Studia
Filmoznawcze
37
Wrocław 2016

Славомір Бобовський
Uniwersytet Wrocławski

Українська тематика у повоєнному польському ігровому кіно до 1989 року

DOI: 10.19195/0860-116X.37.8

У повоєнній Польщі в шістдесятих роках з'явилися три фільми, пов'язані з боротьбою Народного Війська Польського з відділами Української Повстанської Армії в Бещадах (українською – Бескидах. Назва Карпатських хребтів, де проживали лемки. Далі вживатимемо українську назву – прим. *перекладача*) наприкінці війни і в кільканадцять місяців по війні. Усі три були реалізовані з думкою про створення бескидського міфу, про пропагандистський вплив. Всі три за формою дещо наближені до вестерну, надзвичайно популярного жанру в період їхньої появи, ця форма мала полегшити реалізацію обох цих завдань – міфотворчого і пропагандистського.

ТРИПТИХ ПРО БИТВИ З УПА

«СЕРЖАНТ КАЛЕНЬ»

Фільм Єви і Чеслава Петельських є частиною феномену Польської школи кіно, а конкретно – її плебейської течії, чи групи фільмів (як напр. «Хрест мужніх» Кутца [1958], «Рік перший» [1960] чи «Квітень» [1961] Вітольда Лесевича або «Вільне місто» [1958] Станіслава Ружевича), що показували і вшановували народного героя. В основі сценарію була повість Герхарда «Заграви у Бескидах» (І вид. 1959), дуже популярна в ПНР, яка неодноразово видавалась, а з огляду на ідеологічно-пропагандистські «переваги», державна влада

внесла її до обов'язкової літератури у шкільній освіті. Письменник, звертаючись переважно до пережитого, до власної біографії¹, показав у повісті битви війська Народної Польщі з відділами Української Повстанської Армії (УПА) і відділами Армії Крайової, які іноді з нею спільно діяли. Повість – це спроба відтворення заплутаної політично-суспільної ситуації того повоєнного періоду на південно-східній частині Польщі – у Бескидах. Спроба, однак, сильно заідеологізована і недобросовісна під кутом зору співвідношення правди історичної і політичної.

З персонажів повісті автори фільму вибрали непершопланову постать – сержанта Каленя, – але збагатили її біографічними рисами і мотивами кількох інших персонажів Герхардової фабули, завдяки чому створили «постать мальовничу, яка має у своєму родоводі риси як Костерowego Тіля Уленшпігеля, Сенкевичового Кміця, так і сучасного військового бувальця, який любить і випити, має успіх в жінок, іноді воює з охотою, хоча рахує дні, коли повернеться до цивільного життя»². По суті, заголовна постать, великою мірою завдяки чудовому актору Веславу Голасу, є дуже світлим пунктом фільму. Калень – це тип реалістичний і водночас сильно індивідуалізований, наслідком чого є, між іншим, його прекрасний героїзм і трагізм, коли у фіналі фільму він гине від кулі своїх, загуляючи тілом українську дитину.

Фільм має також інші жанрові переваги, що наближають його до тієї особливої мистецької цінності, якою є реалізм. Знято його виключно у Бескидах. Дію багатьох епізодів знімали в автентичних місцях військових протистоянь, що тривали упродовж кількох років. У кадрі ще видно сліди справжніх боїв, такі, як спорожнілі простори землі, спалені села, знищені мости. «Не треба було, – читаємо в праці Станіслава Озімка, – для потреб фільму змінювати декорації Балігроду (Білогорода), містечка, показаного у першій частині фільму; було воно справді спустошене, напівзруйноване, мало всього кілька будинків, де хтось жив»³. Зйомки Мечислава Ягоди передають похмурість і суворість бескидського, безлюдного пейзажу. Кадри і сцени показують специфічні, характерні південно-східні типи, як, наприклад, землевласник Дверницький, який зберігає стару гаківницю сімнадцятого століття, використану зрештою в битві відділу міліції із солдатами НЗС. Дуже цікавий момент: якщо в реалізації масових сцен брали участь серед інших статисти українського походження, то вони також нерідко були джерелом інформації на тему того «як це було» в час тих битв з відділами УПА. Приносили також на кінозйомки зброю тих часів: «Коли треба було привести в дію німецький механічний карабін, – зга-

¹ Герхард у 1945–1952 роках був солдатом Війська Польського, м. ін. командиром 34 Полку Піхоти. У цій якості брав участь у битвах з УПА в Бескидах.

² Stanisław Ozimek, *Film faularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1980, s. 119.

³ Там само.

дував Петельський, – а ми не мали амуніції, статисти принесли ящик набоїв на зйомку. Звичайно, найперше уточнили: «А не скажете...». Коли забрали зброю у статистів, виявилось, що замість нашого пістолета з просверленим дулом до реквізиторів повернувся автентичний, справний, німецький»⁴.

Воюють у фільмі польські відділи Війська Людового з групами УПА, яким допомагали з тактичних міркувань солдати ВІН-івського і НЗС-івського підпілля⁵. Бої – насильницькі й криваві. Атакують переважно бандерівці, яких більше, ніж поляків, вони чудово знають місцевість і можуть розраховувати на підтримку місцевого населення. Вони жорстокі й безоглядні. У кадрі показано повішених, що хитаються на схилах Галича, а з польськими солдатами, взятими в полон, поводяться ганебно – їх по-варварськи піддають тортурам і рубають сокирою в макабричному націоналістичному обряді: знущання над солдатами супроводжує дике скандування «Бандера! Бандера!» В іншій сцені українські націоналісти забавляються, влаштувавши кільком польським солдатам «danse macabre». Їм не досить, що бідні польські вояки стоять на замінованому полі, для більшої втіхи стріляють їм під ноги, аби хлопці танцювали.

Частина критиків, про що я вже згадував, аналізувала й інтерпретувала «Каленя» як польський вестерн, але ж ця досить непогана воєнна картина тільки поверхово нагадує формулу американського кіно. Головним елементом, що відрізняє картину Петельських від тієї формули, є, власне, концепція протагоніста. Зокрема, його смерті, яка, на відміну від вестерну, показана без прикрас, без оптимістичних пом'якшень. Коли у видатному вестерні Мартіна Рітта «Омбре» (1968) Джон Рассел, «білий індіанець» (його в дитинстві викрали апачі і він серед них виховувався), якого грав Пол Ньюмен, гине у фіналі за групу боягузливих білих, то один з тих, хто помирає від кулі Рассела, питає бандитів за секунду до загибелі: «Як його до холери звали?!» У вестерні герой виграє, а якщо навіть програє, то з гідністю й оптимістичним акцентом. Тимчасом Калень, поранений і напівпритомний, очунюється серед ворогів у хаті з українськими жінками і дітьми, що в ній переховуються, і яку атакують польські солдати, і гине від їхніх куль, затуляючи українську дитину. У цій похмурій сцені немає нічого надзвичайного. Єдина її краса – образ героїзму простого солдата – ніким не залишиться непоміченою. І чи не про те найбільше йшлося

⁴ Там само (Mówią Ewa i Czesław Petelscy, notował Czesław Dondzillo, «Film» 1974, nr 18).

⁵ WIN – скорочена назва товариства Воля і Незалежність, польської цивільно-військової антикомуністичної організації, утвореної 2 вересня 1945 у Варшаві. До її складу входили рештки розв'язаної в 1945 Делегатури Збройних Сил в Країні. НЗС – скорочення від Національні Збройні Сили, що означає польська конспіративна військова організація національного табору, що діяла під час II світової війни і в повоєнний період. Національні Збройні Сили під час окупації налічували за різними даними від 80 тис. (у жовтні 1943 72,5 тис.) до 100 тис. осіб. Організація боролась з німцями і особливо з комуністичними партизанами (Гвардія Людова/Армія Людова і радянські партизани), а також з грабіжницькими бандами.

Петельським, про вшанування простих, звичайних, незнаних солдатів, які не раз засвідчили на війні, що існують цінності наднаціональні, надполітичні.

1. Веслав Голас як Калень. «Сержант Калень». Режисура: Єва і Чеслав Петельські, 1961. Фото Ерола Феридуна, ©SF KADR, SF TOR, SF ZEBRA. Фотознімок з Національної Фільмотеки. Ліцензія: SF KADR

Правила вестерну не укорінилися в польській традиції воєнного кіно. Станіслав Озімек тлумачить, чому так сталося⁶ у воєнній тематиці: «Одну з причин невдач можна углядіти в тому, що цей жанр немає традиції в польській кінематографії, але передовсім – у браку історичної дистанції до вказаних подій та їхніх протагоністів. Велика масова еміграція на Землю Віднайдену (західні землі, які після війни відійшли від Німеччини до Польщі – *прим. перекл.*) чи криваві події у Бескидах ще не обросли легендою, не були піддані міфологізації, ані тим більше – внаслідок “ушляхетнення” жанру вестерну – деміфологі-

⁶ Автор згадує інші фільми, що наближені до вестернів: «Право і кулак» (1964) Едварда Скожевського і Єжи Гофмана, «Пігулки для Аурелії» (1958) Станіслава Ленартовича а також «Дорога на захід» (1960) Богдана Поремби. Я додав би «Підірваний міст» і «Вовчі відлуння», про які йтиметься в цій статті.

зації»⁷. Озімек не ставить питання, чому ця міфологізація не здійснилась. Як мені здається, вона не могла здійснитися, тому що за темою битв з відділами УПА суворо пильнувала державна влада. Багато польських глядачів не орієнтувалося в тому, що насправді діялося наприкінці війни і на початку миру на бескидській території. Тим більше вони не знали про закорінення тих подій у минулому, в тому числі в діяльності українських націоналістів під час війни, частиною чого були їхні звірства над поляками на Волині, Поділлі чи Покутті 1943 року. Те саме було з війною узагалі в кіно і в літературі ПНР – нічого не можна було в кращому розумінні міфологізувати, оскільки все було пильноване, регламентоване, обнюхуване. А творення легенди вимагає свободи, воно стихійне, неконтрольоване. Мусить бути процесом щирим, автентичним. Озімек бачить скоріше зв'язок Каленя з «жорстокою баладою», трохи аналогічною за духом з «Базою померлих людей» (також в режисурі Є. і Ч. Петельських, 1958), твору, відокремленого від течії «польської школи»⁸. За Озімком проблема відваги і героїзму потрактована «не відповідно до загальноприйнятих норм». Хоча «окрема жертва – життя Каленя, який збільшив водночас галерею персонажів народного, простого походження – не перекреслює зв'язків твору Петельських з “польською школою”, яка вже наближалась до свого завершення»⁹. Самі Петельські з часом в інтерв'ю для «Filmu» заперечили, що хотіли зняти фільм полемічний до «польської школи», скоріше, вони шукали «польську течію революційної романтики», бажаючи наблизитись до «Чапаєва»¹⁰.

Залишимо Каленя, справді цікаву постать, героя, що виходить за межі будь-яких ідеологічних суперечок, тверезомислячого хлопця, обдарованого етичним інстинктом, а при тому з небанальним почуттям гумору, одного з найцікавіших протагоністів польського кіно. Звернімо увагу на портрет часів битв у Бескидах за їхню польськість, на стосунок фільму до складної історично-політичної матерії, якої він торкається. Може скластися враження, що ті часи показані в картині Петельських наче й без комуністичного ідеологічного поневолення, але якщо відкриватимемо ті часи, то ствердимо, що вони не є надмірно очевидними, не є зухвалими. Світова війна скінчилась, заодно дії відділів польських недобитків Армії Крайової, як і партизанів УПА, не мають сенсу: однак діють польські відділи ВІНу і НЗС-у, які з військово-стратегічних причин співпрацюють з відділами УПА. Ті останні – найактивніші, вороги Польщі і комуністів; хоча їм вдається мати деяку перевагу над польськими народними солдатами, вони вже приречені на поразку, що підкреслює позиція коханки провідника «Біра» (його переконливо грає Леон Немчик), жінки, яка не вірить бодай у якийсь сенс підпілля і війни: упівці – безоглядні й жорстокі,

⁷ Stanisław Ozimek, *Film faularny...*, с. 121.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само.

сцена з відрізанням голів польським полоненим – пронизлива. Комуністична пропаганда проявляється в зображенні польських «проклятих солдатів» (або ще «незламні солдати» – учасники польського підпільного антикомуністичного партизанського руху. – прим. ред.), майора Жубрида (Едвард Клосінський) з відділу ВІН – не тільки у їхній ворожості до солдатів Народної Польщі, у безоглядності до них як до ворогів (спійманого Каленя мучать земляки, а іншого молодого солдата безцеремонно застрелив Жубрид). Режисери не відмовили собі в соціалістичній, нікчемній у своїй суті, зневажливій алюзії до «панського» коріння відділів польського війська, що походили з Армії Крайової, коли в сцені затримання відділом Жубрида солдатів Армії Людової камера підкреслено виділяє чисті, як поверхня води, офіцерки (високі військові черевики – *прим. перекл.*) одного із солдатів ВІН-у, що в тому контексті є, власне, символом довоєнної «панської», шляхетської Польщі. Аби ця дискредитація «проклятих польських солдатів» була ще пікантніша, Дверницький, расовий у поставі і поведінці польський землевласник, аристократ, що свідомо готовий до нового порядку, чудово репрезентує польську шляхту, її думки і незламність, коли має бути страчений Жубридом; навіть перед обличчям смерті приносить того останнього, дражниться з його дурості і тупості, що проявляється у неприйнятті очевидних фактів (тут: кінця війни і безглуздості збройного спротиву).

Фільм Петельських, хоч – як уже сказано – не позбавлений тенденційності, порівняно з літературним джерелом, повістю Герхарда, більш чесний історико-політично. І в зображенні змагань Війська Польського Людового з УПА, і в портретах «проклятих польських солдатів».

ЯК БУЛО В БЕСКИДАХ В РОКАХ 1945-1947

Польща внаслідок домовленості альянтів зі Сталініним втратила Східні Креси. Аби забезпечити новий польсько-радянський кордон, Сталін прийняв рішення про обмін населенням. «Відповідну постанову Польський комітет національного визволення і уряд Української Радянської Соціалістичної республіки підписали 9 вересня 1944 р. На її підставі українці мали залишити Польщу, а поляки – УРСР. За офіційними даними впродовж проведених у 1944-1946 роках виселень з Польщі виїхало бл. 488 тисяч, а з України 789 тисяч осіб»¹¹. З українського боку не погоджувалися з комуністичним порядком, протиставлялися новому порядку ОУН (Організація українських націоналістів) та її збройні сили – УПА. У контексті боїв у Бескидах обидві організації впродовж років, а також неодноразово й надалі, були міфологізовані. Серед українців багато

¹¹ Grzegorz Motyka, W kręgu «Łun w Bieszczadach», Warszawa 2009.

хто бачив у них єдині благородні інституції, що захищали українців від примусових виселень. У свою чергу, з польського боку існує тенденція сприймати діяльність обох організацій як бандитських, сконцентрованих на ідеї мордування поляків, що в Бескидах була продовженням різанини на Волині 1943 року. Ситуація конфлікту між поляками та українськими бойками чи лемками існувала в Бескидах вже в Другій Речі Посполитій, але була вона більш відчутна на рівні офіційному, політичному, і значно менше – в щоденному житті мешканців Бескидів, де змішаних, польсько-українських родин було багато¹². У часи радянської та гітлерівської окупацій між поляками і бойками чи лемками не було якихось особливих драматичних колізій. Однак діяли структури ОУН і УПА, їхнє тяжіння до деполонізації (і заодно до десовітизації) території Бескидів дуже посилювалося влітку 1944 року. У той час упівці розкидали листівки, що закликали поляків залишити Бескиди, погрожуючи їм смертю в разі непослуху. «Одночасно приступили до кривавих антипольських дій»¹³. Найбільші насильства мали місце 6 серпня в Балігороді (42 особи) і Мучному (74 особи). Українцям протистояли солдати з конспіративної АК, а також відділи самооборони. Дехто з тих останніх співдіяв з упівцями і гітлерівцями у битвах з радянськими партизанами¹⁴. Після завершення воєнних дій з гітлерівцями на території Бескидів, що становили частину жешовського воєводства, почала створюватись адміністрація, підпорядкована ПКВН (першому комуністичному урядові польському, що виник в Любліні 1944). Відділи УПА не вийшли з битви – як і з поляками, так і з совітами, – сподіваючись на третю світову війну й утворення незалежної України в кордонах, вимірюваних націоналістичними ідеологами ОУН. У першій половині 1945 року сутичок між відділами УПА і польської міліції чи Війська Людового вже не було багато. Траплялося навіть, що виникала ситуація двовладдя. Ситуація розгорілася, коли польська влада, бачачи нехоть українців до ідеї переселення на схід, заангажувала до реалізації виселення Військо Польське. Переселенські дії розпочалися у вересні 1945 року. «Їх супроводжували численні випадки мародерств, крадіжок і насильства з боку солдатів, а нерідко й командирів»¹⁵. Командування ОУН і УПА відразу приступило до оборонних дій, наказуючи, однак, партизанам, аби їхні акції мали характер антикомуністичний, а не антипольський: «Тому заборонялося палити польські села і окремі будинки поляків, що мешкали серед українців. Заборонялося вбивати цивільних»¹⁶. Вже цитований люблінський історик Гжегож Мотика зауважує, однак, що ті накази великою мірою залишилися тільки на папері. Українські партизани в 1945-1946 роках про-

¹² Там само, с. 50.

¹³ Там само, с. 54.

¹⁴ Там само, с. 58.

¹⁵ Там само, с. 65.

¹⁶ Там само, с. 66.

вели десятки акцій, що мали на меті затримати виселення. «Нищились залізничні колії, мости, телеграфні лінії, палились села, з яких виселили людей, організовувались засідки на військові відділи, не зупинялись і перед нападами на окремі гарнізони ВП (Війська Польського) і ВОП (Війська Охорони Прикордоння)»¹⁷. Упівці нападали також на польські місцевості, нищачи їх, спалюючи і вбиваючи цивільних всупереч наказам командирів, яким залежало на тому, аби діяння ОУН і УПА були на Заході інтерпретовані як просування регулярних відділів, що борються за незалежність України, а не звичайних банд¹⁸. Історики – і українські, і польські – погоджуються, що тоді українське населення у Бескидах також приносило криваві і важкі жертви¹⁹. Навесні 1946 переселенська акція посилилась, а участь війська була значно інтенсивніша. Перед лицем великої переваги війська польського УПА була безсила. Ситуація українського підпілля ставала безнадійна, а для націоналістів найгіршим був факт, що «після закінчення в 1946 р. переселень до СРСР підтримка українцями УПА дуже зменшилась»²⁰. Польська влада постановила переможно закінчити змагання з відділами УПА під час акції «Вісла». Польський історик не пише з тріумфом чи з будь-якою сатисфакцією про закінчення битв, оскільки перевага польських військ була така велика, що його перемоги не могли бути причиною для уславлення²¹, з другого боку справа виселення не мала характеру етично виправданого. Іжегож Мотика пише: «Адже заради ліквідації кількасот партизанів Польська Робітнича партія, не вагаючись, викорінила з прадавньої вітчизни 35 тисяч цивільних осіб»²². Ця цифра стосується періоду перших тижнів акції «Вісла», в якій вивезено з Бескидів українців, бойків і лемків до СРСР або в різні кінці Польщі, зокрема, в Землю Віднайдену. Взагалі до кінця 1950 року, коли мало місце останнє вивезення, переселено більше 130 тисяч цивільних осіб»²³. Людських жертв впродовж бескидських битв з 1945 до 1948 було з польського боку від 6 до 8 тисяч, але немало, навіть більше було й серед українців²⁴. «Це правда, – пише Мотика, – що на Волині

¹⁷ Там само, с. 68.

¹⁸ Там само, с. 71.

¹⁹ Там само, с. 72-73.

²⁰ Там само, с. 83.

²¹ У Бескидах перебували тоді три вітчизняні сотні УПА: «Біра», «Хріна» і «Стаха». Не виключено, що окремо могла з'являтися сотня «Мирона». Таким чином, легко порахувати, що супроти трьох-чотирьох сотень УПА, боївок СБ та цивільної мережі (не більше 500-700 людей) було спрямовано більше 10 тис. солдатів, що спиралися на МО, ВОП, два броньовані поїзди і літаки. Це давало перевагу 1:20 чи навіть 1:25 (якої нібито військо при битвах з УПА ніколи не досягало). Там само, с. 86.

²² Там само, с. 86.

²³ Там само, с. 92.

²⁴ Там само, с. 43. Посил. 24.

страждали переважно поляки, але в Бескидах жертвами були всі корінні мешканці, незалежно від національності»²⁵.

* * *

У фільмі Єви і Чеслава Петельських, аналогічно до повісті Герхарда, за якою написано сценарій, є звернення до важливої, гучної мілітаристичної події, в якій тріумфували бойовики УПА, – напад на охорону ВОП в Яселю. Тоді упівці взяли 75 полонених (за українськими даними, бо за польськими – 94²⁶). З них 20 випущено на волю, а 60 розстріляно. З бійні вдалося втекти Павлу Суднікову, який розповів, що українці наказували лягати обличчям у сніг і їм стріляли в потилицю. Власне, мотив утечі використав у «Заграві в Бескидах» Герхард. У фільмі від упівців утікає Калень. Інші автентичні події, висвітлені письменником, а потім Петельськими, – це те, як польські відділи ВОП і ВП потрапили в засідку в районі сіл Височани і Кожушне (у повісті й у фільмі – під Смольником), влаштовану сотнями «Хріна» і «Мирона». Поляки вийшли з оточення, але з великими втратами (понад 30 убитих), і дев'ять взято до неволі, де їх стратили. У повісті і фільмі розправу з полоненими подано як макабричну різанину, оскільки – як уже писав – полоненим стинають голови в ритуалі, скандуючи ім'я Бандери. Гжегож Мотика пише: «Нічого не вказує на те, що їх стинали сокирою (хоч правдоподібно сокирою добито принаймні одного з пораних поляків)»²⁷. Мотика розсудливо зауважує, що, якби таке вбивство відкрили очевидці, мабуть, його б використали з пропагандистською метою»²⁸.

Виникає запитання, звідки у Герхарда, який був одним із командирів військ, що діяли в Бескидах, у час, що нас цікавить, а він же знав факти, так само в непоганому фільмі Петельських, досить реалістичному, така неточність? Напевно, Герхардові йшлося про посилення пропагандистського ефекту, про компрометацію українських націоналістів в очах поляків. Та був у цьому ще й інший мотив, якась усправедливаюча ремінісценція ВОЛИНСЬКОЇ РІЗАНИНИ, адже про неї не можна було в ПНР говорити, писати аж до кінця комунізму, чи 1989 року. Ремінісценція, скажімо, яка хоча б у символічному вимірі компенсувала те ганебне мовчання. Різанини, в якій українські сокири, а також коси, серпи, ножі, пилки та інші ріжучі знаряддя відіграли роль, напевно, що ключову в «патріотичній» роботі бандерівців.

²⁵ Там само, с. 94.

²⁶ Там само, с. 73.

²⁷ Там само, с. 74.

²⁸ Там само, с. 21.

«Заграви у Бескидах» Герхарда містить дуже значний перелік неточностей, або просто історично-політичної брехні. З роками цю повість почали вважати річчю документальною, на чому навіть «спіткнувся» Норман Дейвіс, який у своєму монументальному «Божому ігрищі» (книжці, що стала чудовою історією Польщі) 1992 року рекомендував цю книжку до читання як белетризоване повідомлення про бескидські події, гідне довіри (у виданні 2000 року «Ігрища» вже немає цієї помилки). Перед ритуальним спільним відтинанням голів польських солдат упівці в повісті Герхарда і фільмі Петельських влаштовують собі ще одну забаву.

Оті кільканадцять польських вояків під час втечі потрапили на заміноване поле. Аби видовище їхньої смерті зробити атракційнішим, шеф відділу (в повісті «Рен», у фільмі «Бір», чудово зіграний Леоном Немчиком) наказує своїм стріляти під ноги полякам, котрі через це змушені були танцювати. Очевидно, цей мотив у час виходу повісті й фільму гармонував, і надалі нерідко гармонує з почуттям поляків до українців, зокрема, пов'язаних з українськими фашистами і з тим, що чинили на Волині, Поділлі, Покутті в 1942-1944 роках, але як елемент подій бескидських він був вигаданий.

2. Сотник «Бір» – Леон Немчик. «Сержант Калень». Режисура: Єва і Чеслав Петельські, 1961, з колекції Музею кіно в Лодзі

Хоча певна автентична, історична інспірація існувала. Адже упівці заклали мінні пастки навесні й влітку 1946 року, а в одній з таких пасток 8 червня 1946 року загинуло 12 переселенців і один солдат. Повість Герхарда, порівняно з фільмом, дає зрозуміти, що вина бескидських відділів УПА була значно більша. З неї випливає, наприклад, що упівці ліквідували усіх польських сол-

датів, та все ж існують свідчення, які заперечують цю тезу²⁹. Заодно Герхард, як і Петельські, сором'язливо обминає переслідування українського населення польською міліцією чи польським військом. Як і випадки зловживань, які чинило Військо Польське, – крадіжок чи вимагання грошей³⁰.

Як Герхард, так і Петельські, з аналогічною неприязню трактують і партизанів – українських, і польських з відділів Армії Крайової, – навіюючи думку про співпрацю обох підпільних організацій – польської і української – в боротьбі з комуністичною владою в Польщі. «Всупереч тому, що написав Герхард, у Бескидах не дійшло до тісної співпраці польського й українського підпілля (вже не кажучи про нібито спільні акції проти війська, як це показано у фільмі «Сержант Калень», де в сценах захоплення вогневих позицій довкола компанії Вержбицького поруч з упівцями входять на позиції рештки відділу Жубрида»)³¹. Ганебно сфальшовано і скривджено в повісті й у фільмі портрет Антонія Жубрида (у фільмі його зіграв Януш Клосінський). Це тип довоєнного, трохи обмеженого капрала, який без церемонії розправляється з ні в чому невинним солдатиком ЛВР, без докорів сумління мордуючи поляків (тут: Каленя). «Жубрид, – читаємо в книжці Мотики, – один з героїв повоєнного підпілля, під пером Герхарда змінюється на постать страшну і разом з тим жалюгідну, підкреслено його великі амбіції, що ні в який спосіб не відповідають його інтелектуальним можливостям. Він не може навіть як слід командувати відділом, його безкарність можлива завдяки слабкості народної влади»³². У повісті його додатково характеризує нахабний антисемітизм (у фільмі немає такого мотиву), видно, що він радіє, коли його солдати, які не поступаються potabene в жорстокості упівцям, вбивають єврейське подружжя Вассерів³³. Нехіть Герхарда і – на жаль – Петельських до Жубрида і заодно до репрезентованих нимаківських формувань, засвідчують слова колишнього землевласника Дверницького (чудово зіграного Янушем Страхоцьким), які він викрикує на адресу Жубрида під час бою за міліцейський пост у Хочві: «Ледарю, пахолку,

²⁹ Там само, с. 22.

³⁰ Там само, с. 23.

³¹ Там само, с. 28. Гжегож Мотика однак зауважує, що поза Бескидами кілька разів дійшло до співпраці між польськими та українськими відділами підпільних військ. Наприклад, на Люблінщині, де мали місце збройні акції, здійснені поляками з АК й українцями УПА.

³² Там само, с. 29.

³³ Без найменших сумнівів вішають робітників з нафтових промислів, пов'язаних з ППР, співчуття не виявляють також до своїх колег з відділу – якщо вони поранені, зарубують їх сокирами, аби не потрапили до рук ЛВП. Герхард, очевидно, свою ідеологічну ненависть до ворогів комунізму вилив у «Загровах у Бескидах» з бароковою надмірністю: діячі РСЛ (Польського прибічництва Людового – єдиної партії перед війною, якій комуністи дозволили функціонувати) у повісті є союзниками бандитів (на 583 сторінках повісті аж 107 присвячено «польській реакції»), сфальшований референдум 1946 року «сфальшував» вдруге, як і вибори до сейму в січні 1947. І т.д.

що незаконно титулуєш себе майором! (...) я упізнав тебе за тим пропитим голосом, псячий сину, бандите з-під темної зірки, брехуне й аферисте. Підійди-но ближче, лайдаку! (...) боягузливий убивцю жінок і дітей, гвалтівнику, різуне, тупий невігласе!»³⁴. У фільм ті інвективи взято без будь-яких змін. Тимчасом біографія Антонія Жубрида повністю суперечить цій сповненій ненависті характеристиці. Він закінчив сержантську школу, у вересні в чині сержанта брав участь в обороні Варшави. Був ув'язнений НКВС, потім гітлерівцями, якими був засуджений до смерті і якої уник, коли йому вдалося втекти з місця екезекуції. З приходом совітів 1944 року його прийняли на службу в саноцький УБ, але потім – у червні 1945 року – він перейшов у підпілля, «ставши на чолі однієї з численних невеликих збройних груп, що діяли у той час у Прикарпатті»³⁵. Невдовзі створив поаківське угруповання зі ста осіб, про яке самі комуністи говорили, що воно добре організоване і тримається твердою рукою Жубрида»³⁶. Труднощі партизанського життя вирішила ділити з Жубридом його дружина Яніна, яка – аби це зробити – залишила однорічну дитину під опікою бабусі³⁷. Відділ Жубрида організовував засідки на вози, якими переправляли гроші, на групи УБ (відділи безпеки), МО (цивільної міліції) і ВП (війська польського), на окремих репрезентантів тих установ, ліквідовуючи їх. Його акції були дійові, добре організовані, не раз і бравурні. Бувало одначе так, що деякі акції оберталися на звичайні грабунки, а історики й досі мають клопіт із формулюванням певної єдиної характеристики Жубрида (це відома психологічно-соціологічна тема: деградація навіть найкращих солдатів і офіцерів в ситуації, коли закінчились головні військові дії і коли й далі вони змушені вести дії партизанські). Не на користь жубридівців та інших відділів аківської партизанки був також факт, що в Бескидах після війни функціонували численні звичайні банди, які нерідко у своїх діях видавали себе за солдатів АК. Тому часто надзвичайно важко оцінити, чи той грабіжницький напад був справою партизанів, чи звичайних бандитів»³⁸. З аналізу Гжегожа Мотики, з поважних праць, на які посилається цей автор у своїй чудовій книжці, ясно випливає, що Жубрид та його люди не були замішані в антисемітських справах. Якщо навіть могли мати щось спільне із вбивством подружжя Пропперів у Саноку (яке Герхард подає як екезекуцію подружжя Вассерів), то через те, що Проппери були залучені до співпраці з ППР³⁹. Жубридівці не були ангелами, як не

³⁴ Jan Gerhard, *Łuny w Bieszczadach*, Lublin 1977, с. 172.

³⁵ G. Motyka, *W kręgu...*, с. 97.

³⁶ Там само, с. 98.

³⁷ У фільмі цей мотив було перенесено на український бік: сотник (командир сотні, чи батальйону) Бір (зіграний Леоном Немчиком) постійно має біля себе дружину з малою дитиною.

³⁸ G. Motyka, *W kręgu...*, с. 105.

³⁹ Там само, с. 110-111. ППР – промосковське відділення комуністичної партії, що діяло ще перед війною, і яке ненавиділи.

є ними жодні солдати, прокляті в усіх частинах світу, але вони мали велику підтримку польського населення в Бескидах, зокрема інтелігенції, в тому числі учнів саноцького ліцею⁴⁰. Жубрид, як належало романтичному командирю «проклятих солдатів», був невловимий. Але не знав, що має серед своїх солдатів Юду – агента комуністичної УБ. Той убив його і його дружину Йоанну. Процес убивці Антонія Жубрида відбувся тільки в 1999 році, під час якого Яцек Ваулін – саме так звали комуністичного донощика – зізнався, що ліквідував подружжя Жубридів, боячись демаскування, яке йому з якогось часу загрожувало, для самозахисту, а не з наказу відомства безпеки. Суд повірив йому і закрит справу⁴¹. Ще раніше – в 1994 році – суд в Жешові визнав, що Жубрид діяв на користь незалежності Польщі.

«ЗІРВАНИЙ МІСТ»

Хоча це переелівський воєнний фільм, однак треба відзначити його непересічність. Видатний пригодницький фільм, що спирається на чимале оповідання Романа Братнього «Сніги пливуть» (1961), з чудово оформленим контуром/профілем вестерну, не позбавлений психологічної, соціологічної і культурної правди. Зокрема, завдяки акторській грі Тадеуша Ломницького, що перевтілювався у головного персонажа фільму – поручика та інженера Мосура, який виконав вирок, винесений останньому упівському ватажку/провіднику. Події відбуваються в Бескидах, у двох часових планах – теперішньому, коли Мосур приїжджає в гори працювати інженером, і минулому, повоєнному, коли діяв у Бескидах як солдат Польської Армії Людової, що воювала з відділами УПА. Тоді він одержав надзвичайно важке завдання, як з хорошого сенсаційно-шпигунського або вестернського сценарію: оскільки досконало знає українську мову, українські звичаї, структуру і способи дії упівців, має увійти в їхні ряди як посланець діяча УПА із Заходу, взяти участь в бойових акціях проти польських солдатів, аби цілком приспати пильність бандерівців і потім ліквідувати їхнього командира, згаданого останнього провідника (його зіграв Мечислав Войта), і тим самим привести до повного припинення воєнних дій. Та це ж тема класичного сенсаційно-пригодницького фільму або вестерну! Завдання виконане, та частина дії воістину зроблена майстерно, як на польський воєнно-пригодницький фільм, але після війни, коли поручик приїжджає у Бескиди як інженер, його звинувачують у співпраці з УПА. На щастя, вцілілі документи рятують йому життя і честь.

Прекрасний фільм, не нашпигований комуністичною ідеологією, універсальний у своїй мові, він не показує упівців як потвор; в його епіцентрі є пре-

⁴⁰ Там само, с. 113.

⁴¹ Там само, с. 120.

3. Тадеуш Ломницький – поручик/інженер Мосур.
«Зірваний міст». Режисура: Єжи Пассендорфер,
1962. Фотознімок з Національної Фільмотеки

красна, героїчна, мужня, і при тому позбавлена пафосу і героїзації позиція – сказати б – простого інженера. Фабула фільму Пассендорфера також мала солідне опертя на дійсність, бо Братній звернувся до діяльності утвореного Управління Безпеки нібито відділу УПА, метою якого мала бути ліквідація командира ОУН у Польщі. Насправді ж той намір не вдавсь. Як на сміх, можна визнати, що фінал агентурних дій поручика Мосура, за які він узявся, був натхненний іншою автентичною роботою змовника, про яку я вже згадував, а саме: вдалим вбивством за дорученням УБ Антонія Жубрида та його дружини через убовське впровадження в його загоні. Як на сміх, бо насправді польським комуністам не вдалося ліквідувати українського націоналіста, зате вони успішно усунули діяльного польського вояка.

Гжегож Мотика у своїй книжці пише про «Заграви у Бескидах» і про співвідношення світу тієї повісті та політично-історичної дійсності, про те, що своїми фальшивими бризками брехні вона впливала на багатьох авторів, не тільки письменників, а й на істориків, що зверталися до теми бескидських битв. Братнього також огорнули ті отруйні бризки. З'явився у його фабулі (у фільмі цього немає) «мотив втягнутої в засаду і вирізаної групи ВП (полонених очевидно зарубано сокирою), а також напад на транспорт з хворими і пораненими, яких замордовано багнетами»⁴². Жодне історичне джерело – польське чи українське – не підтверджує таких випадків. Єжи Пассендорфер обминув цей фальшивий мотив повісті у своєму фільмі, так як обминув дещо

⁴² Там само, с. 33.

зневажливе ставлення головного героя до українців. У Мосура таке ставлення до української мови: «Ех, щоб тебе мати не родила,— побідкався по-українськи. Любив цю мову, як далекі, похмурі й дикі пісні пастухів»⁴³. Немає у творі Пассендорфера того постколоніального елементу, хоча заради справедливості треба визнати цивілізаційне запізнення русинів/українців порівняно з Річчю Посполитою чи Росією у давніх віках. Інша річ – очевидно! – що це запізнення, цей ефект меншої цивілізованості чи навіть здичавіння чи дикості русинів (помітний хоча б у першому русинському епосі, яким був «Тарас Бульба» Миколи Гоголя), був більше з вини поляків і росіян, які протягом століть експлуатували українців, використовуючи їх як гарматне м'ясо у різних війнах, аби потім розплачуватись тією ж самою монетою, більше, ніж з вини самих українців.

Польський режисер віддав, однак, належне цій, може, немілій українцям, але романтичній правді, правді про певну варварську схильність ментальності їхніх націоналістів, у прекрасній сцені між поручиком Мосуром і Вірою, членкинею групи Кривавого Василя (її зіграла Лідія Корсаківна). Схильність, що походить із Січі, описана і романтизована Миколою Гоголем у «Тарасі Бульбі», а потім наслідувана у показі русинської черні і Січі у «Вогнем і мечем» Сенкевича. На Січ, як відомо, жінкам було заборонено входити. Був то простір кипучого, пінистого тестостерону. Жінки у тому світі не мали жодних прав, окрім народжувати і служити своєю привабливістю українським соколам. Старий Бульба вбиває сина не тільки за його зраду на користь Польщі, а й за втрату розуму через жінку. Сенкевич, який, як уже мовилось, у змалюванні козацької душі найбільше орієнтувався на Гоголя, представляв красеня Богуна як людину, що завдяки Олені Курцевичівні навернена на людські дороги скоро після того, як вона розриває з ним стосунки, він не гвалтує її і не змушує до шлюбу перед батюшкою. Раніше ж нераз бувало, як читаємо у «Вогнем і мечем», що хоробрий козак і його компаньйони погуляли з дівчатами, а потім камінь їм до шиї – і в Дніпро. Отож поручик Мосур приваблює Віру своєю деякою іншістю, він делікатніший, витонченіший, аніж її лісові товариші по військовій службі. Дівчина ходить за ним, дивиться йому в очі. І раптом цей делікатний чоловік звертається до неї як січовий сокіл, чудово моделюючи при тому голос, так, що немає сумніву: Мосур є справжнім українцем. Діалог у цій сцені ведеться, очевидно, українською: «Ти знову за мною лазиш?». Він підходить до неї з пістолетом, який невимушено тримає в долоні. Раптом наближається і хапає за комір: «Чого ти хочеш від мене?» – ці слова вимовляє грізно. Прекрасна Корсаківна дивиться в очі Ломницькому, усміхається і говорить глузливо: «Ой, який же ти дурний!». Мосур з іронічним усміхом відступає і запрошує до себе

⁴³ Roman Bratny, *Śniegi płyną. Szczęśliwi torturowani. Brulion. Ciągle wczoraj*, Kraków-Warszawa 1985, c. 101.

дівчину, яка рушає за ним, але коли він каже: «Пішли зі мною в кущі» і подивовиськи сміється на цілий ліс, прекрасна українка переживає упокорення. Нічого більше не переконало б її в тому, що Мосур є бандерівським *соколом*, як саме така його бандитська поведінка.

А ось сцена з початку «Тараса Бульби», в якій старий українець повчає сина, який повернувся з наук у Києві, як ставитись до матері і взагалі до жіноцтва: «Е, та ти мазунчик, як я бачу! – говорив Бульба. – Не слухай, синку, матері: вона – баба. Вона нічого не знає. Які вам пестощі? Ваші пестощі – чисте поле та добрий кінь; ось ваші пестощі. А бачите ось цю шаблю – ось ваша мати!»⁴⁴. Додаймо однак, що в тій такій вдалій козацькій поставі Ломницького, а також рисах поваги, певної грізності і понурості, що б'ють з постаті провідника «Кривавого Василя», зіграного Мечиславом Войтом, як і провідника «Біра» в «Сержанті Каленю», зіграного Немчиком – що є в цьому висловлене Пассендорфером і Петельськими повага до української справи, яка в їхніх фільмах не є інтересом лісових банд різунів, лиш лісових партизанських відділів, що борються з мотивацією і енергією у справі програвшій, але політично не позбавленій слухності.

«ВОВЧИ ВІДЛУННЯ» (1968)

Твір Олександра Сцибора-Рильського (сучасного сценариста Польської кіношколи) – це пригодницький фільм, знятий з початку до кінця, і треба визнати, з певним успіхом, у стилі вестерну, дія якого відбувається в Бескидах, через кілька років після Другої світової війни. Режисер так бачив свій фільм, приступаючи до його реалізації: «Перші роки після війни були важкими, але для літератури і для кіно винятково багатими: сповнені драматизму, небезпек, а також пригод. Можливо, з часом, коли найболючіші спогади пригаснуть і зблякнуть, той період стане для нашого кіно такими самими покладами тем, як для американців піонерський період «Завоювання Заходу». Відомо, що тоді діялися там речі значно важливіші, ніж поєдинки вправних стрільців з револьвера, але до літературної і кінематографічної традиції увійшла власне людина з кольтом, як ідеальний виразник атмосфери тих років. Приймаючи у фабульній царині поетику класичного ковбойського фільму, я буду водночас пробувати зробити наголос на польських реаліях». Бескиди, як відомо, ще три роки після війни були ареною трагічних і кривавих подій. Постановники фільму, звертаючись до автентичних подій, занотованих у протоколах бескидських відділів міліції, на перший план винесли пригоди: втечі, погоні, поєдинки, спритні пастки й дивовижні порятунки, і очевидно – кохання до красивої

⁴⁴ Mikołaj Gogol, Taras Bulba, przeł. Aleksander Ziemny, Warszawa 2002, s. 12–13.

дівчини, яка допомагає героєві в боротьбі за справедливість. В центрі зазвичай – постать ідеального вестермена (хоча краще б написати істермена), який, хоча дещо шалапутний, не без грішків і надмірного індивідуалізму, є людиною винятково правильною. Таким є хорунжий Слотвіна, зіграний естонським красенем Бруно Ойє. Це справді чудовий прикордонник (солдат прикордонної охорони), знаменитий переслідувач контрабандистів та інших темних елементів, які промишляють на прикордонні, але він незмінно порушує міжнародні статuti, за що його звільняють зі служби. Проте, власне, на шляху до цивільного статусу, їдучи на гарному коні з пістолетом за поясом, він нашттовхується на групу корумпованих комуністичних міліціонерів, власне, бандитів. Це був 1948 рік. У зруйнованій, безлюдній Дерениці кочують недобитки навколишніх мешканців. За порядком дивляться нечисленні відділи ВОП-у. Саме до цього містечка і прибуває звільнений зі служби через брак дисципліни хорунжий Слотвіна, давній учасник боїв з бандами. Він досконало знає околиці і людей, тому швидко здогадується, що діється в Дерениці. Відділ МО, яким раніше командував його приятель Влядечко, став місцем конспірації злочинського кубла групи Мороня, грізного бандита. Текля, яка працює в комендатурі, знайомить Слотвіна зі своїм хлопцем Вітольд, єдиним з людей Влядечки, який вцілів після погрому відділу. Вітольд, звинувачений у нескоеному злочині, переховується від Мороня. Слотвін вирішує розправитися з бандою. Здогадується, що Моронь хоче здобути скарб Тризуба, тобто гроші й коштовності сотні УПА, награвані в польського населення і заховані в одному з бункерів на цій території. Відшуканий скарб водночас розв’язує загадку смерті Влядечки та його людей. Сміливість, інтелігентність, спритність і добра воля Слотвіни поєднані з доброю волею гарної блондинки Теклі (Ірена Карел), а також добродушністю м’язистого Алдка (Марек Перепечко), який переходить з бандитської групи завдяки маневрам «шерифа» Слотвіни, здійснених з педагогічних мотивів, – всі ці козири приводять до оптимістичного кінця: скарби повертаються до суспільства, а бандити, що маскувалися під народну міліцію, арештовані.

Картина Сцибора-Рильського є, по суті, й донині симпатичним видовищем, яке гарно сприймається, досить вміло реалізоване чи як вестерн, чи як сенсаційно-пригодницький фільм, в якому симпатичний герой ефективно бореться за справедливість, засвідчує існування найвищих цінностей і нарешті нагороджений красивою дівчиною. Проблема, однак, у тому, що Бескиди в короткій польській ПНРівській історії були місцем, де лякали духи, було повно «скелетів у шафі», а тимчасом на екрані нічого цього не видно. Тому Тадеуш Любельський через роки написав про цей фільм: «Не подбали однак про бодай якусь вірогідність заплутаної фабульної матерії, якою був реальний конфлікт на польсько-українському прикордонні»⁴⁵. Справді, Сцибор-Рильський перед-

⁴⁵ Tadeusz Lubelski, Historia kina polskiego, Chorzów 2008, с. 279.

4. Ірена Карел – Текля, Бруно Ойя – Слотвіна. «Вовчі відлуння». Режисура: Олександр Сцибор-Рильський, 1967. Фото Януша Захваєвського, ©SF KADR, SF TOR, SF ZEBRA. Фотознімок з Національної Фільмотеки. Ліцензія: SF KADR

бачав фільм розважальний, «для глядачів»⁴⁶, але коли зважити на тягар подій, що розділяв поляків та українців після Другої світової війни, подій, ніколи нез’ясованих, недосліджених в ПНР, то фільм «Вовчі відлуння» видається компрометуючим – для режисера, для виробників, для керівництва кінематографії ПНР того часу, як влучно зауважує Рафал Маршалек: «Показує (...), якою професійною була калькуляція, що все в будь-якому часі можна було розмістити в розважальному колі»⁴⁷. На початку 1960-х можна було мати враження, що тривожний «Сержант Калень», а також «Зірваний міст» становлять щось на зразок порушення мовчанки на тему важких польсько-українських проблем. «Так не сталося, – констатує Маршалек. – Ми дізнались, що заграви у Бескидах погасли вже давно, прикордонні конфлікти 1945-1946 років настільки стали буденними в теперішніх відчуттях, що можуть бути канвою для молодіжної пригодницької казки»⁴⁸. Інакше кажучи, вже в задумах творців «Вовчих відлунь» можна було міфологізувати простір та історію Бескидів як *loci belli*. Але не можна було, бо як уже писав, в цій історії нічого не було ретельно пропрацьовано – ретельно чи чесно, щиро перед власним досвідом та

⁴⁶ Zob. Rafał Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6, Warszawa 1994, s. 85.

⁴⁷ Там само.

⁴⁸ Там само.

емоцією, які дають підставу для міфологізації і освячення. Звернемося знову до мудрої книжки Маршалека: «Знання про конфлікти східного прикордоння не були в нас відомі загалу, ані навіть більшості суспільства. Течія спогадів-пам'яток, окрім знаного повідомлення Яна Герхарда, розвинулася слабо. Про збройні зусилля говорили тільки поодинокі спеціальні видання; політичне тло подій, змальовуване зі схематичною банальністю, притаманне деяким відзначенням річниць. Що найважливіше, ця проблематика через багато років залишилась поза освітньою матрицею. Чергові генерації поляків закінчували школу без достатнього пізнання української справи – так само було в часи реалізації “Вовчих відлунь”. Замінити ту несвідомість на розважальну безтурботність означало просто продовжити неякісність»⁴⁹.

Два головних мотиви, пов'язані з польсько-українськими повідомленнями у фільмі і потрактовані абияк, продовжили цю неякісність:

1. Вступна оповідь з-за кадру, яка, на кшталт деяких вестернів Джона Форда, вводить глядача у місце і час дії, і при тому жалюгідно відверто спрощена історично та ідеологічно: «Бескиди. Найвіддаленіший на південному сході закуток Речі Посполитої. Війна тривала тут на три роки довше, ніж у всій Європі. За ці три роки банди націоналістів під знаком УПА палили села і містечка, вирізаючи навколишній люд. Битва з ними була довга і кривава. Коли нарешті замовкли постріли, земля бескидська нагадувала пустелю. Треба було ще багато років, аби справедливість і право могли назавжди повернутися в ці краї».

2. Скарб, який є метою дій бандитів, що маскуються під міліціонерів, це, очевидно, дорогоцінні предмети, зокрема біжутерія, награбована УПА в польського населення, що потім переховувалась в схованках. Немає у фільмі мови про такі самі кривди, які польські солдати чинили з українськими мешканцями Бескидів.

«ПАН ВОЛОДИЙОВСЬКИЙ» (1969)

Ця прекрасна епічна картина, один з польських шедеврів історичного пригодницького епосу авторства Єжи Гофмана, з'явилася як перша частина реалізації великого задуму польського режисера – фільмування усієї трилогії Генріха Сенкевича («Вогнем і мечем», «Потоп», «Пан Володийовський»⁵⁰). Трилогії, яка в історії польської культури, польського духу, польської ментальності відіграла величезну роль. Є в цій трилогії багато українських мотивів, оскільки Сенкевич описував часи, в яких польсько-українські зв'язки були живі і... дуже різні. Позитивні і негативні, з перевагою, на жаль, других. І переважно,

⁴⁹ Там само, с. 86.

⁵⁰ Черговість видань томів: 1884, 1886, 1888.

– знову на жаль, – з вини польської. З приводу чого польський письменник, а потім екранізатор його епосу – Єжи Гофман – вболівали. Мрією Сенкевича, що видно з тону оповіді «Пана Володийовського», а особливо «Вогнем і мечем», була мирна інтеграція обох посварених народів. Про це мріяли численні великі польські мислителі, м. ін. Йозеф Пілсудський, що пробували знайти союз із Україною як протидію вампіричним апетитам Москви. Такою ж мрією керувався час від часу, коли звертався до польсько-української теми у своїй творчій праці, Єжи Гофман, м. ін. автор чотиричастинного монументального документального фільму про Україну «Україна. Народження нації» (2008). Ширше про ті українські симпатії, виявлені вже у вільній Польщі чудовим польським режисером, піде мова в іншому тексті цього тому, я ж обмежусь тільки коментарем під кутом зору «українськості» «Пана Володийовського».

Повість про малого лицаря – остання частина трилогії Сенкевича, тоді як Гофман реалізував її першою. Коли робився фільм, Гофман, хоч завжди симпатизував українській і російській культурі (провів дитинство в Сибіру, що не відвернуло його від батьківщини Льва Толстого, так само, як це було у випадку поета Луціана Шенвалда, який писав чудові вірші про Сибір, а Чеслав Мілош сардонічно, але щиро визнавав, що це найкращі польські вірші про цю частину світу). Поза тим батько режисера був офіцером війська польського, утвореного в СРСР. Інша велика сила, що викликала в Гофмана любов до Росії й України – це його українська красуня Валентина, друга дружина режисера, найбільша жіноча муза його життя. Її вплив на посилення у Гофмана української пристрасності, а особливо польсько-української, був дуже великий. «Чимало пропозицій формування групи в моїх фільмах, – говорив режисер, – були її ідеями: порадила між іншим Магду Завадську для ролі Баськи»⁵¹.

Дія «Пана Володийовського», як і інших частин трилогії, поєднує драматичні любовно-героїчні/мілітаристичні пригоди протагоніста з пригодами вітчизни. Це час без королівства після абдикаційного сейму, на якому Ян Казимир зрікся корони. Під час шостої за чергою елекції було вибрано нащадка відомого магната Єремії Вишневецького – Міхала Корибута Вишневецького, який у категоріях владно-солдатських був запереченням свого славного родича. Він був вишколений як світська особа, але не мав характеру. Не міг, отже, протиставитись магнатській вигоді, яка дедалі частіше давала про себе знати в Речі Посполитій. Її жертвою став також задум найсвітліших польських умів – прагнення урівняти поляків у правах з русинами. Ті турботи Сенкевич вказав, навів. Серед справ зовнішньої політики письменник зауважує таку обставину: невелика частина західної України, яка залишилась у складі Речі Посполитої після повстання Хмельницького, була неспокійна через турків,

⁵¹ Wywiad z Jerzym Hoffmanem: «Gala» 2010, nr 27, <http://kobieta.onet.pl/uroda/gwiazdy/jerzy-hoffman/jtk37>.

між іншим через очільника правобережних козаків Петра Дорошенка, який, не змігши порозумітися з поляками, шукав альянсу з турками і татарами. Наслідком цього була загроза Речі Посполитій з боку тих трьох сил у 1671 році. Її вдалося зупинити коронному гетьманові Яну Собеському, наступному королю Польщі. Війну з турками Сенкевич показав досить правильно, включно з обороною Кам'янця-Подільського і його висадженням у повітря. Володийовський обіймає керівництво над тією твердиною, приймає команду над станицею у Хрептові над молдавським кордоном, де має завдання охороняти східні кордони Речі Посполитої, піднімаючи негречних козаків на татар і турків, які вторгалися на територію Речі Посполитої і, грабуючи її, випробовували її чутливість»⁵².

Звернімо однак увагу на суть речі – ставлення письменника до русинів. Постає бунтаря Дорошенка тільки побіжно згадується в романі. У Володийовського в Хрептові є відділ Семенів (козацької кавалерії) під командуванням якогось Мотовила. Цей мотив вказує на історичну очевидність – русини/українці віками були розділені, якщо йдеться про близький стосунок до Речі Посполитої, про що свідчила ще слабо у XVII столітті сформована самосвідомість, національна ідентичність нащадків воїнів і володарів давньої Київської Русі. Окрім цих мотивів є ще три акценти, винятково зворушливі в контексті наших пошуків закликів до згоди і єднання між поляками і українцями:

1. На багатьох сторінках роману подано цікаву, драматичну розповідь шляхтича Мушальського про взаємну ненависть його, поляка, до сусіда українця – Дидюка, ненависті, що несподівано переходить під впливом спільного досвіду неволі та страждань в османській неволі у глибоку справжню дружбу. Окрім самої історії ненависті та любові обох юнаків, розповідь Мушальського сповнена захоплення світом козацьким, Січчю, фантазією запорозькою, звично – як і у всій трилогії Сенкевича.

2. Азя, син Тугайбея, хоче схилити гетьмана Собеського прийняти угоду з татарами, які билися б під його, Азії, проводом проти козаків. Висилає до гетьмана свого посла. Собеський твердо відмовляє, аргументуючи передовсім твердженням, що поляки й українці є братами у вірі і ганьбою було б входити в альянс з поганцями проти християн.

3. Володийовський у листі до Басі вживає дуже пестливий вираз у фонетичі українській; «миленька»⁵³, що, можливо, звучить ще більш проукраїнськи, аніж попередні наведені мною акценти.

⁵² Гетьманове розпорядження наказувало «Володийовському очолити команду в Хрептові, там же над молдавським кордоном пильнувати, наслухати голоси з боку пустелі, сторожувати, вільним загоном, забігати й околиці від гайдамак очистити». H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1991, с. 175.

⁵³ Там само, с. 182.

На жаль, пошуки пропольсько-української тональності в Гофманівській екранізації «Пана Володийовського» можуть дещо розчарувати, якщо порівняти фільм з романом. Напевно, вчувається сльозлива ностальгія за степами України в чарівній фільмовій баладі «Степи широкі» (з серіальної версії фільму), скомпонованої Войцехом Кіларом, написаній Єжи Лютовським і виконаній Лешеком Гердегеном. Але поза тим немає – у жодній з версій адаптації роману про малого лицаря – інших пропагандистських акцентів. У час реалізації цього твору були інші пріоритети. Геополітичний уклад був штучний і жорсткий. Адже офіційно Польща була у дружбі з Україною, однією з республік СРСР. Тож не було потреби, говорячи іронічно, особливо клопотатися якимось зближенням за допомогою мистецьких засобів. Гофман, приступаючи до реалізації фільму, керувався тільки потребами своїх земляків, «потребою позитивного героя», який був би «зразком зворушливого патріота і громадянина»⁵⁴. Бурхлива сутичка між головними героями, в якій зокрема має проявитись цнота малого лицаря, відсунули на другий чи навіть на третій план не тільки польсько-українську справу, а й оборону християнства чи будь-які суспільні конфлікти. Ідеалізація минулого, апофеоз народу, що потребує потіхи (такою ж мірою, як і в попередньому столітті, коли поставала трилогія), домінувала над будь-яким політично-суспільно-історичним аналізом. Однак Річ Посполита часів війни з турками – це вже час початку її занепаду, час нагромадження нерозв'язаних конфліктів, між іншим, і гарячого конфлікту козацького. Що ж із того, можна було б додати з роздумом і гіркотою, коли фільм Гофмана був вражаюче успішним – і не тільки в Польщі, а й на екранах світу⁵⁵.

«МАЗЕПА» (1975)

Іван Степанович Колендинський був свого часу, зокрема в романтизмі, постаттю ушлявленою, барвистою, мученицькою і... власне, вельми романтичною. Цей надзвичайно вишколений в Києві, в Могилянській колегії, потім в колегії єзуїтській у Варшаві руський шляхтич, що мав високі заслуги перед українською вітчизною, а також перед Польщею, своєю біографією щедро втілювався в різного калібру пригодах – авантюрно-любовних, а також автентично патріотично-трагічно-мученицьких, надихнув таких майстрів пера, як Джорж Гордон Байрон, Віктор Гюго, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко або Богдан Лепкий чи Юліуш Словацький. Приваблював Бертольда Брехта і композитора Петра Чайковського.

⁵⁴ Rafał Marszałek, *Film fabularny...*, с. 68–69.

⁵⁵ Там само, с. 71.

«Мазепа» Густава Голоубка адаптований цілком кінематографічно – від початку він ставив його з наміром створити річ кінематографічну⁵⁶. Тож знімав фільм не випадково, оскільки його класична, малоромантична драматургічна конструкція сприяла екранізації. Справді, це ідеальний класицистичний твір – п'ятиактний, що повністю дотримується принципу трьох єдностей, з французьким поділом на сцени, які відповідають входам і виходам головних осіб. Простір у ньому замкнутий, часова тривалість подій не порушується. Екранізації, фільмуванню «Мазепа» сприяє класична тема любові, інтриги, сліпої заздрості і так само класичне трагічне завершення подій потрійною смертю⁵⁷. «Твір писаний як би під кутом зору можливостей середнього театру. Твір простий для вистави, яка продовжує традиції жанру»⁵⁸.

До певної міри ця «кінематографічність» «Мазепа» може вражати: найменш романтична драма поета виявилась найбільш кінематографічна. Адже саме романтизм запровадив до драматичного мистецтва ослаблення часу і розширення простору, що так любить мистецтво кіно. Річ у тім, що окрім можливості розширення часу і вчасовлення простору «іманентною рисою кінообразу є теперішність»⁵⁹. Однак екранізація драми, будь-якої, завжди означає її епізацію: «(...) в перебігу кінематографічної адаптації драматичного твору здійснюється епізація, а потім розширення, доповнення»⁶⁰ – це думка Марії Жмігродської. Та епізація здійснюється через впровадження редукції, пермутації, субституції і – особливо – ампліфікації. Останнє у фільмі Голоубка це, наприклад, пленери (розширення простору ліричних сцен), гра планів, і зокрема, послуговування наближеннями (зв'язання простору). У кількох сценах застосування наближень дало ефект інтенсивного драматизму, хоча б під час зваблювання Амелії (Магдалена Завадська) люб'язним польським королем Яном Казимиром (Збігнєв Запацевич), або в час прощання Збігнєва (Криштоф Колбергер) з прекрасною мачухою. У надзвичайно драматичній сцені зведення

⁵⁶ Голоубек був чудово «підготовлений» до фільмування «Мазепа», оскільки раніше багато разів виступав на театральних сценах чи в театрі телебачення у творах Словацького, в тому числі в «Мазепі», а 1969 року ставив твір для телебачення і зіграв роль короля Яна Казимира. (Так само вчинив в 1992 році в театрі Атенеум, режисируючи і граючи ту саму роль, а наступного року переніс виставу до театру телебачення).

⁵⁷ Кінематографічну атракційність твору Словацького оцінив за кілька років перед Голоубком Валер'ян Боровчик, реалізуючи в 1971 році дуже вільну її адаптацію під назвою «Бланх». Хоча діалоги були позбавлені віршованої форми, постаті мали інші, ніж у Словацького, імена, крім того, Боровчик додав кілька мотивів з-поза твору, тож Голоубек, що добре видно, повинен був надихатись цим французьким фільмом. Напр., початкова сцена – купання Амелії з участю Воеводи – запозичена у нього.

⁵⁸ Alina Kowalczykowa. Słowacki, Warszawa 1994, c. 182.

⁵⁹ Jerzy Płazewski. Język filmu, Warszawa 1982, c. 296.

⁶⁰ Maria Żmigrodzka, [w:] Maria Janion, Maria Żmigrodzka. Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog o filmowym «Mazepie», «Kino» 1976, nr 3, c. 10.

муру режисер навіть використав деталь, показавши у максимальному наближенні очі враженої Амелії. Іноді наближення, чи просто гра планів, запроваджує більш тонкий, знаково-іронічний елемент: перша сцена розмови короля з його пажем розпочинається наближенням, що експонує барельєф Найсвятішої Діви Марії з Дитям, біля якої монарх говорить молитву «*Salve Regina, gratia plena*» і в цей час від неї переходить до розмови з пажем – до фривольної тематики ліжка. Режисер відверто глузує з облудної католицькості польського короля, а, може, польськості взагалі.

5. Єжи Боньчак в ролі Мазепи. «Мазепа». Режисура: Густав Голоубек, 1975, ©SF KADR, SF TOR, SF ZEBRA. Фотознімок з Національної Фільмотеки. Ліцензія: SF KADR

Досить часто в адаптації Голоубка репрезентована пермутація, завдяки чому оповідь фільму стає більш з'єднана, динамічна і драматична, і разом з тим швидка і плинна. Режисер вдало використав також образну заміну, наприклад, у вступній, зовсім без діалогів, характеристиці головного героя, якого зіграв Єжи Боньчак. У четвертій сцені першої дії драми Каштелянова характеризує славного козака як франта, гульвісу, плейбоя. На екрані тих діалогових експлікацій немає. Замість них є два образи: на початку після прологу з вершником бачимо пажа, котрий гарцює на коні, «танцює», ніби перед кимось красується (супроводжує це «немудра» музика). Потім бачимо, як він входить через балкон до покою Амелії і так продовжується його «характерис-

тика» – кокетує перед дзеркалом, вкладає на ший воеводиhi коралі, відчиняє її альков, приміряє їй нічний одяг, придивляється до канарейки у клітці і, як підліток, підспівує до птаха.

Справді, під час реалізації Густав Голоубек заповідав «кримінальний романс»⁶¹, але йому вдалося передати й трагічний вимір твору Словацького. Критики, які писали про фільм в час його прокату, були здебільшого з цим згодні⁶². Жмігородська і Яніон в дискусії на сторінках «Kino» визнали, що Голоубек передав суть «трагедії Юліуша Словацького», і що одночасно його твір «це не театральна вистава в кіно. Це справді фільм»⁶³. І в Словацького, і в Голоубка експоновані ті самі елементи: «завзяття, жах, замок, дикий вибух ненависті»⁶⁴. Постає, за польськими дослідницями, «костюмований трилер», але водночас «трагедія честі», «трагедія заздрості»⁶⁵. Однак обидві дослідниці слушно схилилися в своїй дискусії до сприйняття кінематографічного «Мазе-пи» насамперед як іронічної трагедії кохання⁶⁶, зауважуючи, якщо воевода на екрані, як і в драмі, є пишним магнатом, але водночас, чого у Словацького не видно, коханцем – все ж тричі бере свою дружину з чуйністю на руки (під час прологу – сцени купання Амелії, потім, коли дружина мліє під час замурування Мазепа в алькові, і в момент її смерті).

Щодо романтичної іронії, обидві краківські дослідниці стверджують, що вона присутня в драмі Словацького і у фільмі Голоубка. «І засадничо, – пише Марія Яніон, – так звана іронія долі – втручання постійного дисонансу між намірами і здійсненням, розходження людських припущень і об'єктивного сенсу подій, дивна регулярна потуга злого випадку – панує над подіями драми і фільму»⁶⁷. Річ у тім, що у творі Словацького головним героєм є, власне, доля. Можна мати деякі сумніви щодо того, хто з постатей твору є її протагоністом – титульний Мазепа, Воевода чи, може, Збігнев? Ті сумніви сформульовано вже багато разів в дослідженнях «Мазепа»⁶⁸. Граматика фабульного мистецтва підказує: якщо у зображеному світі немає виразного одного протагоніста, то його мусить заступати або герой збірний, або щось інше. У цьому разі тим чимось іншим є доля.

Однак, з другого боку, треба зауважити, не претендуючи на оригінальність чи новаторство, що саме головна постать драми – зокрема, з точки зору правил

⁶¹ Див. E. Smoleń-Wasilewska. *Romans kryminalny*, «Film» 1975, nr 24, c. 16.

⁶² Хоча б Марія Яніон чи Марія Жмігородська, а також: J. Niecikowski. *Teatralny Mazepa*, «Film» 1976, nr 16. A. Ledóchowski. *Nazwisko tchórze weźmie ręką krwawą*, «Film» 1976, nr 14.

⁶³ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Kostiumowy dreszczowiec...*, c. 11.

⁶⁴ Там само, c. 13.

⁶⁵ Там само, c. 14, 17.

⁶⁶ Там само, c. 15.

⁶⁷ Там само, c. 16.

⁶⁸ Про це пише, між іншим, Аліна Ковальчикова, *Słowacki*, c. 185.

кінодраматургії – найбільше заслуговує на потрактування її як протагоніста. Адже Мазепа як містичний герой порушує систему культурних табу – насамперед ставлячи під сумнів і компрометуючи двірцеву моральність, чи скоріше аморальність польського короля, аж до демаскування ганебної змови монарха, а потім компрометуючи сарматську ментальність і манери Воеводи. У стосунку до короля він переступає межі цинізму і облуди, незважаючи на свою чемність і по суті невинність, а в стосунку до Воеводи переступає табу мізогнії і розбурханого, нестримного патріархату.

Наголошення трагічної іронії у творі Словацького і його екранізації імплікує екзистенційну інтерпретацію. Трагізм в «Мазепі» виникає з фальшивої перцепції емпіричного світу, з невинного сприйняття уявлень, це трагедія непорозуміння, що виникають з «незрілості екзистенції». Козак Мазепа видається єдиною трагічною постаттю, оскільки він свідомий того, що насправді діється в замку Воеводи, стає єдиною особою, яка розуміє суть власного призначення. Розуміє насамперед те, що його доля не в його руках, бо не він є режисером на цій сцені.

У фільмі Голоубка можна розгледіти цю філософську перспективу завдяки застосуванню такого адаптаційного прийому, як присутність вищої трансляючої інстанції – імплікованого наратора/автора, того, що підкреслює трагічну іронію. Режисер підкреслив його тоталіризуючу точку зору. Цей невидимий оглядач, хтось, хто «перегортає сторінки оповіді», старається експонувати пастку долі учасників драми – люб'язність польського короля, мстивість і запеклість Воеводи, жагучість в коханні і моральну чистоту Збігнєва чи врешті мазохістично-жертвну рису особистості Амелії – можливо, найважливіше – невинність і шляхетність постаті козака Мазепа. Присутність цього НАРАТОРА уявлюється, наприклад, у вільній поведінці камери, яка – часто в русі – в певному сенсі є незалежною від фабули, наче режисерові хотілося створити враження, що хтось за її допомогою розповідає/презентує події. Наприкінці епізоду з вершником, яким починається фільм, камера показує його серед трави спереду, потім поволі обертається на 180 градусів, фільмуючи його весь час, і далі демонструючи його зі спини, коли той під'їжджає до військового табору, що видніється вдалині. Камера весь час ніби старанно ховається в заростях і згаданий табір бачимо крізь них. Складається враження, що хтось розповідає-демонструє події. Таких оповідних ситуацій є значно більше.

Цю присутність особи з-поза показаного світу, яка передає трагічне переплетення долі, дій і поведінки героїв, видно, зокрема, в експонуванні взаємного підглядання персонажів. Режисер переплітає окремі сцени наближення обличчя головних постатей, які дивляться на інших з укриття, що посилює атмосферу недовіри і підозр: наприклад, у згаданій сцені купання Збігнєв підглядає за батьком і мачухою; після танців Амелія ніби ховається в саду, за нею прямує Збігнєв, після чого спостерігає за сценою зустрічі Амелії з Мазепою; перед

початком першої сцени другої дії Амелія в саду біжить над струмком, вбігає в дім, а на першому плані показано Воєводу під деревом, що ніби спостерігає за своєю молодого дружиною; перед забиранням Мазепа на розмову до короля Мазепу оглядає Збігнев; сьома сцена другої дії (Воєвода і Збігнев) – розпочинається навіюванням, що Воєвода чхав на Збігнева, а потім у глядача складається враження, ніби обидва ці персонажі підглядали за пажем і королем. Усі ці прийоми, зумовлені взаємним підгляданням і стеженням героїв один за одним, посилюють їхнє поневолення взаємною маніакальною недовірою та нехиттю, власними пристрастями, фобіями та ідеосинкразіями, ув'язнення в пастці, яку підготувала їм доля. Пастці, в якій старий сатрап Воєвода має право одружуватися з молодого, гнобити її природні пристрасті і красу, і при тому кривдити свого сина спокусою кровозмішання; в якій монарх великого королівства є дурніший і значно нижчий морально від свого пажа, що репрезентує колонізований народ.

Очевидно, є ситуації, в яких точка зору, безперечно, належить персонажам. Іноді це прийом конвенційний, але він конденсує плінність оповіді. А двічі такі суб'єктивації мають вимір більш символічний. Коли Збігнев після сцени купання мачухи дивиться з жаром в очі просто на камеру і коли Мазепа робить так само в розмові з королем, декларуючи, що для Амелії міг би не тільки скалічитись, а й влучити у власне серце, тоді виникає враження, що обидва молоді герої є певною мірою свідомі або передчувають іронію долі, трагізм подій, які розігруються чи розіграються. І Словацький, і Голоубек здійснили виразне зближення між прекрасним шляхетним Збігневом, посвареним зі своїм психопатичним батьком-магнатом, Збігневом, що значною мірою є «близьким родичем» польських вразливих людей, національних романтичних героїв, і тендітним, інтелігентним, діяльним і так само, як і Збігнев, шляхетним козаком Мазепою. Вони і є найтрагічнішими мистецькими постатями, котрі втілюють жертву молодих – поляків і русинів, – яку собі магнатська Річ Посполита часто приймала, аби тривати у своїм колоніальнім крою.

З польської переклала Лариса Брюховецька

UKRAINIAN THEMES IN POLISH CINEMA UNTIL 1989

Summary

In postwar Poland three films were created that alluded directly to the fights of the Polish Communistic Army against the Ukrainian Uprising Army and the Polish Home Army, which took place in Bieszczady at the end of the Second War and in the following several months. These were: *Sergeant Major Kaleń* (Ewa and Czesław Petelscy, 1961), *The Ruptured Bridge* (Jerzy Passendorfer, 1962), *Wolves' Echos* (Aleksander Ścibor-Rylski, 1968). They were all made to create the myth of Bieszczady, to achieve a propaganda effect. They also all have a form close to that of the western which was a very

popular genre in Poland in the time of their making. This form was to make the realization of the mythologizing and propaganda task easier. In *Sergeant Major Kaleń* the main topic is a military conflict between some troops of the Polish Communistic Army and Ukrainian insurgents just after the end of the Second World War. The movie was an attempt to show the complicated social-political situation of the period in the south-eastern edge of Poland — in Bieszczady. But it was an attempt strongly ideological and dishonest from the point of view of the historical and political truth. The movie has an interesting protagonist, it depicts quite suggestively some human types from Bieszczady of those times, but it is not just in showing “the Ukrainian question” as well as the Polish Home Army and its brave and tragic “cursed soldiers”. Although it should be pointed out that from the historical-political perspective the film is much more honest than the novel by Jan Gerhard *Luny w Bieszczadach* [The Glow in Bieszczady] of which it was an adaptation. The Ukrainians and the soldiers of the Polish Home Army in the film by the Petelskis are cruel and ruthless, and only the soldiers of the Communist Polish army are good and honest people. *The Ruptured Bridge* is also an image touching upon the matter of Polish-Ukrainian struggles just before the end of the Second World War and shortly after that, but it is mainly a splendid film of adventure with some distinctive features of western and criminal-spy-sensational genre. It was based on the short story *Śniegi płyną* (The Snows Are Flowing) by Roman Bratny. This is a really good movie that is not as strongly soaked with communistic propaganda as the previous one that does not show the soldiers of UPA (Ukrainian Uprising Army) as monsters. It is rather universal in its message its epicenter is the beautiful — brave and heroic — attitude of a shire officer who is also an engineer. Similarly to *Sergeant Major Kaleń* the literary prototype was much more historically and politically dishonest than its screen adaptation. In Bratny’s short story visible are some postcolonial accents. The Ukrainians are showed as a society culturally retarded, primitive, wild, while Passendorfer’s film seems to suggest that this possible cultural latency of Ukraine was caused by the historical faults of Russia and Poland that in the past had treated Ukraine as their colony. Besides Passendorfer shows this “wildness” of the Ukrainian soldiers in some romantic aura of “Ruthenian falcons”. In turn, *Woolves’ Echos* is an unpretentious adventure film, lacking political-historical ambitions, successfully shot from its beginning to an end in a western convention. The plot takes place in Bieszczady, a few years after the Second World War. When we measure the gravity of problems separating Poles and Ukrainians after WWII, problems which had never been solved or explored in the Polish People’s Republic, then *Woolves’ Echos* appears to be compromising for the director, producers and for the Polish People’s Republic’s film authorities of those times. Tadeusz Lubelski once wrote: “The authors [of the movie] did not see to any authentication of the complicated story matters, the most important of which was the real conflict on the Polish-Ukrainian frontier”. Two more movies with clear Ukrainian motives were made in the later years of film development in the Polish People’s Republic. *Mr. Wołodyjowski* (Jerzy Hoffman, 1969) and *Mazepa* (Gustaw Holoubek, 1975). The first one was an adaptation of a novel with the same title, written by Henryk Sienkiewicz. The second movie was a film adaptation of a romantic drama written by Juliusz Słowacki also with the same title. In Sienkiewicz’s novel, the last volume in his trilogy which is very significant for the shape of cultural and historical relations between Poles and Ukrainians, we can find a few very pro-Ukrainian-and-Polish motives (e.g. a widely depicted beautiful story of a difficult Polish-Ukrainian relation between Muszalski and Dydiuk — from consuming hatred up to fervent friendship). In Holoubek’s *Mazepa*, in turn, the pro-Ukrainian/pro-Ruthenian accent is strongly visible. Eponymous Mazepa — in the time of the action of Słowacki’s play (and — of course — film), being a pageboy of the Polish King Casimir — is along with the protagonist Zbigniew the most noble and upstanding character in the movie. They are both also the most tragic heroes of the play, personalizing the sacrifice of young people — the Poles and the Ruthenians — that the lordly Poland quite often made in its history to last in its colonial shape.

Translated by Sławomir Bobowski