

**Dominik Marcinkowski**  
Uniwersytet Opolski  
e-mail: d\_marcinkowski@interia.pl  
ORCID: 0000-0002-0177-1486

DOI: 10.34813/05coll2019

## **PRZEDREWOLUCYJNE FILMY ROSYJSKIE I ICH PROPAGANDOWE ODNIESIENIE**

### **STRESZCZENIE**

Klasyczne kino rosyjskie często utożsamiane jest z komunistycznymi filmami propagandowymi z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Jednak początki tamtejszego przemysłu filmowego sięgają czasów z przed rewolucji październikowej. W następnych latach bolszewicy często sięgali do doświadczeń i osiągnięć swoich poprzedników, tworząc dzieła programowo polityczne. Poniższy tekst stanowi prezentację wyników analizy czterech filmów, powstałych w latach 1911-1917: *Obrona Sewastopola* (1911), *Rok 1812* (1912), *Trzechsetlecie dynastii Romanowów* (1913) i *Ojciec Sergiusz* (1917). Głównym celem prezentowanych badań jest odpowiedź na pytanie czy radzieckie kino propagandowe mogło mieć swojego odpowiednika w kinie z czasów carskiej Rosji? Autor rozważań podjął próbę wskazania wzorców, do których odwoływali się twórcy kina oraz inspiracji, z których korzystali przy swojej pracy. W tym przypadku istotne było także pytanie o motywacje, które mogły towarzyszyć im przy tworzeniu omawianych filmów.

#### Słowa kluczowe:

kino rosyjskie, propaganda, film, carska Rosja.

### **Wstęp**

Z pojęciem propagandy rozumianej jako „komunikowanie jednostronne, zinstytucjonalizowane, intencjonalne, które ma zaspokoić życzenia nadawcy” (Dobek-Ostrowska, 2010, s. 105), najczęściej kojarzymy filmy radzieckie. Przy tym często zapominamy o tym, że są to również obrazy ogromnie ważne dla rozwoju kinematografii, wpisujące się w kanon klasyki kina światowego. Do grona reżyserów tworzących filmy tego typu zaliczyć należy Siergieja Eisensteina (1898-1948), Dzigę Wiertowa (1896-1954) czy

Lwa Kuleszowa (1899-1970)<sup>1</sup>. Ich produkcje były pionierskie, m.in. ze względu na zastosowanie nowych technik montażu. Zapisaly się również w historii komunikacji społecznej i polityki, jako przykład indoktrynacji, często także zniekształcania rzeczywistości, którego celem było uzyskanie w umysłach widzów/społeczeństwa oczekiwanych przez władzę poglądów i reakcji. W tym przypadku kino, jako atrakcyjne medium masowe, przekazujące wyłącznie treści zgodnie z oficjalną ideologią państwową, miało pomóc w legitymizacji partii bolszewickiej. Jego zadaniem było również wywołanie niechęci do wrogów klasowych. Produkcje wspomnianych twórców należą do grupy filmów „programowo politycznych”, czyli takich, które w sposób zamierzony zostały upolitycznione, a ich przekaz wartości nie jest do końca oczywisty. W ten sposób, ich twórcy usiłując kreować pożądaną przez nich obraz rzeczywistość w umysłach widzów (Minkner, 2012, s. 42)<sup>2</sup>. Bardzo dobrze pokazuje to przykład wyreżyserowanego i zmontowanego przez Siergieja Eisensteina filmu pt. *Październik*<sup>3</sup>, należącego do klasyki kina rosyjskiego. Obraz ten na wiele lat zaprogramował w umysłach widzów przebieg rewolucji październikowej, który

<sup>1</sup> Do najważniejszych filmów Eisensteina należą m.in.: *Strajk* (1924), *Pancernik Potiomkin* (1925) i *Październik* (1928). Dziga Wiertow najbardziej znany jest z tworzenia obrazów dokumentalnych, takich jak miesięcznik filmowy *Kino-Prawda* (ukazujący się w latach 1922-1925), czy filmy długometrażowe: *Radzieckie zabawki* (1924), *Szosta część świata* (1926), *Człowiek z kamerą* (1929) i *Trzy pieśni o Leninie* (1934). Lew Kuleszow był reżyserem takich filmów jak: *Na czerwonym froncie* (1920), *Niezwykłe przygody Mister Westa w krainie bolszewików* (1924) czy *Horyzont* (1932); zob.: *Encyklopedia kina* (2003), T. Lubelski (red.), Kraków: Biały Kruk, s. 281, 534 i 1012.

<sup>2</sup> Na temat filmów propagandowych, których celem było przekazywanie treści politycznych istnieje obszerna literatura, zob.: Gwóźdź A. (2018), *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949*, Wrocław: Atut; Combs J. Combs S. T. (2014), *Film Propaganda and American Politics*, London: Routledge; Drewniak B. (2011), *Teatr i film w Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk: Słowo. Obraz. Terytoria; Fox J. (2007), *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany. World War II Cinema*, Oxford: Berg; Reeves N. (1999), *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?*, New York: Continuum; Taylor R. (1997), *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd; *Propaganda, Politics and Film, 1918-45* (1982), N. Pronay, D. W. Spring (red.), London: Macmillan.

<sup>3</sup> O *Październiku* (1928) S. Eisensteina pisali m.in.: Lejman M. (2017), *Mit „Października”*, Nowa Europa Wschodnia, 6, s. 139-144; Płażewski J. (2005), *Historia filmu 1895-2005*, Warszawa: Książka i Wiedza, s. 65-66; Rosenstone R. A. (2001), *October as History*, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 5, s. 255-274; Briley R. (1996), *Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution*, *The History Teacher*, 29, s. 525-536; Sperber M. (1977), *Eisenstein's October*, *Jump Cut*, 14, s. 15-22.

zgodnie z prawdą historyczną, wyglądał zupełnie inaczej<sup>4</sup>. Jednak Eisenstein, Wiertow i Kulaszow nie byli pierwszymi rosyjskimi twórcami filmów, którzy posługiwali się nimi jako narzędziem w procesie komunikacji społecznej.

### Część zasadnicza

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy radzieckie kino „programowo polityczne” miało swojego odpowiednika w kinematografii z czasów carskiej Rosji? Do udzielenia odpowiedzi posłuży analiza filmów z lat największej prosperity przedrewolucyjnego kina rosyjskiego, czyli pierwszej połowy drugiej dekady XX wieku. Najważniejszymi twórcami – producentami i reżyserami – w tym czasie byli: Wasilij Gonczarow (1861-1915), Aleksander Chanżonkow (1877-1945) oraz zaczynający swoją wielką karierę w filmie Jakow Protazanow (1881-1945)<sup>5</sup>. Innym interesującym zagadnieniem jest pytanie o wzorce, do których odwoływali się przedrewolucyjni filmowcy. Co inspirowało twórców kina z czasów Cesarstwa Rosyjskiego? Kolejną rzeczą jest cel, którym się kierowali i to co chcieli za pomocą swojej twórczości przekazać widzom.

Początek kina rosyjskiego (kinematograf dotarł do carskiej Rosji w roku 1896) charakteryzuje się próbą definicji tego, czym właściwie był film. Ówczesni twórcy jednocześnie byli teoretykami. Zastanawiali się nad pozycją filmu jako wytworu ludzkiej działalności. Na ten temat snuto różne teorie, jedni uważali, że kino było jedynie przedłużeniem teatru, jego utwaleniem na taśmie, inni zaś sądzili, że zasługuje na własne miejsce, jako osobna, nieznana dotąd dziedzina sztuki (Jurieniew, 1977, s. 19-20). To kształtowanie koncepcji filmowych miało bezpośrednie przełożenie na to, co ówczesni widzowie oglądali na ekranach. Twórcy nie zdawali sobie wówczas sprawy z tego, jaki wpływ nowe medium będzie miało na ludzkie emocje i postawy. Na samym początku mało kto przypuszczał, że może to być niezwykle skuteczne narzędzie przekazywania wiedzy i kształtowania poglądów. Twórcy

---

<sup>4</sup> Na temat przebiegu „rewolucji” a właściwie zbrojnego przewrotu politycznego dokonanego przez bolszewików w Moskwie między 6 a 8 listopada 1917 roku, zob.: Fitzpatrick S. (2017), *Rewolucja rosyjska*, tłum. J. Bożek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 55-86; Pipes R. (2006), *Rewolucja rosyjska*, tłum. T. Szafar, Warszawa: Magnum, s. 350-399.

<sup>5</sup> Do najważniejszych filmów W. Gonczarowa należą: *Mazepa* (1909), *Obrona Sewastopola* (1911), *1812* (1912), *Wołga i Sybir* (1914). A. Chanżonkow tworzył obrazy takie jak: *Mazepa* (1909), *Dama pikowa* (1910), *Obrona Sewastopola* (1911), *Potop* (1915), *Projekt inżyniera Prajta* (1918). J. Protazanow reżyserował: *Damę pikową* (1916), *Ojciec Sergiusz* (1918), *Aelita* (1924), *Marionetki* (1934) oraz *Przygody Nesreddina* (1943).

wczesnego rosyjskiego kina, początkowo starali się nijako na nowo pokazywać dorobek klasycznych dziedzin sztuki, takich jak teatr, poezja i literatura, a także sięgali do przełomowych wydarzeń historycznych, które chcieli przybliżyć szerszemu gronu publiczności (Teoplitz, 1955, s. 102-103).

Z historycznych inspiracji powstał w 1911 roku pierwszy rosyjski film pełnometrażowy *Obrona Sewastopola*. Jego produkcją zajął się Wasilij Gonczarow, a reżyserią Aleksander Chanżonkow (Wojnicka, 2009, s. 467). Twórcy zrekonstruowali wydarzenia z wojny krymskiej<sup>6</sup> sięgając głównie do wskazówek żyjących jeszcze weteranów (Ibidem). Zdjęcia kręcono na Krymie, wykorzystano naturalne plenery i wprowadzono sceny rodzajowe, przedstawiające codzienne życie mieszkańców miasta podczas oblężenia. Posługiwano się emocjami, pokazując radość z odparcia szturmów, której wizualizacją były ludowe tańce, oraz smutek, który widać w żałobie dziewczyny oplakującej poległego w walkach narzeczonego. Tym, co najbardziej uderza w tej produkcji (z perspektywy współczesnego widza, przyzwyczajonego do traktowania filmów historycznych przez pryzmat polityki) jest „dokumentalna” maniera, którą kierowali się jego twórcy. Polega ona na rekonstruowaniu obrazów na wzór wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości, jednocześnie nie dodając do nich żadnego komentarza, ani nie wzbogacając o dialogi. Twórcy prezentowali pewien fragment dziejów swojego państwa, starając się zachować wierność historyczną. Pokazano zarówno oblężenie, narady wojenne, starcia i śmierć, a także opuszczenie miasta przez mieszkańców. Oczywiście można doszukiwać się zabiegów reżyserskich, mających na celu wskazanie dobrych i złych postaci: Rosjanie ubrani byli w jaśniejsze stroje niż ich przeciwnicy; oficerowie carscy ginęli masowo („jak muchy”), zaś szeregowcy w najgorszym wypadku zostawali ranni. Zabieg ten najprawdopodobniej miał podkreślić poświęcenie i bohaterstwo wyższych rangą wojskowych. Równocześnie Anglicy, Turcy i Francuzi nie byli przedstawiani w roli bezdusznych agresorów, tylko jak żołnierze, którzy musieli wykonywać rozkazy swoich dowódców. W *Obronie Sewastopola*

---

<sup>6</sup> Wojna krymska toczona w latach 1853-1856 pomiędzy Imperium Rosyjskim a Imperium Osmańskim i jego sojusznikami: Wielką Brytanią, Francją i Królestwem Sardynii. Jej przyczyną była rosyjska ekspansja na półwyspie bałkańskim. Konflikt zakończył się przegraną Rosji, której ekspansja została zatrzymana. Imperium Romanowów utraciło także południową część Besarabii. O wojnie krymskiej zob.: *The Crimean War 1853-1856. Colonial Skirmish or Rehearsal for World War? Empires, nations, and individuals* (2011), Borejsza J. W., Warszawa: Neriton; Klimecki M. (2014), *Wojna krymska 1853-1856. Jak wywołano pierwszą wojnę globalną w Europie? Konflikt o cieśniny i dominację*, Warszawa: Bellona.

znajduje się również interesująca scena narady wojennej<sup>7</sup>, pomiędzy dowódcami wojsk tureckich, francuskich i brytyjskich, żywo dyskutujących nad strategią przyszłego ataku. Scena ta jest ciekawa ze względu na przedstawienie w niej dowódców poszczególnych wojsk: Omera Paszy, gen. Pelisiera i lorda Reglana, którzy wspólnie naradzają się nad przyszłą taktyką. Obserwując gestykulację zaprezentowanych postaci, można odnieść wrażenie, że inicjatywę w kierowaniu sprzymierzonymi wojskami przejmuje brytyjski dowódca. W rzeczywistości największy wpływ na losy oblężenia mieli Francuzi. Lord Reglan pokazany jest także z dwoma rękami, co jest nieścisłością, ponieważ jedną rękę stracił w bitwie pod Waterloo w 1815 roku (Klimecki, 2014, s. 222). W tle dyskutujących dowódców dostrzec można wynędzniałych żołnierzy ubranych w potargane mundury, lecz z zaciętymi wyrazami twarzy utrzymujących dyscyplinę wojskową. Po naradzie doszło do szturmowania sprzymierzonych wojsk, w wyniku którego, zdobyto rosyjską bazę. Jest to pewnym skróceniem historii, ponieważ do zdobycia Sewastopola doszło dopiero po trzech miesiącach, 8 września 1855 roku (Ibidem, s. 230).

Ważnym elementem filmu były sceny końcowe, w których wystąpili weterani wojny krymskiej. Pokazano zarówno żołnierzy rosyjskich, jak i angielskich i francuskich, którzy brali udział w walkach. Zabrakło jedynie Turków. Najprawdopodobniej na sposób prezentacji przeciwników sprzed pięćdziesięciu lat wpływ miała ówczesna polityka, a przede wszystkim relacje dyplomatyczne między Rosją, Anglią i Francją. Rosję i Francję łączyło od 1891 roku porozumienie, poszerzone kolejnymi umowami z lat 1904 i 1907. W efekcie doszło do podpisania trójstronnego sojuszu rosyjsko-francusko-brytyjskiego (Czubiński, 2006, s. 61-61). Można przyjąć, że ówczesny kurs w polityce zagranicznej Rosji wywarł wpływ na narrację stworzoną w pierwszym pełnometrażowym filmie rosyjskim z 1911 roku. W efekcie nie pokazano Brytyjczyków i Francuzów w negatywnym świetle, jako wrogów narodu rosyjskiego. W tym wypadku film służył wykształceniu pozytywnych konotacji związanych z partnerami dyplomatycznymi Cesarstwa. Jednocześnie mógł być także sposobem na przepracowanie trudnych wydarzeń z niedawnej przeszłości, które w świadomości rosyjskiego społeczeństwa i żołnierzy mogły budzić niechęć wobec nowych sojuszników.

Podobną wymowę ma również następna produkcja Aleksandra Chanżonkowa, pt. *Rok 1812*. Film został nakręcony w 1912 roku z okazji setnej rocznicy zwycięstwa nad Napoleonem. W formie produkcja ta bardzo przypomina *Obronę Sewastopola*. Kolejne sceny ukazują cesarza Francuzów

---

<sup>7</sup> Najprawdopodobniej jest to narada z 15 czerwca 1855 roku (Klimecki, 2014, s. 220).

wchodzącego na czele swoich wojsk w głąb rosyjskiego terytorium. Bonaparte wygrywa bitwę pod Borodino a jego wojska palą, grabią i gwałcą. W końcu francuska armia zostaje zatrzymana przez zimę i zdesperowaną rosyjską ludność. Interesująca kwestią jest nieeksponowanie roli carskiej armii w tym zwycięstwie. Wydaje się, że zamierzeniem reżysera było pokazanie, że prawdziwą siłą Rosji jest jej lud, który bez względu na wszystko obroni się przed każdym najeźdźcą. Nawet takim, który podbił niemal całą Europę. Kolejne sekwencje filmu z udziałem chłopów pańszczyźnianych walczących z wycofującymi się Francuzami, zdają się utwierdzać widza w przekonaniu, że rola caratu w obronie Rosji była niewielka. Dzieło, mimo historycznej, wojennej tematyki pozbawione jednak zostało nienawiści do wroga z przeszłości. Twórcy nie chcieli kreować, czy też wzmacniać, nastrojów antyfrancuskich, dlatego pokazali również cierpienia, jakie znosić musieli żołnierze armii Napoleona. Całą winą za ból, jaki ta wojna sprawiła Rosjanom i Francuzom, obarczony został ambitny i zachłanny Napoleon Bonaparte, który po przegranej kampanii, nie doznając żadnej krzywdy, spokojnie wrócił do swojego kraju. Można przyjąć, że celem reżysera było wzbudzenie sympatii lub współczucia do narodu francuskiego zmanipulowanego i omamionego przez złego Napoleona, którego ambicja doprowadziła do cierpienia wielu ludzi, zarówno Rosjan jak i Francuzów. Jednocześnie, najprawdopodobniej w sposób niezamierzony, tym sposobem doprowadzono do częściowej obiektywizacji treści. Chanżonkow, ponownie uzupełnił swoje dzieło o element „dokumentalny” zamykając film sekwencją ukazującą rzekomo 115-letniego mężczyznę pamiętającego kampanię Napoleona.

Zarówno *Obrona Sewastopola* jak i *Rok 1812* odniosły olbrzymi sukces. Jak twierdzi Joanna Wojnicka: „o randze i patriotycznej wymowie filmu [*Obrona Sewastopola*] świadczył fakt, że niemal miesiąc po publicznej premierze odbył się specjalny pokaz dla rodziny carskiej” (Wojnicka, 2009, s. 467). Wątpliwe wydaje się to, żeby ówczesna władza przeoczyła rosnącą popularność kina i entuzjazm z jakimi oba filmy Chanżonkowa przyjęte zostały przez publiczność. Powoli zaczęto zdawać sobie sprawę ze znaczenia nowego narzędzia przekazu. Dostrzeżono, że poprzez kino można niezwykle skutecznie wpłynąć na opinię publiczną, poprawiając wizerunek i wzmacniając legitymizację władzy.

Na gruncie rosyjskim potwierdzeniem tego typu obserwacji ze strony ludzi z najwyższych kręgów politycznych był kolejny ważny dla rodzimej kinematografii film o charakterze historycznym pt. *Trzechsetlecie dynastii Romanowów* (w innym tłumaczeniu, tytuł brzmi *Trzysta lat panowania domu Romanowów*). Film został wyreżyserowany w 1913 roku przez Nikolaja Larnina i Aleksandra Uralskiego a zrealizowany w wytwórni filmów Aleksandra

Chanżonkowa (Małek, Wawrzyńczyk, 2001, s. 40). Obraz ten można nazwać kroniką, ukazującą w wielkim skrócie dzieje carskiej dynastii. Najprawdopodobniej był to pierwszy film rosyjski, który został całkowicie wykorzystany do celów politycznych, czyli poprawy wizerunku cara Rosji. Zwrócili już na to uwagę sowieccy krytycy filmowi (Jurieniew, 1977, s. 19). Protoplasta dynastii Romanowów, Michał Fedorowicz (1596-1645), koronowany na cara w 1613 roku, został w nim przedstawiony jako niezwykle charyzmatyczna osobistość. Według narracji filmu władca ten miał uczestniczyć w życiu ludu i interesować się jego codziennymi problemami oraz bronić ubogich przed zachłannością bojarów. W podobny sposób zaprezentowano Piotra Wielkiego (1672-1725). On również spotykał się z ludem, dbał o jego interesy i wprowadzał reformy, które miały poprawić byt poddanych. Dalej widz mógł zobaczyć Katarzynę II, carycę zainteresowaną wyłącznie swoim dworem i nieustannie przebywającą w murach bogatych pałaców. Kolejni imperatorzy, Aleksander I, Mikołaj I oraz Aleksander II, zostali ukazani w sposób symboliczny. Posłużono się przy tym ich dumnymi popiersiami, wokół których poruszali się w podniosłym nastroju poddani (chłopi, mieszczenie i bojarzy). W końcowej części filmu zaprezentowano obraz panującego ówczasie cara, Mikołaja II (1868-1918), otoczonego przez wiwatujący, rozochocony i szczęśliwy tłum. Jaki cel mogła mieć taka konstrukcja filmu? Wydaje się, że jest to proste odwołanie do funkcjonującego w każdym niemal społeczeństwie mitu „złotego wieku”, czyli okresu w historii szczególnie pomyślnego, gdy rządili sprawiedliwi władcy, dbający o bezpieczeństwo i dostatek swoich poddanych. Na początku XX wieku, obywatele rosyjscy zdawali sobie sprawę z problemów gospodarczych i społecznych występujących w Imperium. Nie żyło im się dobrze, o czym najlepiej świadczą niepokoje z przełomu XIX i XX wieku (Pipes, 2006, s. 3-9). Równocześnie wśród Rosjan mogło utrzymywać się przekonanie, że kiedyś Mateczka Rosja była krainą „mlekiem i miodem płynącą”, a wszyscy jej mieszkańcy byli szczęśliwi. Najwyraźniej dość powszechnie sądzono, że ludziom w Rosji XVII i XVIII wieku żyło się znacznie lepiej. Reżyserzy odwołali się do tego mitu. Pokazali, że Mikołaj II również jest bliski ludowi, nie stroni od swoich poddanych jak robili to jego bezpośredni poprzednicy. To nawiązanie do zasłużonych i gloryfikowanych przez lud przodków miało pokazać, że staraniem cara sytuacja gospodarcza i polityczna w kraju stanie się niebawem równie dobra jak w czasach Piotra Wielkiego czy Michała Fedorowicza. Można zatem uznać, że *Trzechsetletcie dynastii Romanowów* było produkcją, w której po raz pierwszy w Rosji wykorzystano medium masowe, jakim był film, do przekazania programu politycznego.

Ostatnia z omawianych produkcji, którą można uznać za protoplastę twórczości politycznej porewolucyjnego kina rosyjskiego to film *Ojciec Sergiusz* (lub *Książę Kasatski*) w reżyserii Jakowa Protazonowa. Film ten nie jest obrazem stricte historycznym, lecz adaptacją wydanego w 1912 roku opowiadania Lwa Tołstoja pod tym samym tytułem. W odróżnieniu od wyżej omawianych produkcji, obraz ten nie powstał przed rewolucją bolszewicką, tylko kilka miesięcy po niej, w maju 1918 roku. Był to bardzo ważny czas dla Rosji, krótko po przewrocie bolszewickim, ale jeszcze przed śmiercią cara Mikołaja II i jego rodziny<sup>8</sup>. Te złożone okoliczności z pewnością miały wpływ na postrzeganie obrazów kinowych.

Pierwsze filmy Jakowa Protazonowa powstały już przed 1917 rokiem (*Wojna i pokój*, *Biesy*, *Dama pikowa*) (Duda, 2004, s. 333). Najczęściej inspirował się literaturą, a nie wydarzeniami historycznymi. Najwyraźniej zapewniało mu to większą swobodę twórczą i świadczyło o zachowaniu względnie dużej bezstronności politycznej<sup>9</sup>. Film *Ojciec Sergiusz* opowiada o księciu Stiepanie Kasatskim, dowódcy szwadronu pułku kirasjerów lejbgwardii, wielbiącym cara Mikołaja I. Stiepan zakochał się w Marii Korotkowej, a gdy dowiedział się, że ta była kochanką cara, wstąpił do klasztoru. Jego dalsze losy są manifestem społeczno-religijnych poglądów Tołstoja. Z punktu widzenia tematyki poruszanej w niniejszym artykule, istotnym elementem jest jeden wątek z fabuły filmu odnoszący się do pozamałżeńskiego związku władcy. Otwarte podjęcie tego tematu w latach poprzednich byłoby prawdopodobnie niemożliwe. Cenzura carska dbała o wizerunek cara, który w opinii mas miał być ucieleśnieniem prawości i wzorem do naśladowania. Opowiadanie Tołstoja, na którym bazował scenariusz filmu, zostało opublikowane już po śmierci autora. Cenzura usunęła z niego wszystkie wzmianki o carze Mikołaju I. Pełna treść opowiadania ukazała się drukiem w Związku Radzieckim dopiero w 1953 roku (Przybylski, 2009, s. 70). Dzięki ekranizacji Protazonowa Rosjanie mogli zapoznać się z tym dziełem Tołstoja już 35 lat wcześniej.

<sup>8</sup> Rodzina carska: Mikołaj II Romanow, jego żona Aleksandra i dzieci: Olga, Tatiana, Maria, Anastazja i Aleksy, została zamordowana przez bolszewików w nocy z 16 na 17 lipca 1918 roku w Jekaterynburgu. Egzekucją kierował Jakow Jurowski, działający na bezpośredni rozkaz Włodzimierza Lenina i Jakowa Swierdłowa. Zob.: Rogacki T. (2013), *Mord na carskiej rodzinie: kto i dlaczego?* Nakło nad Notecią: T. S. Soft; Heresch E. (1995), *Mikołaj II. „Tchórzostwo, kłamstwo i zdrada”*. Życie i upadek ostatniego cara Rosji, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska, Gdynia: Uraeus.

<sup>9</sup> Dzięki temu Protazonow mógł kontynuować karierę filmową w przeciwieństwie do pozostałych wyżej wspomnianych filmowców. Protazonow był niezwykle aktywnym twórcą kina aż do roku 1943 (zmarł w 1945). Chanżonkow przestał pracować w filmie w roku 1918, a Gonczarow w 1914.



Należy przyjąć, że treści szkalujące cara pojawiły się w filmie nieprzypadkowo. Władca ukazany został z przywarami i słabościami zwykłego człowieka. Wynikało ze zmiany sposobu kreowania obrazu imperatora w umysłach obywateli. Już nie był najwyższym autorytetem, którego Bóg namaścił do sprawowania władzy. Był człowiekiem, jak reszta Rosjan, słabym i popełniającym błędy. Jednak film Protazanowa nie potępia cara. Nie przedstawiono go, zgodnie z ugruntowaną się wówczas demagogią, jako wyzyskiwacza żerującego na proletariackim organizmie, ale jako zwyczajnego człowieka. Sposób prezentowania postaci władcy można uznać za kwintesencję okresu przejściowego w historii Rosji. To czas, w którym bolszewizm był dopiero wprowadzany do umysłów mas, a większa część społeczeństwa nie była gotowa na całkowite potępienie niedawnej władzy.

### Podsumowanie

W pierwszym okresie rozwoju kinematografii rosyjskiej (1911-1918) film uległ znacznej ewolucji. Początkowo, jego twórcy próbowali jedynie rekonstruować historię sięgając do prób dokumentalizowania minionych wydarzeń – m.in. pokazując osoby, które były uczestnikami przedstawianych w filmie wydarzeń. W obliczu niezwyklej popularności produkcji filmowych wśród szerokiej publiczności, ich twórcy podjęli próbę wpływania za ich pośrednictwem na umysły jednostek. Widać to m.in. w *Trzechsetleciu...*, filmie, który powinno uznać się za początek kina politycznego w Rosji, a może nawet za początek propagandy filmowej. Na rozwój sztuki filmowej wpływ miała polityka. Przewrót październikowy z 1917 roku wyniósł do władzy bolszewików, co umożliwiło adaptację filmową *Ojca Sergiusza*, niewygodnego dla caratu utworu literackiego. Z każdym następnym rokiem kino stawało się coraz bardziej upolityczniane, zamieniając się w niezwykle efektywne narzędzie w rękach komunistów. Jednak niektóre produkcje zasłużenie przeszły do kanonu klasyki kina światowego<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Na temat kina radzieckiego, jego twórców i ich dzieł zob. m.in.: Pitera Z. (1967), *Nowy film radziecki*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe; Jurieniew R. (1977), *Historia filmu radzieckiego*, tłum. I. Nomańczuk, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe; Taylor R. (1979), *The politics of the Soviet cinema 1917-1929*, Cambridge: Cambridge University Press; Dolmatovskaja G. E. (1980), *Sylwetki radzieckiego ekranu*, tłum. M. Dzierwajłło, Moskwa: Progress; Bauman E. (1987), *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe; Płachow A. (1990), *Kinematografia radziecka*, tłum. A. Klubiński, Moskwa: Nowosti; *The red screen: politics, society, art in Soviet cinema* (1992), Lawton A. (red.), London: Routledge; Mucha B. (2002), *Sztuka filmowa w Rosji (1896-1996)*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie; Flig M. (2014), *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Kraków: Księgarnia Akademicka.

Na pytanie czy radzieckie kino „programowo polityczne” miało swojego odpowiednika w kinematografii z czasów carskiej Rosji należy odpowiedzieć twierdząco. To ówczesni twórcy: Gonczarow, Chanżonkow oraz Protazanow byli wzorcami, do których mogli odwoływać się, i z doświadczeń których mogli korzystać wielcy reżyserzy i montażyści kina porewolucyjnego. Ich obrazy i filmy można uznać za pierwsze produkcje propagandowe, a wypracowane przez nich wzorce i konwencje twórcze zostały rozwinięte przez kolejnych twórców filmowych, służących zarówno propagandzie radzieckiej, jak i, w niektórych przypadkach, sztuce filmowej na światowym poziomie.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] Bauman E. (1987), *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- [2] Briley R. (1996), *Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution*, *The History Teacher*, 29, s. 525-536.
- [3] Combs J, Combs S. T. (2014), *Film Propaganda and American Politics*, London: Routledge. Czubiński A. (2006), *Historia powszechna XX wieku*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- [4] Dobek-Ostrowska B. (2009), *Porozumienie czy konflikt? Politycy, media i obywatele w komunikowaniu politycznym*, Warszawa: PWN.
- [5] Dolmatovskaja G. E. (1980), *Sylwetki radzieckiego ekranu*, tłum. M. Dzierwajłło, Moskwa: Progress.
- [6] Drewniak B. (2011), *Teatr i film w Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- [7] Duda K. (2004), *Film rosyjski*. W: Suchanek L., *Rosjoznawstwo*, (s. 333-338) Kraków: Wydawnictwo UJ.
- [8] *Encyklopedia kina* (2003), T. Lubelski (red.), Kraków: Biały Kruk.
- [9] Fitzpatrick S. (2017), *Rewolucja rosyjska*, tłum. J. Bożek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- [10] Flig M. (2014), *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- [11] Fox J. (2007), *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany. World War II Cinema*, Oxford: Berg.
- [12] Gwóźdź A. (2018), *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949*, Wrocław: Atut.
- [13] Heresch E. (1995), *Mikołaj II. „Tchórzostwo, kłamstwo i zdrada”*. *Życie i upadek ostatniego cara Rosji*, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska, Gdynia: Uraeus.

- [14] Jurieniew R. (1977), *Historia filmu radzieckiego*, tłum. I. Nomańczuk, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. Klimecki M. (2014), *Wojna krymska 1853-1856. Jak wywołano pierwszą wojnę globalną w Europie? Konflikt o cieśniny i dominację*, Warszawa: Bellona.
- [15] Lejman M. (2017), *Mit „Października”*, Nowa Europa Wschodnia, 6, s. 139-144.
- [16] Małek E., Wawrzyńczyk J. (2001), *Kultura rosyjska: postacie, wydarzenia, symbole, daty*, Warszawa: Wydawnictwo UW.
- [17] Minkner K. (2012), *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa: Elipsa.
- [18] Mucha B. (2002), *Sztuka filmowa w Rosji (1896-1996)*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie.
- [19] Pipes R. (2006), *Rewolucja rosyjska*, tłum. T. Szafar, Warszawa: Magnum.
- [20] Pitera Z. (1967), *Nowy film radziecki*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. Płachow A. (1990), *Kinematografia radziecka*, tłum. A. Klubiński, Moskwa: Nowosti.
- [21] Płażewski J. (2005), *Historia filmu 1895-2005*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- [22] *Propaganda, Politics and Film, 1918-45* (1982), N. Pronay, D. W. Spring (red.), London: Macmillan.
- [23] Przybylski R. (2009), *Porzucone arcydzieło*. W: Tołstoj L., *Ojciec Sergiusz*.
- [24] Reeves N. (1999), *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?*, New York: Continuum. Rogacki T. (2013), *Mord na carskiej rodzinie: kto i dlaczego?* Nakło nad Notecią: T. S. Soft.
- [25] Rosenstone R. A. (2001), *October as History, Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 5, s. 255-274.
- [26] Smaga J. (2001), *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków: Znak.
- [27] Sperber M. (1977), *Eisenstein's October*, *Jump Cut*, 14, s. 15-22.
- [28] Taylor R. (1997), *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- [29] *The Crimean War 1853-1856. Colonial Skirmish or Rehearsal for World War? Empires, nations, and individuals* (2011), Borejsza J. W., Warszawa: Neriton.
- [30] *The red screen: politics, society, art in Soviet cinema* (1992), Lawton A. (red.), London: Routledge.
- [31] Toeplitz J. (1955), *Historia sztuki filmowej 1895-1918*, Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.

- [32] Taylor R. (1979), *The politics of the Soviet cinema 1917-1929*, Cambridge: Cambridge University Press.
- [33] Wojnicka J. (2009), *Kino carskiej Rosji i Związku Sowieckiego*. W: Lubelski T., Sowińska I., Syska (red.), *Kino nieme* (s. 463-544), Kraków: Universitas.

Filmografia:

- [34] *Obrona Sewastopola*. Reż. W. Gonczarow, A. Chanżonkow, film dostępny w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q36WAKuBcaA> (dostęp: 04.03.2017).
- [35] *Ojciec Sergiusz*. Reż. J. Protazanow, film dostępny w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=wQwq6emylT8> (dostęp: 04.03.2017).
- [36] *Rok 1812*. Reż. W. Gonczarow, film dostępny w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=h7d9fbApERY> (dostęp: 04.03.2017).
- [37] *Trzechsetlecie dynastii Romanowów*. Reż. N. Larnin, A. Uralski, film dostępny w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Sy8MEX4aYRU> (dostęp: 04.03.2017).

## **PRE-REVOLUTIONARY RUSSIAN FILMS AND THEIR PROPAGANDA REFERENCES**

### **ABSTRACT**

The classical Russian cinema is very often identify with communist propaganda films from 1920s and 1930s. But, beginning of this film industry was in the time before October Revolution. In the next years Bolsheviks often drew on the experiences and achievements of pre-revolutionary filmmakers during creating programme political movies. This article is presentation results of analyse four films of the years 1911-1917: *Defence of Sevastopol* (1911), *1812 Year* (1912), *Tercentenary of the Accession of the House of Romanov* (1913) and *Father Sergius* (1917). The main goal of research is answer on the question: did soviet propaganda cinema had its equivalent in movies from the time of tsar Russia? Author of this consideration took attempt of indicate patterns and inspirations to which filmmakers had referred in their work. In this case also important was a question about motivation, that would affect them during creation discussed movies.

Keywords:

Russian Cinema, propaganda, film, Russian Empire.