasowych (na „**pana** i **Jana**”). Zazwyczaj „**międzynarodowce wyzyskiwaczy**”, łączącej byłych arystokratów rosyjskich, nacjonalistów białoruskich i ukraińskich, wreszcie – **polskich posiadaczy ziemskich i oficerów**, przeciwstawiano różnoplemienną „międzynarodówkę ludzi pracy”: polskich robotników i rewolucjonistów, ukraińskich chłopów, białoruskich partyzantów, żydowskich rzemieślników; gdy film był tworzony wedle kanonów melodramatu, grupę tę zasilali także przedstawiciele warstw uprzywilejowanych rozczarowani

¹⁹ „Кино” z 22 stycznia 1927 r.; „Кино” z 22 stycznia 1933 r.

ustrojem burżuazyjnym. Bardzo często twórcy filmowi poprzestawali na zewnętrznym zarysowaniu obrazów, przedstawiając cechy odpowiadające stereotypowemu wyobrażeniu. Zwykle obsadę „międzynarodówki wyzyskiwaczy” kompletowano z wykonawców, których wygląd bądź artystyczne *emploi* pozwalało na jednoznaczne podkreślenie takich cech postaci negatywnych, jak **chciwość**, **pycha**, **lubieżność**, **falsz**, **bezdusznosc** itp. Niekiedy fascynacja postaciami jednoznacznie stereotypowymi nakazywała reżyserom angażować artystów nieprofesjonalnych, których biografia wydawała się być ważniejsza niż ich predyspozycje aktorskie. Tak np. w *Leśnej opowieści* (*Лесная быль*) polskiego pułkownika Jastrzębskiego grał były pułkownik armii carskiej L. Diedincew, a w obrazie *Piłsudski kupił Petlurę* (*Пилсудский купил Петлюру*) samego siebie zagrał ataman J. Tiutiunnik, który poddał się władzom radzieckim. Taka dosłowność rozwiązań kinematograficznych obniżała poziom artystyczny filmów. Wedle świadectwa aktorki N. Użiwij, która wcieliła się w rolę polskiej zwiadowczynie Hali Dąbrowskiej w filmie *Piłsudski kupił Petlurę*, bohaterka w jej wykonaniu wyglądała sztucznie²⁰. Karykaturyzacji postaci „jaśniepanów” towarzyszyła heroizacja postaci pozytywnych, które cechowała mądrość, dobrodusznosc, poczucie humoru, świadomość klasowego obowiązku, odwaga i samowyrzeczenie. Szereg filmów „okołopolskich”, utrzymanych w takiej manierze, doczekał się sukcesu kasowego. Na premierę filmu Władimira Gardina *Krzyż i mauzer* (*Крест и маузер*) w Moskwie trzeba było wzywać milicję konną, by powstrzymać tłumy, szturmujące kasy kinoteatru „Chudożestwiennyj”. Ludowy komisarz oświaty Anatolij Łunaczarski przyznał, iż *Krzyż i mauzer* był filmem, który – obok *Pancernika Potiomkina* – wywarł na nim największe wrażenie²¹. „Mieliśmy kilka niezłych filmów radzieckich – pisał Łunaczarski – ale chyba żaden z nich nie był tak wyrazistym uderzeniem w oblicze wroga, jak *Krzyż i mauzer*. To niesłychanie okrutne, ale prawdziwe”²². Film *Granica* (*Граница*) nie pozostawił obojętnym francuskiego pisarza Romaina Rollanda, który oglądał obraz w 1935 r. razem z przywódcami radzieckimi: „Bardzo spodobał mi się film *Granica*. Jaskrawie uwidaczniają się w nim te wszystkie narodowe cechy, które stanowią o sile sztuki. Widoczne są typy narodowe, ostra i przejmująca

²⁰ Н. Ужвий, *Фильмы, друзья, годы*, Москва 1977, s. 9.

²¹ *Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы*, Москва 1965, s. 68.

²² В. Гардин, *Жизнь и труд артиста*, Москва 1960, s. 157.

fabuła, osnuta na konflikcie społecznym. Wszystko to sprawia, iż *Granica* jest filmem prawdziwie przejmującym”²³.

Pod koniec lat trzydziestych, wraz z pogorszeniem stosunków radziecko-polskich i eskalacją terroru stalinowskiego, radzieccy kinematografiści przedstawiają zachodniego sąsiada w sposób bardziej jednobarwny. Każdy Polak, bez względu na jego stopień wojskowy czy status społeczny, staje się odtąd uosobieniem zagrożenia i **wiarołomstwa, niesprawiedliwości i przemocy. Sowiecko-niemiecki rozbiór Polski** pogłębił erozję kominternowskiego wyobrażenia „dwóch” Polaków („**pana** i Jana”). Od jesieni 1939 r., tj. w okresie największego rozwoju infrastruktury kinematograficznej, gdy w ZSRR osiągnięto maksymalną liczbę sal i urządzeń projekcyjnych, kinematografia cyzelowała negatywny polski wizerunek, by móc za jego pomocą w pełni usprawiedliwić agresywne działania ZSRR przeciwko Polsce. Filmy nurtu antypolskiego mogły wówczas obejrzeć i odebrać jako wiarygodne świadectwo miliony obywateli. „Okołopolskie” obrazy filmowe, zwłaszcza historyczne, wprowadzały do światopoglądu „ludzi radzieckich” zrozumienie faktu, iż życie polityczne wcale nie ogranicza się do walki klasowej, że prócz solidarności proletariackiej istnieją także inne wartości, choćby narodowe. Nieprzypadkowo w dni radzieckiej napaści na Polskę we wrześniu 1939 roku żołnierze Specjalnej Brygady Kawalerii, którzy nieco wcześniej brali udział w zdjęciach do filmu *Minin i Pożarski* (*Минин и Пожарский*), zadeklarowali gotowość stanięcia w obronie „braci klasowych i braci krwi”²⁴. Odwołanie do „krwi” było motywem nowym, wcześniej potępianym. W związku z takimi nastrojami rozgorzał konflikt między reżyserem Igiorem Sawczenką i kierownictwem artystycznym Kijowskiego Studia Filmowego, które uważało, iż rolę Bohdana Chmielnickiego i innych ukraińskich postaci winni grać jedynie ukraińscy aktorzy, gdyż kreacje te są im bliższe, „bardziej rodzime”²⁵. Stworzony w ciągu roku-półtora „wrogo-satyryczny” portret Polski „**jaśniepańskiej**” i Polaka – „**pana**” wedle wielu kryteriów rewolucyjnych nie odpowiadał systemowi rewolucyjnych ideałów. Później poeta Siergiej Narowczatow zwierzał się: „Pamiętam film *Suworow*. Gdy oglądałem wodza wojsk imperium, kroczącego po spuszczonej sztandarach Rewolucji Francuskiej, było mi nie-

²³ М. Черненко, *Михаил Дубсон*, [w:] *Двадцать режиссерских биографий*, Москва 1971, s. 94.

²⁴ „Красная звезда” z 18 września 1939 r.

²⁵ М. Жаров, *Жизнь, театр, кино*, Москва 1967, s. 355.

zwykle wstyd z powodu tępoty scenarzysty i bezwstydnosci reżysera”²⁶. Niektórzy współcześni, świadomi przesadności ciemnych barw w portretowaniu Polski, usprawiedliwiali to aktualną sytuacją polityczną. Już po zakończeniu II wojny światowej marszałek Konstanty Rokossowski, pełniąc funkcję ministra obrony Polski, przed pokazem *Bohdana Chmielnickiego* uprzedzał swych polskich kolegów, iż jest to „film z roku trzydziestego dziewiątego i pewne rzeczy są w nim nieaktualne”²⁷.

Napaść nazistowskich Niemiec na Związek Radziecki w czerwcu 1941 r. zdezaktualizowała polski temat w jego negatywnym ujęciu. Podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej temat był wykorzystywany epizodycznie, wedle klucza ściśle antyfaszystowskiego, początkowo w formie nowel filmowych, które, według słów historyka sztuki Lwa Parfionowa, nosiły piętno naiwności i pośpiechu²⁸. Paradoks polega na tym, że radzieccy twórcy filmowi powrócili do gatunku agitacyjnego plakatu filmowego lat dwudziestych, jednak uruchomili ów gatunek w celu wywołania sympatii dla Polski i narodu polskiego. W nowelach *Kwatera nr 14* (*Квартал № 14*) i *Bezcenna głowa* (*Бесценная голова*), a także w obrazie pełnometrażowym *Zygmunt Kłosowski* (*Зигмунд Колосовский*) wykorzystano fabułę przygodową, zajmującą i nietrudną w odbiorze, w najmniejszym jednak stopniu nie sprzyjającą ukazywaniu innej kultury i innych wartości. Film *Zygmunt Kłosowski* odniósł sukces i... prędko uległ zapomnieniu. W momencie rozgromienia nazistowskich Niemiec i ich sojuszników ogłoszono swoiste moratorium na polski temat²⁹, które zostało naruszone dopiero w momencie polemiki między poststalinowskim kierownictwem radzieckim i polskimi przywódcami na temat równoprawnej współpracy.

Przez długi czas radzieccy „poloniści” ignorowali problematykę wzajemnych uprzedzeń i stereotypów, a tym bardziej taki jej niestandardowy aspekt, jak obraz Polski i Polaka w kinematografii radzieckiej. Po pierwsze, powojenne sojusznicze stosunki Moskwy i Warszawy skutkowały tabuizacją tematów związanych z „konfliktowymi” wątkami w historii stosunków rosyjsko-(radziecko)-polskich. Po drugie, nauka akademicka, operująca kategoriami historii społeczno-ekonomicznej, z opóźnieniami i niechętnie zwracała się ku badaniom realności subiektywnej. Specjali-

²⁶ *Поэты-фронтовики – Илье Эренбургу*, „Вопросы литературы” 1993, nr 1, s. 279. Film *Suworow* rozpoczynał się epizodem *Rozbity obóz polski* (26 października 1794 r. w starciu pod Kobylką Suworow rozgromił oddziały gen. Byszewskiego, broniące dostępu do Warszawy). W epizodzie tym do nóg feldmarszałka rzucono polskie sztandary.

²⁷ Н. Мордвинов, *Дневники*, Москва 1976, s. 341.

²⁸ Л. Парфёнов, *Сергей Герасимов*, Москва 1975, s. 109.

²⁹ Wyjątkiem był niezrealizowany do końca projekt Siergieja Eisensteina *Iwan Groźny*.

zacja tego typu wespół z ograniczeniami metodologicznymi czyniła z filmów fabularnych źródło o podejrzanym reputacji, które, owszem, umożliwiało głębsze zrozumienie wielu zjawisk społecznych, przede wszystkim jednak stymulowało badania nad historią kultury, sztuki filmowej i aktorskiej³⁰. Niezależnie od sytuacji w naukach społecznych, nad którymi nieustanną opiekę sprawowały instancje partyjne, radzieckim historykom sztuki udało się przeprowadzić istotne, choć częściowe, badania niektórych wątków. Mieli oni bowiem uprzywilejowany dostęp do podstawowego źródła – do filmów fabularnych pozostających w zbiorach Filмотeki Państwowej ZSRR. System otwartych archiwów w Kijowie, Mińsku, Leningradzie i Moskwie, a także zbiory studiów filmowych Wszechrosyjskiego Instytutu Kinematografii (z dzisiejszych instytucji należy wymienić moskiewskie Muzeum Kina) umożliwiły prowadzenie prac badawczych. Do dyspozycji specjalistów trafiły scenariusze, po części zachowane w archiwach, po części zaś opublikowane w wyniku starań autorów bądź filmoznawców. Wachlarz takich publikacji jest znaczący: od opisu kolejnych kadrów filmu *Na Froncie Czerwonym* (1920)³¹ po scenariusz literacki *Wrogich wicherów* (*Вухри враждебные*, 1953)³².

Znaczącym polem informacyjnym – nawiasem mówiąc, niedocenionym przez historyków sztuki – są wydawnictwa periodyczne. Do połowy lat trzydziestych w Związku Radzieckim wydawano mnóstwo specjalistycznych gazet i czasopism. Pod jednakowym emblematem w Moskwie, Kijowie i Charkowie była wydawana „Kinogazeta”. Liczne periodyki moskiewskie („Kino-Fot”, „Proletarskoje Kino”, „Kino i Żizń”, „Sowiet-skoje Kino”, „Moskowskij Ekran”), kijowskie (gazeta i czasopismo o wspólnej nazwie „Kino”; „Radiańskie Kino”), leningradzkie („Kino-Front”, „Leningradskaja Gazieta Kino”) i branżowe („Krasnoarmijskoje Kino”, „Kinoriepiertuarnyj Spisok Sojuzkino” itp.) w reprezentatywny sposób odzwierciedlały rozwój kinematografii radzieckiej. Administracje „Mosfilmu”, „Lenfilmu” i Kijowskiego Studia Filmowego – placówek, w których rodziły się filmy eksploatujące polskie wątki, wydawały wielonakładowe gazety – odpowiednio: „Za Bolszewistskij Film”, „Kadr”, „Za Bilszowičkiy film”. Studyjne wielonakładówki najszczegółowiej śledziły proces kinematograficzny. W nie mniejszym stopniu, niż wymienione wyżej gazety i czasopisma, zagadnieniami kinema-

³⁰ Takie podejście do materii filmów fabularnych reprezentowały radzieckie podręczniki akademickie. Zob. Р. Мнухина, *Источниковедение истории нового и новейшего времени*, Moskwa 1970, s. 275.

³¹ Л. Кулешов, *Статьи. Материалы*, t. 1, Moskwa 1979, s. 74–84.

³² Н. Погодин, *Неизданное*, t. 2, Moskwa 1969, s. 111–215.

tografii interesowały się wydawnictwa wieloprofilowe poświęcone kulturze („Wiestnik Tieatra”, „Žizń Iskusstwa”, „Tieatralnaja Niedziela” /Odessa/; „Nowyj Zritiel”, „Raboczij i Tieatr” /Leningrad/ itd.). Pod koniec lat trzydziestych ilość wydawnictw kinematograficznych uległa znaczącemu zmniejszeniu i na szczeblu ogólnozwiązkowym pozostały jedynie dwa liczące się czasopisma: „Sowietskij Kinoekran” i „Iskusstwo Kino” oraz gazeta „Kino” (zamknięto ją w pierwszych dniach Wielkiej Wojny Ojczyźnianej). Zagadnienia kinematograficzne – łącznie z filmami o polskiej tematyce – znajdowały odzwierciedlenie w notatkach i recenzjach gazet takich jak „Prawda” (której oceny miały charakter wytycznych dla wszelkich innych sądów), „Iwiestija”, „Litieraturnaja Gazieta”, „Krasnaja Zwiezda”, „Sowietskaja Ukraina”, „Komunist”, „Sowietskaja Bieloruszija”, „Zwiazda”, „Litaratura i Mastactwa”. Bieżącym premierom częstokroć poświęcały uwagę gazety miejskie i regionalne. Właśnie w prasie lokalnej można odnaleźć reakcje widzów na poszczególne filmy.

Unikalną rezerwą informacyjną był bezpośredni kontakt z osobistościami sztuki filmowej. Całkiem możliwe, że wzmożone zainteresowanie filmoznawców twórczością indywidualną wpłynęło na zwrócenie się szeregu kinematografistów ku twórczości pamiętnikarskiej. W naszym wypadku należy wymienić literackie wspomnienia o pisarzach, którzy pracowali nad przygotowaniem scenariuszy z udziałem polskiego materiału³³, wspomnienia reżyserów (Aleksandra Razumnego, Lwa Kuleszowa, Władimira Gardina, Michaiła Romma³⁴), a także tomy wspomnień o poszczególnych reżyserach³⁵. Błyskotliwy ślad w twórczości pamiętnikarskiej pozostawili po sobie artyści Michaił Żarow, Jelena Kuzmina i inni³⁶. Niestety, rzadko pióro do ręki brali operatorzy (z jednym niewielkim wyjątkiem)³⁷. Pamiętniki, dzienniki i listy stanowią nieprzebrane pokłady niekiedy ważnych, a niekiedy mało znaczących wiadomości dotyczących polskiego tematu w kinie radzieckim.

³³ Н. Равич, *Портреты современников*, Москва 1977; Е. Габрилович, *Избранные сочинения*, т. 1, Москва 1982; *Про Василя Кучера. Спогади товаришів і друзів*, Київ 1971.

³⁴ В. Гардин, *Жизнь и труд артиста*, Москва 1960; Л. Кулешов, А. Хохлова, *Пятьдесят лет в кино*, Москва 1975; М. Ромм, *Избранные произведения*, т. 2, Москва 1981.

³⁵ И. Савченко, *Сборник статей и воспоминаний*, Киев 1980; *Пудовкин в воспоминаниях современников*, Москва 1989; И. Смоктуновский, *Мой режиссёр Ромм*, Москва 1993.

³⁶ М. Жаров, *Жизнь, театр, кино*, Москва 1967; Г. Кравченко, *Мозаика прошлого (рассказывает киноактриса)*, Москва 1971; Н. Мордвинов, *Дневники*, Москва 1976; Е. Кузьмина, *О том, что помню*, т. 1–2, Москва 1976–1979.

³⁷ А. Головня, *Экран – моя палитра*, Москва 1971.

Omówiona baza źródłowa pozwoliła historykom sztuki stworzyć prace monograficzne z zakresu historii kinematografii radzieckiej³⁸. Nowe fakty i nowe perspektywy ich interpretacji zawarte zostały w licznych pracach o historii kina białoruskiego³⁹ i ukraińskiego⁴⁰. Opracowania podejmowały znaczne spektrum tematyczne, wśród którego jednak problem stereotypów etnicznych nie zaistniał nawet na marginesie. Każda z prac wypracowywała – sama bądź wspólnie z innymi – tradycję oceny i oglądu interesujących nas filmów, uwzględniających polską tematykę. Rządziej pojawiały się prace poświęcone konkretnym filmom – np. obrazowi *Minin i Pożarski*⁴¹. Jak się wydaje, w czasach przedpierestrajkowych najdogłębniejszą okazała się być analiza filmu *Marzenie* (*Мечта*, 1941), w którym odzwierciedlił się talent pisarza Jewgienija Gabriłowicza⁴², reżysera Michaiła Romma⁴³ oraz artystów Fainy Raniewskiej i Michaiła Astangowa⁴⁴.

³⁸ Н. Иезуитов, *Пути художественного фильма. 1919–1934*, Москва 1934; *Очерки истории советского кино*, т. 1–3, Москва 1956–1961; А. Мачерет, *Художественные течения в советском кино*, Москва 1963; Н. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино [1918–1934]*, Москва 1965; Р. Юренев, *Краткая история советского кино*, Москва 1979; *История советского кино*, т. 1–4, Москва 1969–1978; Р. Юренев, *Советское киноискусство тридцатых годов*, Москва 1997.

³⁹ А. Красінскі, В. Смаль, Г. Тарасевіч, *Беларускае кіно. Кароткі нарыс*, Мінск 1962; *История белорусского кино (1924–1945)*, Минск 1968; *История белорусского кино. Часть 1. (1924–1945) – 2. (1945–1967)*, Минск 1969–1970; Р. Горбунова, *Из истории развития искусства БССР (1926–1932 гг.)*, [w:] *Из истории советской Белоруссии. Доклады к конференции секции Научного Совета по проблеме „История БССР”*, Минск 1969; *Кино Советской Белоруссии*, Москва 1975; В. Смаль, *Сквозь призму десятилетий (о политике компартии Белоруссии в области киноискусства в 20–30-е годы)*, Минск 1980.

⁴⁰ А. Жукова, Г. Журов, *Українське радянське кіномистецтво. 1930–1941*, Кіїв 1959; І. Корнієнко, *Українське радянське кіномистецтво. 1917–1929*, Кіїв 1959; А. Роміцин, *Українське радянське кіномистецтво 1941–1954*, Кіїв 1959; І. Корнієнко, *Півстоліття українське радянське кіно*, Кіїв 1970; А. Шимон, *Страницы биографии украинского кино*, Киев 1974; И. Корниенко, *Кино Советской Украины. Страницы истории*, Москва 1975; А. Жукова, Г. Журов, *Кинематографическая жизнь столицы Советской Украины*, Киев 1983.

⁴¹ *Советский исторический фильм*, Москва 1939 (na uwagę zasługują informacje o filmie „Minin i Pożarski”); Н. Марковин, *О фильме „Минин и Пожарский”*, Москва 1939.

⁴² И. Соловьева, *Беспокойная зрелость (заметки о творчестве Евгения Габриловича)*, [w:] „Мосфильм. Статьи, публикации, изобразительные материалы”, Вып. 2, Москва 1961; М. Гольденберг, *Мир героев Евгения Габриловича*, Москва 1981.

⁴³ Н. Зоркая, *Портреты*, Москва 1965; Л. Погожева, *Михаил Ромм*, Москва 1967; М. Зак, *Михаил Ромм и его фильмы*, Москва 1988 (warto również wspomnieć o książce S. Czertoka, który wyjechał z ZSRR: С. Черток, *Стоп-кадры. Очерки о советском кино*, London 1988).

⁴⁴ Г. Шахов, *Эти короткие мгновения... О творчестве Ф. Г. Раневской*, Москва 1979; В. Кисунько, *Михаил Астангов*, [w:] *Актёры советского кино. Вып. 5*, Москва 1969; В. Кисунько, *М. Ф. Астангов – актер кино*, [w:] М. Астангов, *Статьи и воспоминания. Статьи и воспоминания о М. Ф. Астангове*, Москва 1971.

W większości przypadków historycy sztuki zajęli się badaniem biografii twórczych poszczególnych reżyserów. Napisane zostały prace i artykuły poświęcone Jurijowi Żelabużskiemu – autorowi trzech filmów agitacyjnych okresu **wojny polsko-bolszewickiej**⁴⁵, drodze twórczej Jurija Taricza⁴⁶, który częściej niż jego koledzy zwracał się ku tematowi polskiemu, reżyserom filmów *Na Froncie Czerwonym*⁴⁷, *Krzyż i mauzer*, *Kastuś Kalinowski (Кастушь Калиновский)*⁴⁸, *Ulewa (Ливень)* i *Koliszczyzna (Коліївщина)*⁴⁹, *Piłsudski kupił Petlurę*⁵⁰, *Nazar Stodoła (Назар Стодола)* i *Karmeluk (Кармелюк)*⁵¹, *Granica*⁵², *Zorze Paryża (Зору Парижа)*⁵³, *Szczors (Щорс)*⁵⁴, *Ogniste lata (Огненные годы)*⁵⁵, *Minin i Pożarski*⁵⁶, *Wiatr ze Wschodu (Ветер с Востока)*⁵⁷, *Bohdan Chmielnicki*⁵⁸ i *Iwan Groźny*⁵⁹. Pozorna obfitość prac jest myląca. Znaczna ich część ujrzała światło dzienne w dwóch tomach pracy *Двадцать режиссёрских биографий*, wydanych w roku 1971 i 1978. Rzadziej badacze zajmowali się twórczością konkretnych artystów⁶⁰, jeszcze rzadziej

⁴⁵ Р. Соболев, *Юрий Желябужский. Страницы жизни и творчества*, Москва 1963.

⁴⁶ А. Красинский, *Юрий Тарич*, Москва 1971; М. Власов, *Юрий Тарич*, [w:] *Двадцать режиссёрских биографий*, Москва 1971; Е. Бондарева, *В кадре и за кадром. О людях и фильмах белорусского кино*, Минск 1973.

⁴⁷ Е. Громов, *Лев Кулешов*, Москва 1984.

⁴⁸ В. Ждан, *Владимир Гардин*, [w:] *Двадцать..., op.cit.*

⁴⁹ Т. Медведев, Л. Донец, *Иван Кавалеридзе*, [w:] *Двадцать..., op.cit.* „Коліївщина” [koliszczyzna] (ukr.) – „powstanie chłopstwa w 1768 r. na Prawobrzeżnej Ukrainie przeciwko poddaństwu i uciskowi narodowemu”: zob. <<http://slovari.net/show.php?sl=bs&art=29047>>.

⁵⁰ Г. Сухин, *Георгий Стабовой*, [w:] *Двадцать..., op.cit.*

⁵¹ М. Павлова, *Георгий Тасин*, [w:] *Двадцать..., op.cit.*

⁵² М. Черненко, *Михаил Дубсон*, [w:] *Двадцать..., op.cit.*

⁵³ С. Розен, *Григорий Рошаль*, Москва 1965.

⁵⁴ А. Марьямов, *Довженко*, Москва 1968; Р. Соболев, *Александр Довженко*, Москва 1980.

⁵⁵ М. Стамболянц, *Владимир Кори-Саблин*, [w:] *Двадцать..., op.cit.*; Е. Бондарева, *Кинолента длиною в жизнь*, Минск 1980.

⁵⁶ А. Караганов, *Всеволод Пудовкин*, Москва 1973; В. Шкловский, *Михаил Доллер*, [w:] *Двадцать..., op.cit.*

⁵⁷ И. Гращенкова, *Абрам Роом*, Москва 1977.

⁵⁸ М. Зак, Л. Парфёнов, О. Якубович-Ясный, *Игорь Савченко*, Москва 1959; І. Корнієнко, М. Бережний, *І. А. Савченко*, Кіїв 1963.

⁵⁹ Р. Юренев, *Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 2. 1930–1948*, Москва 1988.

⁶⁰ Р. Терещенко, *Д. О. Мілютенко*, Кіїв 1961; О. Бабышкин, *А. Бучма в кино*, Киев 1966; Ю. Косач, *А. Бучма*, Кіїв 1978; С. Цимбал, *Николай Симонов*, Ленинград 1973; Л. Парфенов, *Н. Мордвинов*, Москва 1981; Ф. Андреев, *Иван Переверзев*, Москва 1982.

– operatorów⁶¹, którzy wnieśli swój wkład w obrazy „okołopolskie”. Większość prac „ślizga się po temacie”. Ze względu na realia polityczne, których nawet historykom sztuki nie wolno było ignorować, autorzy, kreśląc kontury problemów, nie mieli możliwości ich konkretyzacji.

Nie powinno dziwić, że po raz pierwszy problemem „kinematograficznego portretu Polski i Polaka na ekranie” zajął się właśnie krytyk filmowy. Był nim Miron Czernienko, który w latach Gorbaczowowskiej pierestrojki opublikował nowatorski artykuł *Портрет соседа на экране геополитики*⁶². Jego dzieło kontynuował literaturoznawca Aleksander Lipatow w artykule *Образ Polski и Polaków в советской кинематографии*⁶³. Z pewnym opóźnieniem swoją cegiełkę do badań nad tym problemem dołożyli rosyjscy historycy. Wyniki zawarte zostały w pracach moskiewskiego uczonego Władimira Niewieżyna⁶⁴, Anatolija Łatyszewa⁶⁵, a także uralskich historyków Niny Czernowej i niżej podpisanego⁶⁶. Wymienieni autorzy skoncentrowali się na badaniach funkcji propagandowej i losów poszczególnych filmów, częściowo też na radzieckim procesie kinematograficznym okresu II wojny światowej (analogiczne podejście można odnaleźć w artykule ich zagranicznego kolegi Richarda Raacka⁶⁷). W tekstach Niewieżyna i innych historyków zawarty jest nowy materiał archiwalny, odnaleziony przez nich w ostatnich latach.

⁶¹ Е. Громов, *Кинооператор Анатолий Головня: Фильмы. Свидетельства. Размышления*, Москва 1980. Charakterystycznym było tu wydanie w 1978 r. zbioru *Десять операторских биографий*, którego struktura i forma przypominała edycje *Двадцать режиссёрских биографий*. Z zamieszczonego tam materiału można wywnioskować, iż sztuka operatorska była dla badaczy tematem mniej atrakcyjnym.

⁶² М. Черненко, *Портрет соседа в зеркале геополитики*, [w:] „Киноведческие записки”, Вып. 2, Москва 1988. W roku 1976 Miron Czernienko był nagrodzony medalem *Zasłużony dla Kultury Polskiej*. Obecnie jest on członkiem Zarządu Związku Filmowców Rosji i przewodniczącym Gildii Filmoznawców i Krytyków Filmowych.

⁶³ А. Lipatow, *Образ Polski и Polaków в советской кинематографии. Творчество стеревана и стереотипы идеологичне*, [w:] „Дzieje Najnowsze”, Wrocław 1997, R. 29, nr 1.

⁶⁴ В. Невежин, *Польша в советской пропаганде 1939–1941 гг.*, [w:] Редкол.: Ю.С. Борисов (red. odp.) i in., *Россия и внешний мир: Диалог культур. Сборник статей*, Москва 1997; В. Невежин, *Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии „священных боёв”, 1939–1941 гг.*, Москва 1997.

⁶⁵ А. Латышев, „Суворов” на взгляд полководца, „Искусство кино” 1990, nr 5.

⁶⁶ В. Токарев, *Советский „кинозал” по Польше. 1939–1941 гг.*, [w:] „Вестник МаГУ”, Вып. 1, Магнитогорск 2001; В. Токарев, „Кара панам!”: польская тема в предвоенном кино (1939–1941), „Отечественная история” 2003, nr 6; Н. Чернова, В. Токарев, *Как советские генералы сорвали сталинский реванш (кинематографические коллизии 1938–1941 годов)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2004, zeszyt 2 (106).

⁶⁷ R. Raack, *Poor light on the dark side of the Moon. Soviet actuality film sources for the early days of world war II*, [w:] J. Topolski, W. Molik, K. Makowski (red.), *Ideologie, poglądy, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku: studia historyczne*, Poznań 1991.

Problem kinematograficznego wizerunku Polski i Polaka posiada status interdyscyplinarny. Na tym też polega jego atrakcyjność. Problem ten pozostaje otwarty dla wielu specjalistów i daje możliwość produktywnego dialogu między filologami, filmoznawcami i historykami. Zakres wątków opracowanych i wyjaśnionych jest, póki co, niewielki w porównaniu z tym, co wciąż w sobie tai głębia interesującego nas problemu. Badania nad nim będą wymagały synchronizacji wysiłków badaczy ukraińskich, polskich, białoruskich i rosyjskich na płaszczyźnie zestawienia wzajemnych uprzedzeń i sympatii, powielanych przez kinematografię radziecką i polską.