

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Історичний факультет

Кафедра нової та новітньої історії

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи

бакалавра

на тему: «Друга світова війна у відображенні польського кінематографа»

Виконав: студент V курсу

заочної форми навчання

напряму підготовки

(спеціальності)

6.020302 – історія

Льовіна Анастасія Сергіївна

Керівник: к.і.н., ст. викл.

Коваленко Тетяна Миколаївна

Рецензент: к.і.н., доц.

Йолкін Анатолій Іванович

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. Історичний контекст польського кінематографу про Другу світову війну.....	10
1.1 Доля Польщі в Другій світовій війні 1939–1945 років.....	10
1.2 Зародження та розвиток кінематографічного мистецтва в Польщі.....	18
Розділ 2. Польські художні фільми про Другу світову війну.....	26
2.1 Кінострічки комуністичної доби.....	26
2.2 Вплив радянської цензури на польську кіноіндустрію	35
2.3 Друга світова війна у кіномистецтві новітнього часу Республіки Польща.....	43
Розділ 3. Польський кінематограф і культурна пам'ять.....	48
3.1 Специфіка польського тематичного контенту кінофільмів про Другу світову війну.....	48
3.2 Кіно як фіксатор культурної пам'яті та інструмент її трансформації.....	54
3.3. Дискурс минулого в кіно як інструмент формування культурної пам'яті поляків.....	63
Висновки.....	71
Список джерел і літератури.....	74

ВСТУП

Однією з найдраматичніших сторінок людської цивілізації стала Друга світова війна 1939–1945 років – глобальний озброєний конфлікт, що втягнув у свій вир більше 60 країн та забрав, за різними оцінками, від 50 до 80 мільйонів людських життів. Історія кожної країни, що пережила війну, є особливою. Те ж саме можна сказати і про Польщу. Розташована між двома гіперозброєними гігантами європейського континенту – Німеччиною та Радянським Союзом – вона не мала ніякого вибору. Досвід всієї країни, держави, окремих поляків стали настільки унікальним та масштабними, що віддзеркалилися у всіх сферах життя, в тому числі й у кінематографі.

Актуальність роботи. Досвід Польщі у Другій світовій війні – складний історичний спадок, адже наслідки подій до цього часу продовжують різним чином впливати на життя всієї країни та її населення. Саме тому варто проаналізувати події 1939–1945 років, які не тільки змінили життя держави, але й заклали основи розвитку польського кінематографу у повоєнний час. Історія Другої світової війни є не тільки популярною темою в польському кінематографі, але й важливим соціокультурним явищем, яке виконує різноманітні функції, відповідаючи на потреби польських глядачів. До того ж, взаємовплив польського кіно про Другу світову війну на культурну пам'ять поляків досі досліджувався мало, саме тому окремий розділ даної роботи присвячено цій темі.

Історіографічну базу дослідження складають такі групи досліджень: загальноісторичні, спеціальні історичні дослідження, загальні мистецтвознавчі праці та спеціальні дослідження про кінематограф.

Загальноісторична група досліджень складається із праць, присвячених Другій світовій війні. Серед них слід згадати доробок Т. Гунчака та М. Коваль

для сучасних українських енциклопедій¹. Також огляду подій Другої світової війни присвячено монографію В. Роєнко². Серед загальних робіт іноземних авторів вагоме місце посідає праця К. Тіппельскірха³, яка дала змогу дослідити перебіг подій з боку німецьких військ. Крім того, для вивчення історії Польщі було використано дослідження В. Менджецького про становище країни до Другої світової війни, Дж. Кіршмаєра про перебіг подій під час Варшавського повстання 1944 року, та Г. Сарнера про створення польської армії на території СРСР⁴.

Спеціальні історичні дослідження присвячено історії розвитку новітнього польського кіно та його специфічним рисам. Робота Я. Маркулана – одна з найбільш ранніх у радянській історіографії, присвячена саме польському кіно⁵. Крізь призму висновків цього радянського науковця, стає зрозумілим, що польський кінематограф стикався з обмеженнями у творенні стрічок з відображенням реалістичних подій без впливу радянських консультантів. Його послідовницею була дослідниця В. Колодяжна. Її праця відрізняється великою кількістю матеріалів радянської критики, які ілюструють ставлення до польського кіно у СРСР⁶. Поступово праці ставали все більш спеціалізованими – автори брали за мету дослідити все більш вузькі теми. Наприклад, О. Цимбалюк розглянув аспекти розвитку польського кіно та проблемам реалізації польських кіноакторів за радянської влади⁷. Д. Вірен приділив у своїх дослідженнях велику увагу окремим мистецьким явищам в

¹ Гунчак Т. Г. Друга світова війна // Енциклопедія сучасної України / За ред. І. М. Дзюби. – К.: Ін-т енцикл. дослідж. НАН України. Т. 12. С. 129–136; Коваль М. В. Друга світова війна // Енциклопедія історії України: у 10 т. / За ред. В. А. Смолія. К.: Наукова думка, 2004. Т. 2. 518 с.

² Роєнко В. К. Друга світова війна. 1939–1945 роки. К.: Рада, 1994. 126 с.

³ Тіппельскірх К. Історія Другої світової війни. СПб: Полігон, 1998. 346 с.

⁴ Менджецький В. Польща – нарис історії. Варшава: Інститут національної пам'яті, 2015. 365 с.; Kirchmayer J. Powstanie Warszawskie. Warszawa: Książka i Wiedza, 1959. 430 str.; Sarner H. Anders and the Soldiers of the Second Polish Corps. Cathedral City: Brunswick Press, 1998. 390 p.

⁵ Маркулан Я.К. Кино Польши. Л. –М.: Искусство, 1967. 292 с.

⁶ Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945–1970). М.: ВГИК, 1974. 89 с.

⁷ Цимбалюк О. В. Польське кіно та актори в радянській дійсності // ІНТЕРМАРУМ: історія, політика, культура. 2018. №5. URL: <http://intermarum.zu.edu.ua/article/view/154797> (дата звернення: 20.03.2021)

польському кіно про Другу світову війну та аналізу тогочасних реалій, в яких розвивався кінематограф Польщі після 1945 року¹.

Загальні мистецтвознавчі праці допомагають глибше зрозуміти явище польського кіно про Другу світову війну та отримати інструменти для правильного і ґрунтовного аналізу стрічок. Зокрема, таким є дослідження Ю. Арабова з теорії сприйняття кінематографа, коли глядач у кіно повинен передбачати цілісність картини, але повороти сюжету та дрібні деталі залишаються новизною, що створює режисер. Також автор описує, як правильно фокусувати увагу глядача під час сцен жорстокості і насильства; С. Ейзенштейна про психологічні аспекти мистецтва та як необхідно створювати кадр починаючи від постановки предмета – його значення, закінчуючи вибором правильного освітлення, що розкриває смислове навантаження, та інші роботи².

Масив спеціальних досліджень про кінематограф умовно поділяється на дві групи: роботи польських і російських дослідників. Серед польських праць про кіно Другої світової війни слід особливо виділити доробок Т. Любельського, який розглядав не тільки історію польського кіно узагалі, але й такі його окремі актуальні явища, як «кіно морального неспокою» та діяльність Польської школи кіно³. Контексти польського кіно в жанрі соціалістичного реалізму, в тому числі й про Другу світову війну, розглянув П. Звіршовський⁴. Дослідження М. Сариуш-Вольської присвячене

¹ Вирен Д.Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест експериментального киноязыка // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2013. № 4 (80). Ч. 3. С. 17-22; Вирен Д. Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие.: дисс. ... канд. ист. Наук. М., 2015. 162 с.

² Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 390 с. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: Уч. пособие. М.: ВГИК, 2003. 560 с.; Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. / Под ред. Афонин С., Кушнарера И. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.; Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я. Басина. М.: Смысл, 2002. 454 с.

³ Lubelski T. Historia kina polskiego. Kraków: Universitas, 2015. 520 str.; Lubelski T. Kino Moralnego Niepokoju // «Słownik filmu», red. Rafał Syska, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2010. . URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321> (дата звернення: 12.03.2021); Lubelski T. Polska Szkoła Filmowa // Encyklopedia kin, Kraków 2003. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215> (дата звернення: 19.03.2021)

⁴ Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego. Bydgoszcz: Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005. 246 str.

трансформації національної пам'яті в польському кіно¹. Серед російських авторів особливо виділяється стаття А. Федорова, який мав на меті розглянути залежність польського кіно про війну від радянської та російської критики².

Об'єктом дослідження виступає польський кінематограф про Другу світову війну.

Предметом дослідження є контент фільмів про Другу світову війну, створених у Польщі, його специфічні та спільні з кінематографом інших країн риси, а також сукупність внутрішніх та зовнішніх факторів, що вплинули на створення польського кіно та його вплив на формування культурної пам'яті поляків.

Хронологічні рамки дослідження обмежені, з одного боку, 1945 роком, коли було остаточно звільнено Польщу, заключено мир у Другій світовій війні та водночас закладено нові засади функціонування польського кінематографу. Верхньою хронологічною межею став 2014 рік, коли вийшла найновіша розглянута у дипломній роботі стрічка «Місто 44» режисера Яна Комаси.

Територіальні межі дослідження пролягають у кордонах Польської держави відповідного періоду.

Метою роботи дослідження кінематографічного контенту Польщі Новітньої доби, що присвячений Другій світовій війні. Таким чином, **завданнями** виступають:

- аналіз історіографічних здобутків дослідників з обраної проблематики та джерельної бази роботи;
- вивчення та систематизація польських кінематографічних робіт про Другу світову війну;
- створення класифікації тематичного контенту за хронологією та специфікою кожного з періодів розвитку кінематографу;

¹ Сариуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно. Електронний репозитарій Українського католицького університету. URL: <http://filmoznawstwo.uni.lodz.pl/o-zakladzie/pracownicy/saryusz-wolska-magdalena/bio> (дата звернення: 30.04.2021).

² Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды // Проблемы медиакультуры. 2016. № 2. С. 120–187.

- визначення та вивчення цілей та завдань, які мали вирішувати фільми про війну в прокаті та у взаємодії з глядачем;
- аналіз впливу політичних та соціальних чинників на характер контенту про Другу світову війну в польському кінематографі;
- визначення факторів, за якими відбувався та відбувається взаємовплив кінематографу про Другу світову та польської культурної пам'яті.

Джерельна база дослідження зумовлена його специфікою, тому її сформовано, здебільшого, з кіноматеріалів. Так, було використано вцілілі, відреставровані та конвертовані в цифровий формат польські кінофільми про Другу світову війну. Це, в першу чергу, більш ранні фільми: «Заборонені пісеньки» (режисер Л. Бучковський, 1947 р.), «Прикордонна вулиця» (режисер А. Форд, 1949 р.)¹. Велику вагу мають фільми епохи «відлиги»: «Справжній кінець війни» (режисер Є. Кавалерович, 1957 р.), «Петля» (режисер В. Хас, 1958 р.) та ін.²

Фільми епохи 1970-х років важливі для розуміння та аналізу експериментальних течій в польському кінематографі. Такими є, зокрема, стрічки «Навиліт» (режисер Г. Крулікевич, 1972 р.), «Людина із мармуру» (режисер А. Вайда, 1976 р.)³. Такі стрічки, як «Допит» Р. Бугайського (1982 р.), «Європа Європа» А. Холланд (1990 р.), «Катинь» А. Вайда (2007 р.) відображають як еволюцію контенту польських фільмів про Другу світову війну, так і розвиток кіноіндустрії⁴.

¹ Заборонені пісеньки (Реж. Л. Бучковський, 1947). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/30153/annot/>; Прикордонна вулиця (Реж. А. Форд, 1949). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/140205/>

² Петля (Реж. В. Хас, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://visitor-fudo.livejournal.com/373411.html>; Справжній кінець великої війни (Реж. Є. Кавалерович, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/nastoyaschiy-konec-bolshoy-voyny>

³ Навиліт (Реж. Г. Крулікевич, 1972). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/104873/annot/print/>; Людина із мармуру (Реж. А. Вайда, 1976). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/28200/annot/>

⁴ Допит (Реж. Р. Бугайський, 1982). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/46764/annot/>; Європа, Європа (Реж. А. Холланд, 1990). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/24585/annot/>; Катинь (Реж. А. Вайда, 2007). Ел. Ресурс. URL: <https://www.vokrug.tv/product/show/katyn/>

Важливим джерелом є також польські серіали про Другу світову війну. Серед них варто виділити такі: «Чотири танкісти і пес», «Ставка вища за життя», «Домашня війна»¹. Вони дають змогу не тільки прослідкувати розвиток польського кіно, але й проаналізувати вплив політичного, економічного життя країни на цей контент.

Крім того, було використано опубліковані джерела документального характеру – «Невідомі документи з архівів спеціальних служб»². Для глибшого аналізу подій Другої світової війни в Польщі також було використано польські документи, опубліковані в збірці «Wojsko Polskie na ezoneie wschodnim 1943–1945»³.

Методологія дипломної роботи ґрунтується на принципах історизму, об'єктивності та системності, а також на використанні загальнонаукових (аналіз, синтез, ретроспектива, узагальнення) та спеціально-історичних (історико-системний, історико-типологічний, історико-порівняльний) методів. Загальнонаукові методи аналізу, синтезу, ретроспективи, узагальнення дозволили всебічно опрацювати тему, яка лежить у площині не тільки історичної науки, але й соціологічної та мистецтвознавчої.

Історико-системний метод був використаний для аналізу польського кінематографічного контенту про Другу світову війну в комплексі з історичними подіями, яким присвячено стрічки. Історико-типологічний метод був застосований при визначенні періодів розвитку польського кінематографу про Другу світову війну. На основі порівняльного аналізу вдалося визначити особливості польського кінопродукту та його взаємозв'язку з контентом інших країн. Ретроспективний метод сприяв виявленню причин та факторів, які вплинули на трансформацію польського кіно та його функції фіксації

¹ Чотири танкісти і пес (Реж. К. Наленцкий, 1960–1970). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/343623>; Ставка вища за життя (Реж. Я. Моргенштерн, 1967–1968). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/35246/foto/>; Домашня війна (Реж. Є. Груза1965–1966). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/842300/>

² Польща та Україна у тридцятих-сорокових роках ХХ ст.: Невідомі документи з архівів спеціальних служб. Т. 4: Поляки та українці між двома тоталітарними системами 1942–1945. Ч. 1. Варшава-Київ: Ін-т політичних і етнонаціональних дослідж. НАН України, 2004. 875 с.

³Wojsko Polskie na ezoneie wschodnim 1943–1945: Wybór materiałów źródłowyc. Warszawa: Książka i Wiedza, 1974. 430 str.

культурної пам'яті поляків. Крім того, було використано специфічні кінематографічні методи візуального та акустичного аналізу.

Наукова новизна дослідження базується на відсутності в сучасній українській історіографії спеціальних робіт, присвячених аналізу Другої світової війни в польському новітньому кінематографі. Оскільки досвід подій Другої світової війни у Польщі та Україні багато в чому спільний, це дослідження дає змогу не тільки дослідити сприйняття та інтерпретацію польськими режисерами подій Другої світової війни, але й знайти спільні риси з українським досвідом на шляху остаточного примирення та ідеї збереження історичної пам'яті.

Структура роботи зумовлена поставленими метою та завданнями. Дане дослідження складається зі вступу, трьох тематичних розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і літератури.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ПОЛЬСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ

1.1. Доля Польщі в Другій світовій війні 1939–1945 років

Друга світова війна стала наслідком проблем, які залишив по собі Перший світовий збройний конфлікт. Саме тому доля Польщі була визначена задовго до початку фактичних дій з боку Німеччини та, згодом, Радянського Союзу.

Однією з передумов конфлікту стали взаємні територіальні претензії німецької та польської сторін. Поділ Сілезії, передача Вармії і Мазур до Німеччини, а Великопольщі до Другої Речі Посполитої повністю не задовольнили жодну з держав. Гданськ (Данциг) проголошувався вільним містом під управлінням Ліги Націй. Разом з тим, щоб надати Польщі, котра постраждала у Великій війні, як на той час називали Першу світову, вихід до Балтійського моря, було прийнято рішення створити так званий «польський коридор», що перетворював Східну Пруссію в анклав, відділяючи її від Німеччини¹. Складним був процес встановлення східного кордону Другої Речі Посполитої.

Адольф Гітлер уміло грав на почуттях не тільки держави, яку очолював сам, тим самим ескалюючи конфлікт інтересів та, почасти створюючи штучні умови, почасти використовуючи ті, що існували з часу підписання Версальського договору 1918 року, окреслював необхідність захоплення Польщі².

З суто прагматичного погляду Польська держава мале величезне значення на мапі Європи. Центральне розміщення між іншими країнами не

¹ Коваль М. В. Друга світова війна // Енциклопедія історії України: у 10 т. / За ред. В. А. Смолія. К.: Наукова думка, 2004. Т. 2. С. 211.

² Капельюшний В. П. Версальський мирний договір. // Енциклопедія сучасної України / За ред. І. М. Дзюби. К.: Ін-т енцикл. дослідж. НАН України. Т. 10. С. 196.

давало їй шансу вціліти у Другій світовій війні – так чи інакше, територія пролягала на лінії основних контактів між нацистською Німеччиною та Радянським Союзом. Крім того, Польща мала достатню кількість матеріальних ресурсів, які прагнули використати інші країни для своїх цілей: вугілля, промислові об'єкти, сільськогосподарські продукти тощо.

Але Польща була не тільки жертвою. Багато в чому вона виступала і як сила, завдяки якій європейський конфлікт загострювався. У березні 1938 року Німеччина, спираючись на військову та дипломатичну діяльність, приєднала до себе територію Австрії, фактично не зустрівши на своєму шляху перешкод¹. 30 вересня 1938 року було підписано Мюнхенську угоду між Великою Британією (прем'єр-міністр Невілл Чемберлен), Францією (прем'єр-міністр Едуард Даладье), Королівством Італія (прем'єр-міністр Беніто Муссоліні) та Німеччиною (рейхсканцлер Адольф Гітлер). Вона розв'язала руки Гітлеру та дала нові можливості для його кампанії по об'єднанню всіх німецьких земель.

Так, уже в жовтні 1938 року, спираючись на домовленість, яку в чеській та словацькій історіографічній традиції називають «Мюнхенською зрадою», Адольф Гітлер анексував Судетську область, фактично, розпочавши розділення Чехословаччини. Польща не залишилася осторонь «розподілення» земель сусідньої держави і 1 жовтня 1938 року приєднала Тешинську Сілезію (територію, на яку претендували обидві держави по закінченню Першої світової війни)².

Конфлікт набирав обертів буквально щодня. Вже 24 жовтня вперше було озвучено територіальні претензії до Польщі, яка, здавалось, ще вчора була у відносній безпеці. Йоахім фон Ріббентроп, міністр закордонних справ Третього Рейху, зробив заяву про те, що потрібно прояснити територіальні відносини між Польщею та Німеччиною, насамперед, повернувши під крило

¹ Трубайчук А. Ф. Друга світова війна: коротка історія. К.: Наукова думка, 1995. С. 89.

² Там само. С. 91.

фюрера Данциг. Крім того, від Польської держави очікували приєднання до Антиконтинентального пакту, в обмін на гарантії цілісності кордонів¹.

Данциг, нагадаємо, мав статус вільного міста, який йому гарантувався не тільки окремим німецько-польським договором, але й домовленостями з Лігою Націй. Саме тому не можна було дати якоїсь відповіді на територіальні претензії Рейху, не розпаливши конфлікт ще більше.

15 березня 1939 року в результаті інформаційної та військової кампанії Німеччина вводить свої війська до Угорщини, пояснюючи це захистом незалежної держави від можливого нападу Словаччини та Польщі. Таким чином остання виявилася оточеною Третім Рейхом з трьох боків. У той же час німецький уряд зробив ще одну «спробу» залагодити конфлікт навколо Данцига. Польська влада відповіла відмовою, тому 28 березня 1939 року Німеччина розірвала Пакт про ненапад (був підписаний 1934 року)².

У «польському питанні» Адольфу Гітлеру були потрібні нові союзники, яких він знайшов, у результаті нетривалого пошуку, в обличчі Радянського Союзу. Взаємні інтереси оформилися у «Пакт Молотова-Ріббентропа», секретно підписаний 23 серпня 1939 року. До загального та досить нейтрального договору про ненапад, що мав уже на той час суто фіктивний характер, додавався секретний протокол, що мав особливу вагу. За ним Польща поділялася між двома державами, що мали прокласти спільний кордон за руслами рік Сян та Вісла³.

Якщо Радянський Союз та Німеччина почали нарощувати військову міць задовго до навіть дипломатичної підготовки до конфлікту, Польща почала планування захисту досить пізно. Надто довірившись гарантіям, зафіксованим Версальським договором та домовленостями про ненапад з Німеччиною (що особливої ваги не мали), Польща не створила достатньо потужної армії. Мобілізацію було оголошено тільки 30 серпня 1939 року.

¹ Лисенко О. Є., Пилявець Р. І. Пакт Молотова-Ріббентропа 1939 року // Енциклопедія історії України : у 10 т. / За ред. В. А. Смолія. К.: Наук. думка, 2011. Т. 8. С. 22.

² Менджецький В. Польща – нарис історії. Варшава: Інститут національної пам'яті, 2015. С. 3.

³ Kolasky J. Partners in Tyranny. The nazi-soviet «nonaggression» Pact August 23, 1939. Toronto: Mackenzie Institute, 1990. P. 34.

Вже 31 серпня було інсценовано Гляйвіцький інцидент на кордоні Польщі з Німеччиною. Вся операція, ціллю якої було створення ілюзії нападу на прикордонників Рейху, зайняла 4 хвилини. Польська кампанія від початку вторгнення до повної окупації держави тривала всього 36 днів – з 1 вересня до 6 жовтня 1939 року. Війна почалася для Польщі із вторгнення німецьких військ без оголошення війни (план «Вайс»), а вже 17 вересня на сході до них приєдналися радянські озброєні угруповання, союзні нацистській Німеччині¹.

Польща була безсилою проти гігантів війни, приреченою державою, що страждала почасти через розміщення у центрі Європи, почасти через конфлікт, безумовно, створений самим змістом Версальського договору 1918 року. Незважаючи на це, варто розуміти, що Польща доклала і власних зусиль до ескалації конфлікту та прийняла низку рішень, що підтримували злочинні анексійні наміри Третього Рейху та СРСР.²

До початку конфлікту між цими державами польські землі було розділено між ними. До 1941 року територія Польщі була фактично окупованою. Варто зауважити, що офіційно Польща Третьому Рейху не здалася. За документами, увесь час окупації Армія Крайова чинила спротив, спільно із партизанами Генріка Добжанського. Ці сили, а також «лісові партизани», діяльність яких частково підтверджена документами, а частково є патріотичними легендами, залишили помітний слід у свідомості поляків. Підпільний та партизанський рух поляків є одним з найбільш тривалих у всій Другій світовій війні – він продовжувався з 1939 по 1945 рік³. Тема партизанів пізніше зайняла одне з провідних місць у польській культурі та мистецтві.

Армія Крайова відзначилася диверсійною діяльністю в тилу ворога. Наприклад, з 1942 року діяло угруповання Армії Крайової *Zagra-Lin*, що займалося підризом залізничних комунікацій. Така діяльність набула значного резонансу, не тільки наносячи безпосередні збитки німецькій армії, але й

¹ Роєнко В. К. Друга світова війна. 1939–1945 роки. К.: Рада, 1994. С. 78.

² Там само. С. 82.

³ Cholewczynski G. F. *Poles Apart*. London & New York: Sarpedon Publishers, 1993. P. 109.

допомагаючи моральній підтримці всіх поляків, що прагнули звільнення. Групу було ліквідовано лише влітку 1943 року, незважаючи на її невеликий склад – всього 18 осіб¹.

Польський партизанський рух зміг провести найбільш визначну та масштабну визвольну операцію в історії партизанського спротиву під час Другої світової війни. Організоване Армією Крайовою Варшавське повстання 1944 року є настільки визначною подією як для Польщі, так і для всього ходу війни, що досі виступає однією з найбільш актуальних тем в культурі, в тому числі й у кінематографі.

Варшавське повстання мало на меті звільнити ключове місто держави від сил Третього Рейху і встановити, таким чином, некомуністичну владу. Операція тривала 63 дні: з 1 серпня по 2 жовтня 1944 року і завершилася капітуляцією Армії Крайової. Крім значних людських втрат було зруйновано до 25 % житлових споруд міста². Операція здійснювалася у рамках глобального наступу на сили Вермахту, що пов'язані із Нормандською висадкою союзницьких військ і наступом радянських сил на центральній ділянці Західного фронту. Незважаючи на поразку, Варшавське повстання стало значним внеском у процес звільнення Польщі від німецьких збройних сил, проте Армії Крайовій, яка підкорювалася польському еміграційному уряду, не вдалося відвернути комуністичну загрозу³.

Польські військові сили концентрувалися також в еміграції. Згідно з протоколами та іншими регулюючими документами, польські військові частини було створено у Франції, Норвегії, Британії, Сирії, Лівії, Єгипті, Югославії та навіть у СРСР⁴. Щодо останнього, слід відмітити, що радянська влада відверто боялася надавати польським офіцерам можливості, за яких вони могли перетворитися на небезпечну внутрішню силу, що підірвала б

¹ Drzyzga B. Zagra-Lin: oddział sabotażowo-dywerysyjny Organizacji Specjalnych Akcji („Osa”, „Kosa”) utworzony do realizacji zamachów na terenie Niemiec. Kraków: Oficyna Wydawnicza Mireki, 2014. Str. 67.

² Kirchmayer J. Powstanie Warszawskie. Warszawa: Książka i Wiedza, 1959. Str. 32.

³ Дручинський Э. Варшавское восстание // Другая война. 1939–1945 / Ред. Ю. Афанасьева. М.: РГГУ, 1996. С. 340.

⁴ Гунчак Т. Г. Друга світова війна // Енциклопедія сучасної України / За ред. І. М. Дзюби. К.: Ін-т енцикл. дослідж. НАН України. Т. 12. С. 145.

позиції на окупованій території. Поляки прагнули чинити спротив німецьким військам, що влаштовувало СРСР. Так, 14 серпня 1941 року було підписано відповідне розпорядження про створення польських військових угруповань. Очолив польську армію призначений радянською владою генерал Владислав Андерс, ім'ям якого часто називали всі з'єднання¹.

Разом з тим, чисельність польської армії у складі радянських збройних сил постійно намагалися скоротити та всіляко контролювати: пам'ять про недавнє вторгнення на територію Польщі давало радянському керівництву підстави очікувати на напад.

3 травня 1943 року за новими розпорядженнями радянської влади на території Польщі було почато формування інших військових угруповань. «Союз польських патріотів», що контролював це питання, спромігся докласти руку до створіння 1-го Польського корпусу.

У березні 1944 року польські частини було вирішено розгорнути у 1-у армію Війська Польського. Таким чином корпус, у складі 1-ї польської піхотної дивізії, 1-го польського танкового полку, 1-го винищувального авіаційного полку, становив до 100 тисяч осіб особового складу станом на 22 липня 1944 року. Його численність поступово збільшувалася².

1-ша армія Війська Польського, підпорядкована радянському керівництву, за час свого існування, була переміщена під Смоленськ, потім її дислокували під Суми, де її численність поступово зросла. Також її було докомплектовано технікою та зброєю.

За 1944 рік польські сили брали участь у тих же операціях, які проводила Червона Армія на Західному фронті. Наприклад, вони допомагали форсувати ріку Західний Буг. Таким чином, 20 липня 1944 року польські війська, хоч і в складі радянських сил, вперше ступили на землі власної батьківщини³.

¹ Sarner H. Anders and the Soldiers of the Second Polish Corps. Cathedral City: Brunswick Press, 1998. P. 48.

² Радзиванович А. Под польским орлом. М.: Воениздат, 1959. С. 65.

³ Sarner H. Anders and the Soldiers of the Second Polish Corps... P. 73.

До початку серпня 1944 року особовий склад 1-ї польської армії брав участь у звільненні польських міст від німецьких окупантів. Серед звільнених населених пунктів варто відмітити такі міста, як Люблін, Холм, Демблін та Пулаву, що входила до складу Пулавського плацдарму, котрий мав стратегічне значення для наступальної кампанії¹.

Також польські танкові сили брали участь в обороні Студзянського плацдарму, що захищав західний берег Вісли і, разом з тим, Варшаву. Польським силам вдалося знищити до 1,5 тисячі німецьких сил, значну кількість техніки армії Вермахту. Потому Віслу було форсовано. У цій операції 1-ша польська армія понесла значні втрати, лише одна рота змогла переправитися на підконтрольний ворогу берег².

Восени 1944 року польські збройні сили зробили значний вклад у звільнення ключових територій країни, зокрема – Праги, яка вважалася передмістям Варшави. Разом з тим, переправа військ уже на рідній землі через річку Вісла проходила із значними стратегічними помилками радянського керівництва, що для поляків означало великі втрати особового складу. Тільки форсування у районі Саска-Кемпи принесло, за оцінками сучасників, до 3700 убитих солдат та офіцерів³.

Тим не менш, у складі Червоної армії польські з'єднання залишалися до повного завершення наступальної кампанії на Західному фронті. У січні 1945 року почав проводитися новий наступ радянських військ, що складалася, у тому числі, з 1-ї польської армії. 17 січня було звільнено Варшаву⁴. Ця драматична сторінка історії залишила значний слід у свідомості поляків через чисельні людські втрати. Важко оцінити вплив цієї трагедії на всю культуру та колективну свідомість поляків до сьогоднішнього дня.

¹ Putrament J. Od Wołgi do Wisły. Warszawa: Ministerstwa obrony narodowej, 1953. Str. 38.

² Там само. Str. 40.

³ Wojsko Polskie na ezonyie wschodnim 1943–1945: Wybór materiałów źródłowych. Warszawa: Książka i Wiedza, 1974. Str. 156.

⁴ Kirchmayer J. Powstanie Warszawskie... Str. 63.

Звільнивши у березні місто Кольберг, 1-ша армія Війська Польського пройшла далі до річки Одер. Разом з тим, 2-га армія Війська Польського, сформована в січні 1945 року, форсувала річку Нейсе (17 квітня 1945 року). Вже наприкінці квітня німецькі війська стали масово відступати на всьому фронті. У Берлінській наступальній операції радянської армії брали участь 1-ша і 2-га армії Війська Польського, яке на той час становило приблизно 400 тисяч осіб¹.

Таким чином, на початок Другої світової війни долю Польщі було вирішено на дипломатичному рівні між Німеччиною та СРСР. Обидві тоталітарні держави мали територіальні інтереси, пов'язані з Польщею, та намагалися здобути якомога більше впливу за рахунок її ресурсів. Озброєний конфлікт, однією з передумов якого були територіальні претензії німецької та польської сторін, був нищівним для останньої: держава опинилася в окупації Німеччини і, згодом, СРСР.

Проте поляки намагалися чинити спротив: військові вступали в ряди доступних та дружніх їм армій по всьому світу. Крім того, на території Польщі діяла Армія Крайова, партизанська діяльність якої наразі є найдовшою та найбільш масовою за історію воєн.

У звільненні Польщі від німецьких окупантів брали участь різноманітні польські сили, що підпорядковувалися різному керівництву, проте здійснювали одну спільну задачу. Через відсутність консолідації та різні підходи в командуванні, польські збройні сили діяли розрізнено, це призводило до значних втрат та відсутності очікуваних результатів. Проте польський вклад у перемогу над Третім Рейхом справедливо можна визначити як значний.

¹ Тіпсельскірх К. Історія Другої світової війни. СПб: Полігон, 1998. С. 123.

1.2. Зародження та розвиток кінематографічного мистецтва в Польщі

Кінематограф – це особливий вид мистецтва, що бере основу від образотворчого мистецтва та отримує початок і розвиток завдяки науково-технічному прогресу. Кіно виростає з таких приладів для штучної анімації статичних зображень, як зоотроп та праксіноскоп. Якщо в 1860-х роках на території Європи рідкістю та цікавинкою були ці доволі прості прилади, які тоді ще називали «магічними ліхтарями», то вже у 1880-х оживлення зображень виходить на новий рівень¹.

Поява целулоїдної плівки для фото дала змогу не анімувати зафіксоване раніше статичне зображення, а фіксувати його в русі в режимі реального часу. Рулонна плівка потребувала особливого пристрою для перегляду – кінопроектору. Рулонні замальовки називали «рухомими»².

Саме рух є тим, що принципово відрізняє кінематограф від інших видів образотворчого мистецтва та формує основні закони цього жанру. Завдяки можливості довільно розташовувати окремі кадри на плівці з'явився монтаж. Режисура відзнятого матеріалу дозволяє досягти в кінематографі того ж розмаїття жанрів, що й в інших видах образотворчого мистецтва. Кіно може, таким чином, не тільки передавати окремі інформаційні та емоційні повідомлення, але й управляти процесом їх сприйняття через поєднання акторської гри, атрибутики, режисури, монтажу та музичного супроводу. Саме завдяки цим специфічним рисам кінематограф буквально від самого початку використовували не тільки для розваги, але й для більш вагомих цілей – передачі інформації, пропаганди тощо.

Перший польський кінотеатр почав працювати 1899 року в Лодзі, він носив назву «Театр живої фотографії», що певною мірою ілюструє тогочасне відношення до мистецтва фільмування. Прокат формувався із імпортованих

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 7.

² Готвальд В. А. Кинематограф («живая фотография»): его происхождение, устройство, современное и будущее общественное и научное значение. М.: Типография т-ва И. Д. Сытина, 1909. С. 45.

плівок. Перший власне польський продукт, який можна вважати повноцінною стрічкою, вийшов у прокат 22 жовтня 1908 року. Фільм «Антось вперше у Варшаві» відкрив добу польського кіно та заклав основи для його розвитку, які не змогли знищити навіть суворі роки Першої світової війни. З відновленням незалежності Польщі кінематограф вийшов на світовий рівень, забезпечуючи світ не тільки готовим продуктом, але й творчими ресурсами¹.

Із цього часу в Другій Речі Посполитій розвивався жанр воєнного кіно, презентований, у тому числі, такими німими стрічками як «Могила невідомого солдата» (1927 рік, за повістю А. Струга)².

У Другій світовій війні кінематограф використовували для різних цілей. Так, у СРСР транслювали документальні хроніки, щоправда, правильно поставлені та відредаговані, перед основними сеансами в кінотеатрах для створення належної думки в населення, пропаганди та підтримки бойового духу. У США кінохроніки подавалися поруч із відверто пропагандистськими роликами, що призивали виконувати певні задачі для досягнення перемоги. Наприклад, економити ресурси, працювати додатково чи збирати металобрухт³.

Одночасно із вторгненням Вермахту до Польщі було припинено всю мирну діяльність на її території, оскільки змінилося саме життя: перестали працювати комунальні заклади, на деякий час повністю припинила діяльність вся сфера обслуговування, в тому числі й інформаційного. Проте поступово, як тільки Третій Рейх почав встановлювати на підвладних територіях нові порядки, кінотеатри продовжили діяльність, звісно, у зміненому режимі.

Кінотеатри були для «вищих» рас та «нижчих». Це негативно вплинуло на прокат, проте, з іншого боку, стало основою до створення кіно за національною ознакою. Якщо на 1943 рік у Польському генеральному губернаторстві працювало всього 25 театрів для арійців, то для поляків було

¹ Haltof M. Film theory in Poland before World War II / Canadian Slavonic Papers. March-June 1998. P. 21.

² Могила невідомого солдата (Реж. А. Струг, 1927). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/mogila-neizvestnogo-soldata>

³ Елисеєва Т. Н. Анджей Вайда // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 42.

відкрито двері 61 кіно. Прокат формувався специфічно: за даними на 1943 рік на сеансах демонстрували 147 суто німецьких стрічок і всього 33 польські. 109 картин йшло в прокаті німецькою, проте з польськими субтитрами¹.

Ставлення польського населення до такої розваги було неоднозначним. Звісно, містяни досить часто відвідували кінотеатри. Проте від початку німецького прокату польський опір чинив значні перешкоди для роботи кінотеатрів, це пов'язано із спротивом агітаційно-ідеологічним матеріалам. Бойкот співіснував із настільки ж регулярним та стабільним відвідуванням сеансів, оскільки кіно було єдиною доступною розвагою воєнного часу для поляків.

Незалежне та студійне польське кіно перестало існувати на час окупації держави. Разом з тим, деякі режисери продовжили працювати у вимушеній еміграції. Серед них особливо виділяються ті, хто опинився на територіях, окупованих Радянським Союзом. СРСР надавав можливість творчості за дотримання певних умов, пов'язаних з основною ідеологічною парадигмою.

Наприклад, Міхал Вашинський та Станіслав Липинський служили в Армії Андерса, яка формувалася на території та під егідою Радянського Союзу. Міхал Вашинський, зокрема, відзняв чорно-біле кіно «Мр. Адам і Єва» (1944 рік), що ілюструвало героїчну діяльність добровольців Армії Андерса.

Фільми «Білий Орел», «Польща не померла», «Це – Польща», «Ми непереможні», «Країна моєї матері», «Незавершена подорож» було створено з 1940 по 1945 роки, часто колективними зусиллями кількох авторів та режисерів. Вони носили яскраво виражений агітаційний характер. У них часто використовували матеріали, зафіксовані у документальних хроніках. Це стало можливим завдяки зусиллям Армії Крайової, яка 1942 року створила Управління інформації та пропаганди. Відділ кінематографу Управління

¹ Kotula K. Tylko świnie siedzą w kinie. Film jako narzędzie propagandy niemieckiej w Generalnym Gubernatorstwie URL: <https://www.wykop.pl/link/454349/tylko-swinie-siedza-w-kinie-kino-w-polsce-w-latach-okupacji/> (дата звернення: 6.05.2021).

очолив відомий режисер Антоні Бохдзевич. Зокрема, завдяки його зусиллям, вдалося зафіксувати багато кадрів Варшавського повстання 1944 року¹.

Частина кінематографістів покинула Польщу ще на початку Другої світової війни, тому вони також мали змогу продовжити творчу працю в еміграції. Наприклад, вагомий осередок кіноіндустрії існував в Лондоні, де навіть було створено Управління з кінематографії при Міністерстві інформації та документації. Там працювали режисери Стефан Осієцький та Еугеніуш Ценкальський².

Робота кінематографістів під час війни створила основу для подальшого розвитку мистецтва й індустрії. Завдяки їх зусиллям із обслуговування сфери та створення унікального документального контенту з'явилася змога створити видатні твори кіномистецтва, присвячені тематиці війни та в інших жанрах також.

Звісно, після закінчення Другої світової війни кіномистецтво почало відновлюватися швидше, ніж інші види мистецтва. Кінематограф був необхідний з багатьох причин:

- Інформативні функції. Населення чи не всіх країн, що пройшли війну, не мало цілісного уявлення ні про конфлікт, ні про умови миру, що настав. Потребувалося багато пояснювати, що було простіше зробити через записане кіно, ніж через радіопередачі, які багатьом були недоступні, та книги, які не можна було друкувати у потрібних тиражах через відсутність ресурсів. Кіно, яке можна було розмножити на плівках та показувати будь-де, де є простирадло, давало великі можливості.
- Агітація та пропаганда. Людям потрібна була інформація, але влада кожної з країн не могла допустити її поширення в такій формі та об'ємі, який міг зашкодити політичній, дипломатичній чи економічній стабільності. Іншими словами, населенню, яке пройшло війну та

¹ Lubelski T. Historia kina polskiego. Kraków: Universitas, 2015. Str. 44.

² Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность // Studia polonica. Калининград, 2007. С. 84.

здебільшого могло впевнено тримати зброю в руках, та було надто нестабільне через надлишок психологічного навантаження, потребувалися певні ментальні посилення. Це і заспокоєння, і виправдання влади, і підтримка владної парадигми.

- Розважальні функції. Після тотальних випробувань війни у повоєнний час на людей чекала розруха та дефіцит необхідних матеріальних ресурсів. Крім того, в усіх країнах-учасницях була руйнація та криза економіки. Проте люди в основній своїй масі хотіли відчувати прийдешні мирні часи якомога повніше. Це було простіше зробити через реанімацію сфери розваг, ніж через швидке відновлення економіки, яке потребувало значних вкладень ресурсів¹.

Тож легко помітити, що буквально на руїнах кіностудій, збудованих ще після Першої світової війни, починають знімати нове кіно. І в ньому була величезна частка продуктів, які призначені пояснити суть завершеного конфлікту, заспокоїти людей, підтримати їх та, не меншою мірою, підтримати владу і виправдати її дії протягом минулих років.

Окремо слід зауважити, що кіноіндустрія великою мірою поглинула плакатне мистецтво, що було одним з основних видів інформування та агітації під час Другої світової війни. Якщо у воєнні роки плакат був цілком окремим видом мистецтва, що мав риси засобу масової інформації, то після війни більшою мірою він слугував сателітом кіноіндустрії, не втрачаючи виразних агітаційно-ідеологічних рис, що вдало поєднувалися з рекламними.

У повоєнний час на розвиток кіномистецтва у Польщі позитивний вплив мало створення власних потужностей виробництва. Якщо до Другої світової війни кіностудії мали досить примітивний характер, що певним чином гальмувало розвиток польського кіно, то вже у 1950-ті роки з'являються нові, більш широкі можливості. 1 травня 1955 року було відкрито суто польську кіностудію «Кадр» (Studio Filmowe “Kadr”), яка існує і зараз².

¹ Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я. Басина. М.: Смысл, 2002. С. 89.

² Соболев Р.П. Пути польского кино // Киноискусство наших друзей. М.: Знание, 1979. С.78.

Студія «Кадр» об'єднала режисерів, сценаристів та інших спеціалістів технічних галузей, що відповідали як за створення контенту, так і за його оформлення в якісний продукт, готовий до прокату та експорту. Студія відрізнялася намаганням відмовитися від стандартів та цензури, що нав'язувалися радянською владою та мала за основну ціль створення особливого, суто польського продукту, який відповідав би потребам глядача, а не комуністичній агітації. Наприклад, стрічка «Канал» Анджея Вайди, присвячена діяльності Армії Крайової під час Варшавського повстання 1944 року, була створена саме на базі «Кадру». 1957 року фільм став лауреатом спеціального призу Канського кінофестивалю¹.

До 1991 року польський кінематограф розвивався на рівні, властивому всьому кіномистецтву радянського часу. Це значить, що він за технічними можливостями відставав від світового кіно та особливо від його лідерів – США, Великої Британії, Італії, Франції. Тим не менш, творчий потенціал мав місце, рівно як і бажання кінематографістів створювати незалежний продукт, чого не вдавалося приховати навіть цензурі.

Так, у 1970-ті роки в польському кінематографі віддзеркалили добу всесвітніх змін. Пацифістський рух хіпі в Сполучених Штатах Америки, розвиток психоделічного жанру, сексуальна революція наклали відчутний відбиток на роботи режисерів. Експериментальне польське кіно – явище по-своєму унікальне, але разом з тим є й частиною всесвітнього мистецького процесу².

Варто відмітити, що експериментальне кіно в Польщі, присвячене подіям Другої світової війни, відрізнялося особливим підходом до створення: режисери суміщали поєднання суто постановочних та суто документальних матеріалів із відео, що імітували хроніку.

¹ Канал (Реж. А. Вайда, 1957). Ел. Ресурс. URL: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film02.html>

² Вирен Д. Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие.: дисс. ... канд. ист. Наук. М., 2015. 77 с.

У 1980-х роках ця тенденція до повторного аналізу документальних хронік вдало поєдналася із загальним послабленням режиму цензури та монопарадигмального радянського мистецтва. Такі стрічки, як «Допит» Ришарда Бугайського (1982 рік), ламали загальноприйняті шаблони створення кіно про військовий час. Так, за основу сценарію було взято не героїчні сюжети боїв, а роботу карального апарату органів безпеки в Польщі в 1940-х роках¹. «Тюремна» тематика розпочала новий жанр фільмів про Другу світову, де висвітлювалися події, безпосередньо не пов'язані із війною, але які були її вагомою частиною і потребували як фіксування, так і спільного з глядачем аналізу².

Із 1989 року почалася доба нового польського кіно, що отримало масу нових можливостей – від фінансових та технічних до творчих. Їх досі успішно вдається реалізувати. Польський кінематограф не очолює всесвітні рейтинги, проте йому вдалося зайняти власну нішу, створюючи дійсно впізнавані стрічки, які сміливо можна назвати сучасним національним польським кіно. І в його розвитку все ще є місце для тематики Другої світової війни.

Таким чином, розвиток польського кінематографа, що почався в 1899 році з відкриття першого кінотеатру, мав як власні специфічні риси, так і загальні, за якими йшов розвиток мистецтва у Західній Європі та США. Військова тематика у ньому бере початок від картини Анджея Струга «Могила невідомого солдата», що вийшла на екрани 1927 року. Після відновлення мирного життя в 1945 році кінематограф починає відроджуватися, не зважаючи на економічну кризу. Тематика Другої світової війни привертала увагу великої кількості польських режисерів. Через політичні складності ця тема не завжди могла реалізуватися, хоч і мала попит серед глядачів. Незважаючи на це, польське кіно про Другу світову війну розвивалося і було відзначено міжнародними нагородами, що свідчить про його майстерність.

¹ Допит (Реж. Р. Бугайський, 1982). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/46764/annot/>

² Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность... С. 88.

Як загальний висновок слід відмітити, що доля Польщі у Другій світовій війні була вирішена ще до її початку 1 вересня 1939 року. Як результат почасти умов Версальського договору 1918 року, почасти – політичної діяльності Другої Речі Посполитої та дипломатичних відносин між Німеччиною та СРСР, Польща була втягнута у прямий озброєний конфлікт першою з усіх держав. Через слабку оборонну спроможність та перевагу ворогів, Польща залишалася окупованою до 1945 року. Проте поляки давали відсіч ворогам всіма можливими способами. Частина військовослужбовців продовжила воювати в еміграції, частина – приєдналася до армії СРСР. Армія Крайова чинила партизанський спротив.

Після того, як країну було звільнено та в ній запанував мир, почали відроджуватися всі сфери та галузі довоєнного життя, в тому числі й кінематографічна сфера. За часів окупації кінотеатри функціонували також, але обслуговували здебільшого німців і мали обмежений репертуар.

Перші художні фільми про Другу світову війну, створені не в окупації, вийшли 1946 року. З цих пір починає відлік розвиток військової тематики в кінематографі, який продовжується і понині.

Польща, знаходячись до 1989 року під контролем Радянського Союзу, відчувала вплив комуністичної ідеології в усіх сферах життя та культури, в тому числі й у кіномистецтві. Незважаючи на критику, недостатність фінансування та політизованість сфери, кінокультура в Польщі створила низку унікальних шедеврів та власну мистецьку школу.

У боротьбі соціалістичного реалізму та агітаційних замовних фільмів із суто польськими за поглядами та змістом стрічками розвивалося кіномистецтво до самого звільнення держави від контролю СРСР. З цього часу розвиток галузі став незалежним, продовжуючи поповнювати світову кіноколекцію новими стрічками, в тому числі й про Другу світову війну.

РОЗДІЛ 2.

ПОЛЬСЬКІ ХУДОЖНІ ФІЛЬМИ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ

2.1. Кінострічки комуністичної доби

Щойно Польщу було звільнено від окупації та підписано мирні угоди, які ознаменували завершення Другої світової війни, до життя стали повертатися всі сфера мистецтва, в тому числі й кіно. Кіноіндустрія в Польщі відновлює продуктивний режим фактично відразу. По-перше, для цього вже було створено фундамент тими митцями та спеціалістами, які працювали протягом воєнних років. По-друге, до влади в Польщі приходять комуністичні сили, яким зручно використовувати кіномистецтво для цілого ряду цілей – від забезпечення підтримки ідеології до створення стійких атрибутів мирного життя та заспокоєння населення¹.

Зусиллями нової влади за перші мирні 5 років було відновлено всі за кількістю кінотеатри в нових кордонах Польщі. За деякими даними, це число навіть перевищило довоєнний показник: на 1949 рік нараховувалося 760 об'єктів проти 740 об'єктів на 1938 рік².

Варто зазначити, що польське кіно розвивалося в специфічних умовах. На відміну від СРСР, режим у Польщі був достатньо м'яким, тож і умови для творчості тамтешні кінорежисери, сценаристи та актори мали більш комфортні. Разом з тим, цензорський апарат впритул до 1956 року, тобто до початку періоду «відлиги», суворо слідкував за вибором для екранізації певних тем³. Особливо жорстко перевіряли, в тому числі, кіно про відносини з Радянським Союзом, це торкалося в першу чергу стрічок про Другу світову війну.

¹ Сариуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно. Електронний репозитарій Українського католицького університету. URL: <https://er.ucu.edu.ua/>. (дата звернення: 01.03.2021).

² Marszałek R. Polska wojna w obcym filmie. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. Str.153.

³ Цимбалюк О. В. Польське кіно та актори в радянській дійсності // ІНТЕРМАРУМ: історія, політика, культура. 2018. №5. URL: <http://intermarum.zu.edu.ua/article/view/154797> (дата звернення: 20.03.2021).

Радянській владі було важливо, щоб відносини з Польщею в польському кіно були показані як дружні, героїчні та приязні, а, як можна стверджувати на основі історичних реалій, такими вони майже ніколи не були. Тому режисерам, обираючи тематику недавно закінченої війни, доводилося докладати зусиль, щоб обрати не тільки вигідний для радянської ідеології сценарій, але й не поступитися власній гідності та совісті.

Вся професійна діяльність у царині кіномистецтва реалізувалася через державне підприємство «Польський фільм». За документами воно входило до структури Міністерства культури та національної спадщини, проте фактично повністю підпорядковувалося партії та ідеологічній машині. ДП «Польський фільм» в даній ситуації виконувало цензорські функції, підбирало «правильних» кадрів та забезпечувало створення контенту, що вписувався у площину радянської політичної парадигми.

Крім ексклюзивних прав на створення польського кіно, підприємство закуповувало іноземні стрічки, ретельно добираючи репертуар. Під просуванням ідеї позбавлення кіноіндустрії комерційного впливу та тиску націоналізація сфери призвела до повної її залежності та підпорядкування всіх функцій потребам комуністичної ідеології.

Стартовим продуктом кіноіндустрії мирного часу стали саме фільми про Другу світову війну – ця тема буде своєрідним *magnum opus* мистецтва всього світу на довгі роки. Перші ластівки прокату – документальні кінохроніки з ретельно дібраними кадрами. Проте жодна редактура не могла позбавити стрічки великого трагізму війни.

Перше художнє кіно про війну в Польщі – «Заборонені пісеньки» режисера Леонарда Бучковського¹. Стрічка 1947 року поєднувала у собі націоналістичну гордість та відверту пропаганду. Сюжет обертається навколо вуличного музиканта, що в роки війни бере участь у партизанському русі, кульмінацією якого стає Варшавське повстання 1944 року. Незважаючи на

¹ Заборонені пісеньки (Реж. Л. Бучковський, 1947). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/30153/annot/>

драматичну основу та присутність у сюжеті складних героїв (німецький інформатор, єврей, який ховається від окупантів) фільм висвітлював трагічні події повстання оптимістично і досить легковажно, чому особливо сприяв музичний супровід, створений на основі партизанських веселих пісень¹.

Стрічки, в яких поєднувався гіперболічний героїзм та ідеологічна пропаганда, активно просували в прокаті. Серед таких можна відмітити фільми «Прикордонна вулиця» Олександра Форда, «За вами підуть інші» Антоні Бохдзевича, «Останній етап» Ванди Якубовської². Критика активно підтримувала авторів, що створювали кіно «на замовлення», агресивно реагуючи на інші за змістом проекти тих же режисерів³.

Після смерті Йосипа Сталіна, у роки «відлиги», почалися процеси лібералізації як у самому Радянському Союзі, так і на контрольованих ним територіях. З 1955 по середину 1960-х років існувала так звана «Польська школа кіно» – унікальне самобутнє, культурне явище та мистецький процес, що мав значний вплив на всю культуру та національну свідомість поляків⁴. «Целюлоза» Єжи Кавалеровича і «П'ятеро з вулиці Панської» Анджея Вайди стали першими помітними творами, що ознаменували початок цього нового напрямку польського кіно⁵. Вони несли в собі інше бачення реальності, наближене до сприйняття подій так, як це було до війни. Польська школа кіно відзначається двома ключовими тенденціями:

- максимальна відмова від жанру соціалістичного реалізму, що офіційно нав'язувався радянською владою – польські митці першими в цьому процесі;

¹ Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои // Обсерватория культуры. 2006. № 5. С. 46–48.

² Прикордонна вулиця (Реж. А. Форд, 1949). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/140205/>; Останній етап (Реж. В. Якубовская, 1948). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/53248/annot/>

³ Hendrykowski M. Paradoxy poetyki socrealizmu w filmie polskim // Blok. 2002. № 1. Str. 132.

⁴ Молчанов В.С. Фильмы социалистической Польши: создание, судьбы. М.: Искусство, 1989. С. 44.

Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды // Проблемы медиакультуры. 2016. №2. С. 126.

⁵ Целюлоза (Реж. Е. Кавалерович, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/19994/annot/>; «П'ятеро з вулиці Панської» (Реж. А. Вайда, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/89438/foto/575924/>

- основне місце у творчості посіла тематика Другої світової війни та років опору німецькій окупації.

Якщо розглядати кінематографічне мистецтво в якості одного з видів глобальних психологічних терапевтичних практик, можна припустити, що у Польщі після 1945 року воно розвивалося згідно з основними правилами реакції на будь-які трагічні події. Так, мистецтво відобразило перехід ставлення цілого народу до подій війни, що видозмінювалися з часом від заперечення до прийняття¹.

Неформальне мистецьке об'єднання відрізнялося такими характерними прийомами, які використовувались для висвітлення тематики Другої світової війни:

- Активний розвиток та популяризація тематики героїки польського народу. Режисери та сценаристи отримали змогу, незважаючи на опір радянської ідеологічної машини та критики, присвятити більшу увагу саме дослідженню, рефлексії та аналізу власне польської історії у конфлікті. Основний настрій фільмів – епічний, піднесений, драматичний, монументальний. Ключовим митцем, що працював у цій гілці Польської школи кіно, вважають Анджея Вайду².
- Аналіз польського досвіду в Другій світовій війні через гумор. Характерний настрій таких стрічок – іронічний, саркастичний, з використанням гіпербол та оксиморонів. Фільми цього напрямку активно використовують національні міфи і розвінчують їх в сюжеті. Основним представником цього напрямку Польської школи кіно вважають Анджея Мунка³.

З одного боку, було створено фільми, що зображували героїзм польського народу, причому в цій царині створювалися фільми і не про Другу світову, що значним чином сприяло розвитку національної свідомості поляків.

¹ Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: Уч. пособие. М.: ВГИК, 2003.

² Черненко М. М. Анджей Вайда. М.: Искусство, 1965. С. 21.

³ Елисеева Т.Н. Анджей Мунк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.124.

Яскравим представником героїчної тематики був режисер Анджей Вайда та його картини «Канал», «Попіл і діамант», «Покоління»¹.

Інша гілка Польської школи кіно відрізнялася використанням іронії, гумору, що дозволяли висміяти і розвінчати стереотипи на національні міфи. Найпомітнішими фільмами військової тематики гумористичного напрямку можна вважати «Ероїку» Анджея Мунка (1958), яка через інструменти, притаманні комедійному жанру, показує драматичні події визволення Варшави та життя поляків у концтаборах². Саме за таке неоднозначне бачення проблематики власної творчості Анджея Мунка називали «найбільшим раціоналістом і насмішником» у тогочасному кінематографі³.

Якщо початкові кінопродукти являли собою чисті хроніки без інтерпретацій, то з часом це сильно змінюється. Так, уже наприкінці 1960-х років з'являються перші фільми комедійного жанру про Другу світову війну. Слід відзначити, що багато з них (наприклад, «Пригоди каноніра Доласа») показували причинно-наслідкові ланцюги певних подій більш точно та історично достовірно, ніж серйозні продукти драматичного жанру, але виконані в площині соціалістичного реалізму⁴.

Крім того, до гумористичного напрямку варто віднести стрічку Єжи Кавалеровича «Справжній кінець великої війни» (1957)⁵. У фільмі, сповненому як очевидних штампів, так і гумористичних моментів, було чи не вперше розглянуто ідею, яка стала однією із ключових для сприйняття війни польським народом. Так, режисер показав, що психологічні травми залишаються з людьми назавжди, тому насправді Друга світова війна продовжувалася у свідомості кожного, кому вдалося її пережити. Ця думка

¹ Елисеєва Т.Н. Анджей Вайда // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.32; Канал (Реж. А. Вайда, 1957). Ел. Ресурс. URL: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film02.html>; Попіл і діамант (Реж. А. Вайда, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/19205/annot/>; Покоління (Реж. А. Вайда, 1954). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/17859/annot/>

² Ероїка (Реж. А. Мунк, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://adzhaya.livejournal.com/776807.html>

³ Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность... С. 87.

⁴ Молчанов В.С. Фильмы социалистической Польши: создание, судьбы... С. 39; Пригоди каноніра Доласа (Реж. Т. Хмелевський, 1970). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/priklyucheniya-kanonira-dolasa>

⁵ Справжній кінець великої війни (Реж. Є. Кавалерович, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/nastoyaschiy-konec-bolshoy-voyny>

була важливою для глядачів, тому фільм досі користується популярністю, ілюструючи вагому роль терапевтичної функції кіномистецтва.

Змога знайти комічне свідчить не тільки про те, що пройшов прийнятний для цього час, але й про те, що сам польський народ пройшов достатній шлях для того, щоб знайти сили для такого погляду. А кінематограф лише відобразив це, пристосувавшись до потреб глядачів. Відповідаючи на основні соціальні запити, кіномистецтво дає змогу адаптувати сферу розваг людини таким чином, щоб вона виконувала не тільки суто розважальні функції¹.

Період існування Польської школи кіно був досить нетривалим, вона перестала існувати під тиском комуністичної влади, що поступово відновився і зріс на кінець 1960-х років. Немало сприяла зміні основної парадигми польського кіно зміна поколінь².

У Польській школі кіно, що активно розвивалася, користаючись із політичної свободи, були й твори, що стоять осередком, не вписуючись у дві основні гілки розвитку. Наприклад, Тадеуш Конвіцький, діючи в полі нової школи кіно спромігся закласти основи зародження та розвитку польського авторського кінематографу. Стрічка «Зимові сутінки» (1956), знята за його сценарієм, показує, наскільки глибоко війна вплинула на всі сфери життя людини³. У центрі фільму – конфлікт кількох поколінь однієї сім'ї з провінційного містечка. Праця Конвіцького перегукується із стрічками Кавалеровича. Для польського глядача, таким чином, важливими були аналітичні, терапевтичні функції фільмів про Другу світову війну, в якому б форматі вони не були створені. А Польська школа кіно тільки відповідала на соціальні потреби і запит⁴.

¹ Корбут К.П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе // Журнал практической психологии и психоанализа. 2005. № 2. С. 28.

² Lubelski T. Historia kina polskiego. Kraków: Universitas, 2015. Str. 56.

³ Елисеева Т. Н. Анджей Вайда... С. 42. Поменяла сноску, так как в списке литературы есть эта статья; Зимові сутінки (Реж. Т. Конвіцький, 1956). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/33854>

⁴ Lubelski T. Polska Szkoła Filmowa // Encyklopedia kin, Kraków: Universitas, 2003. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215> (дата звернення: 19.03.2021).

Близько 15 років знадобилося полякам, щоб почати відхід від превалювання драматичного та епічного напрямку в фільмах про Другу світову війну. На зміну йому, у відповідності до прагнення всього народу відновитися та перегорнути трагічну сторінку в історії, прийшов оптимістичний погляд на події. Якщо Польська школа кіно використовувала комедійні інструменти для складного діалогу з глядачем, то в 1960-ті роки гумор вживається суто для розваги. Також оптимістичний погляд цілком обґрунтовано пов'язують із посиленням пропагандистського тиску СРСР на культуру Польщі¹.

Серед цього контенту варто особливо виділити багатосерійний проект «Чотири танкісти і пес», (1960–1970) – він став символом цього часу². Продукт мав розважальний, відверто гумористичний характер, що не завжди було коректним і толерантним та слугував для пропаганди польсько-радянської дружби і вибудовування міфу про головну роль СРСР у справі спасіння Польщі від нацистських загарбників. Зміст серіалу є абсолютним втіленням радянської парадигми. При цьому в жодній серії не було висвітлено ворожої ролі Червоної армії у розділенні Польщі 1939 року. Зміст проекту настільки протилежний реальним подіям, що показ цього матеріалу до нинішнього часу заборонено на національному польському телебаченні³.

Активність росту впливу правлячої Польської об'єднаної робітничої партії на національний кінематограф можна чітко прослідкувати за збільшенням кількості стрічок, серед яких дуже мала частка творів тих режисерів, що творили у період «відлиги». На зміну їм приходять ті митці, що згодні на замовний продукт. Наприклад, популярними в усьому соціалістичному блоці країн стали стрічки «Пригоди каноніра Доласа» та «Де генерал?» авторства Тадеуша Хмелевського⁴. У них у гумористичній манері

¹ Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego. Bydgoszcz: Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005. Str. 33.

² Чотири танкісти і пес (Реж. К. Наленцький, 1960–1970). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/343623>

³ Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego... Str. 41.

⁴ Де генерал? (Реж. Т. Хмелевський, 1963). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/80462/annot/print/>

було показано не тільки героїку радянських воїнів, а й перебільшену безсилість та непрофесійність польської армії¹.

У роки збільшення політичного тиску режисери все більше стали звертатися до багатосерійного формату. Так можна було відповісти на дві вимоги, яким кінематограф мав відповідати:

- ідеологічна робота;
- заповнення прокатного та ефірного простору сталим «правильним» продуктом.

За тотальної підтримки партії та критики виходять такі багатосерійні проекти, як «Ставка більша за життя» (1967–1968) на 18 серій, «Домашня війна» (1965–1966) на 15 серій². У них показувалися не тільки події війни, але й подальше начебто мирне життя, в якому знаходилося місце для шпигунів та ворогів польського народу, яких вдавалося знешкодити спільними польсько-радянськими силами. Звісно, ця фабула співпадає з державним замовленням, але вона все ще відповідає на потребу глядача аналізувати події війни та те, як війна вплинула на мирне життя і чи є вихід із посттравматичної кризи³.

Врешті, перспективні режисери, які мали великий творчий потенціал та вміли створити продукт, що відповідав на всі потреби глядачів, втратили всі можливості для реалізації. Більшість з них виходять з тематики Другої світової війни, переходячи до зйомок фільмів про інші досягнення польського народу. Після загибелі Анджея Мунка та еміграції Романа Поланські й Єжи Сколімовського польське національне кіно втратило велику частину свого самобутнього потенціалу.

1970-ті роки характерні тим, що в цей період польські режисери вдавалися до експериментів, що часто навіть не йшли у прокат і не висвітлювалися в публічному просторі. Соціальні процеси та тиск радянської

¹ Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды... С. 131.

² Ставка вища за життя (Реж. Я. Моргенштерн, 1967–1968). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/35246/foto/>; Домашня війна (Реж. Є. Груза, 1965–1966). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/842300/>

³ Цимбалюк О. В. Польське кіно та актори в радянській дійсності... С. 268.

влади породити своєрідний супротив, що виказувався у пошукові нових форм, інструментів та стилів. Характерною рисою періоду є відмова частини сценаристів створювати проекти, присвячені Другій світовій війні, оскільки ця тема була дуже політизованою та сковувала творчий процес.

Крім того, росло невдоволення втручанням ідеології та критики у мистецький процес, яке вилилося у рух «кіно моральної тривоги». Режисери всіма доступними ресурсами намагалися критикувати радянську владу та її тиск на Польщу, проте поступово рух вийшов на новий рівень. Фільми стали присвячувати універсальним загальнолюдським філософським проблемам.

Проте і воєнна тематика продовжувала свій розвиток у кіномистецтві. Поряд з такими картинами, як «Земля обітована» Анджея Вайди (1974 рік), що пішов назустріч вимогам радянської влади, розвивалося більш концептуальне та незалежне кіно, яке намагалося пробити дорогу до Європи¹. Проте, неможливість повної творчої реалізації та донесення готових творів до глядача негативно впливали на кіно в 1970-ті роки, тому більшість режисерів все ж таки намагалося втекти від тематики Другої світової війни, переключаючись на історичні пригоди, екранізацію творів класиків польської літератури тощо².

У 1980-ті роки з'являється більша свобода в мистецькому середовищі Польщі. Це викликано послабленням радянської влади та курсом на «перебудову». 1980 року було створено незалежну самоврядну профспілку «Солідарність», яка боролася проти комуністичного режиму в країні. До неї примкнув один з найбільш культових режисерів Анджей Вайда, ставлення до якого в радянській критиці завжди було настільки ж суперечливим, наскільки великим було визнання його таланту в Європі. Так, його фільми «Людина зі сталі» та «Людина з мармуру», створені в роки роботи в русі «Солідарність»,

¹ Земля обітована (Реж. А. Вайда, 1975). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/29032/annot/>

² Lubelski T. Kino Moralnego Niepokoju // «Słownik filmu», red. Rafał Syska, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2010. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321> (дата звернення: 12.03.2021).

зазнали нищівної критики з боку радянської влади¹. Те ж саме стосується і робіт інших поляків, проте критика тепер значила для їх творчості менше, ніж у попередні періоди².

Як висновок можна відмітити, що польське кіно про Другу світову війну почало розвиватися одразу, як з'явилася можливість створювати фільми у повоєнній країні. Кіномистецтво зазнало великого впливу радянської ідеології, яка по-різному проявлялася протягом всього існування прорадянської влади в Польщі. Періоди послаблення тиску ознаменувалися створенням нових мистецьких шкіл, у той час як періоди посилення ідеологічного впливу негативно відобразилися на стрічках про Другу світову війну та на мистецькому житті країни в цілому.

2.2. Вплив радянської цензури на польську кіноіндустрію

Радянський вплив на Польщу був значним та поширювався на всі сфери життя держави до кінця 1980-х років, у певні періоди послаблюючись чи, навпаки, стаючи більш жорстким.

Одразу після закінчення Другої світової війни цензура у Польщі майже ніколи не торкалася форми чи творчих інструментів, за допомогою яких ідеї режисерів втілювали на екран. Проте щодо змісту контроль був достатньо жорстким. Дослідниця О. Рахаєва зазначає, що радянський вплив на кінематограф був настільки сильним, що деякі стрічки не могли вийти в прокат, якщо там не було радянських персонажів³.

Наприклад, «Заборонені пісеньки» (1947) Леонарда Бучковського випустили в кінотеатри тільки після цілого ряду правок⁴. Серед них режисер

¹ Людина із мармуру (Реж. А. Вайда, 1976). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/28200/annot/>; Людина зі сталі (Реж. А. Вайда, 1981). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/20382/annot/>

² Глинський М. «Солидарність»: антикомуністическое или коммунистическое явление? // Culture.pl. URL: <https://culture.pl/ru/article/solidarnost-antikommunisticeskoe-ili-kommunisticeskoe-avlenie> (дата звернення: 25.03.2021).

³ Рахаєва О.В. Русские мотивы в польском кино... С. 227.

⁴ Заборонені пісеньки (Реж. Л. Бучковський, 1947). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/30153/annot/>

був змушений змінити частину стрічки, щоб презняти матеріал про звільнення Варшави: довелося зробити кадри, які підкреслювали, що головна роль у звільненні польської столиці належала Радянському Союзу. Проте насправді це не так. Режисерка Ванда Якубовська, створюючи кіно «Останній етап» (1947), ввела в якості головних героїнь одразу двох росіянок¹. Це було потрібно, щоб не витратити час на правки і одразу отримати дозвіл на прокат. Єжи Жажицький був змушений напрочуд довго переробляти сценарій стрічки «Нескорене місто» (1950) в угоду радянській пропаганді, врешті вписавши туди потрібні сцени про героїчні дії російських воїнів, яких насправді не було зафіксовано².

Іноді щоб зняти «правильне» кіно, яке б відповідало всім вимогам радянської цензури, потрібно було долучати до створення продукту радянських спеціалістів та консультантів. Наприклад, 1953 року, знімаючи фільм «Солдат перемоги», Ванда Якубовська запросила до консультативної ради самого маршала Рокоссовського, який на той час обіймав посаду міністра оборони Польщі³. Використовуючи впливових консультантів, режисери могли зняти кіно, яке дійсно би дозволили транслювати. Крім того, так підкреслювалася солідність не тільки стрічки, але й самого Радянського Союзу: буцімто, поляки без його допомоги не могли створити історично достовірні фільми⁴.

Так було до 1956 року, коли почалися ліберальні пом'якшення, які дозволили усім сферам життя працювати вільніше. Десталінізація, яку асоціюють із хрущовською «відлигою», а в Польщі з Владиславом Гомулкою, поставила польське кіно в умови «напівсвободи». Начебто, дозволялося все, проте геть не всі режисери мали змогу зняти кіно і розраховувати на успіх. Саме ця умова вплинула на характер польського кіно про Другу світову війну:

¹ Останній етап (Реж. В. Якубовская, 1948). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/53248/annot/>

² Нескорене місто (Реж. Є. Жажицький, 1950). Ел. Ресурс. URL: <https://zaq2.pl/video/zpyt>

³ Солдат перемоги (Реж. В. Якубовська, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/89439/annot/print/>

⁴ Рахаєва О.В. Русские мотивы в польском кино // Киноведческие записки. 2012. № 100–101. С. 227.

складна форма, як спосіб обдурити цензорів, продумані до дрібниці сценарії, наповнені відсилками та натяками, геніальна робота декораторів та костюмерів, що вміли дати уважним глядачам приховану інформацію, створюють такий пласт потужних кінопродуктів, який потім стане основою для унікального експериментального польського кіно в 1970-ті роки¹. Період у розвитку польського кінематографа часів «відлиги» називають «кіно морального неспокою».

Незважаючи на відчутне збільшення творчої свободи, радянська критика ревно слідкувала за тим, які саме польські продукти про Другу світову війну і куди потрапляють на перегляд. Наприклад, 1958 року режисер Анджей Вайда зняв трилогію «Попіл і діамант», в якій досить різко та об'єктивно показувались не тільки події війни, але й відносини між радянським військовими та Армією Крайовою вже по звільненню Польщі². Кіно дозволили показувати тільки в Польщі, заборонивши вивозити за її межі. Проте Єжи Левінський, як очільник офіційного державного кіно, не зміг приховувати стрічку колеги і вивіз її на Венеціанський фестиваль. Як наслідок, його зняли з посади, проте кіно отримало визнання і славу, досі вражаючи глядачів всього світу³.

Головні шедеври польського кіно, створені у роки «відлиги», користувалися популярністю як на батьківщині, так і за кордоном, причому в рівній мірі серед країн капіталістичного і соціалістичного блоків. Тим не менш, офіційна цензура СРСР реалізувалася через критику, принижуючи досягнення культових творців Польської школи кіно. Наприклад, відомий дослідник мистецтва та спеціаліст кіно Р. Юренев гостро піддав критиці фільм Анджея Вайди «Попіл і діамант»: «Чи читав Вайда ленінські статті про партійність літератури, в яких з переможною силою доведено, що, намагаючись стати поза класовою боротьбою, художник неминуче скочується

¹ Горелов Д.В. Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино // Театр. 2011. № 5. С. 136.

² Попіл і діамант (Реж. А. Вайда, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/19205/annot/>

³ Marszałek R. Polska wojna w obcym filmie... Str. 133.

в болото реакції?»¹. «Ероїку» Анджея Мунка, де активно використовувалися гумористичні інструменти, було звинувачено у дегероїзації людей, що брали участь у Варшавському повстанні 1944 року, хоча автор лише показав помилки, допущені в тому числі радянськими організаторами під час планування та реалізації операції².

Дісталось від критики й одному з найталановитіших польських режисерів Александру Форду, чиї твори було визначено як «знаряддя проти своєї соціалістичної батьківщини». Ця цитата Р. Юренєва стосується фільму «Восьмий день тижня» (1958)³, в якому достовірно показане ставлення польської молоді до радянської армії під час Другої світової війни⁴.

Критика періоду «відлиги» не могла мати прямого впливу на роботу режисерів Польської школи кіно, проте вона вела роботу, що підривала авторитет окремих митців та знецінювала польське бачення Другої світової війни у цілому. Саме у ці роки СРСР виробив специфічне ставлення до польського кіномистецтва, яке відображено у російській історіографії і на сучасному етапі її розвитку. Ось основні складові цього ставлення:

- наявність ревізйонізму;
- поширення «чорної легенди»;
- пропаганда соцреалістичного підходу.

Що таке ревізйонізм? Це пейоративний термін, що означає панування ідейного напрямку в мистецтві чи іншій сфері діяльності, за якого потрібен перегляд, тобто ревізія сталих понять, доктрин, поглядів тощо⁵. Ревізйонізм по відношенню до польського кінематографа, в тому числі й про Другу світову війну, полягав у тому, що постала необхідність заборонити безліч тем, напрямів у мистецтві, а також обмежити використання певних підходів,

¹ Юренев Р.Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши // Вопросы эстетики. 1959. Вып. 2. С. 83.

² Там само. С. 94.

³ Восьмий день тижня (Реж. А. Форд, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinomania.ru/film/51802>

⁴ Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды... С. 110.

⁵ Schreiber G. Revisionismus und Weltmachtstreben. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1982. S. 32.

інструментів, стилів та жанрів тільки тому, що цього вимагала радянська ідеологія, а не з будь-яких інших причин¹.

Ревізіонізм дозволяв СРСР вибудувати таку атмосферу творчості, за якої можна було очорнити будь-якого творця та його здобуток, що не підходили під критерії пануючої ідеологічної парадигми. Він був покликаний не тільки створювати обмеження, але й фальсифікувати історичні події, висвітлені в мистецтві.

Тенденція «чорної легенди» має таку назву через один з основних штампів, які навішували експериментальному незалежному польському кінематографу, що не працював у полі ідеологічної парадигми, яку нав'язував СРСР. Усі фільми, що мали драматичний посил, розкривали нелегку долю персонажів, що опинилися в різних, але однаково трагічних умовах під час війни, називалися «чорними». Якщо фільми було присвячено лише таким драматичним подіям, радянська критика називала їх «занепадницькими», їх вважали такими, що викривляли реальний стан подій. Основним ідеологом «чорної легенди» був критик Р. Соболев². Разом з ним участь у цькуванні драматичного епічного польського кіно про Другу світову війну взяла спеціалістка з мистецтва В. Колодяжна: «Похмуре, однобоке бачення світу, зневіра в людині... Щоправда, захисники “чорної серії” запевнили, що саме ця атмосфера безнадії закликає глядача до активної боротьби, але це не відповідає дійсності»³. Як бачимо, вся героїко-драматична гілка польського нового кіно була названа нереалістичною.

«Чорна легенда» була суто пропагандистським продуктом, який слугував головній цілі – дискредитувати реалістичне польське кіно та не допустити правильне сприйняття глядачами складних подій Другої світової війни, не дозволити полякам проаналізувати реальну роль СРСР у долі їх батьківщини. Все, що виходило за рамки парадигми, називалося

¹ Захарчук І. В. Рецепція соцреалізму в посттоталітарних культурних координатах / Питання літературознавства. 2007. Вип. 74. С. 191.

² Соболев Р.П. Встреча с польским кино. М.: БПСК, 1967. С. 17, 22.

³ Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945–1970). М.: ВГИК, 1974. С. 27.

«очорненням». Тобто реалістичний підхід польських режисерів та їх намагання об'єктивно висвітлити події Другої світової війни вважалися офіційною критикою наклепом.

Впровадження соціалістичного реалізму як художнього методу в мистецтві було типовим для всього СРСР та країн соціалістичного блоку. Соцреалізм був покликаний висловлювати соціалістично-усвідомлену концепцію світу та людини, що зумовлена епохою боротьби за встановлення та розвиток соціалістичного суспільства. В Уставі Союзу письменників СРСР, який було затверджено на першому з'їзді об'єднання, було винесено таке трактування соцреалізму: «Соціалістичний реалізм... вимагає від художника правдивого зображення дійсності в її революційному розвитку... Історична конкретність художнього зображення дійсності має поєднуватися із завданням ідейної перебудови та виховання в душі соціалізму»¹.

Польський кінематограф, що зародився і розвивався власним шляхом, керуючись світовими тенденціями і досягненнями, мав власні традиції, методи та бачення. Саме тому він від самого початку не відповідав радянським соцреалістичним вимогам, що було зрозуміло одразу після завершення Другої світової війни.

Польське кіно, що мало власне бачення та задачі, створюючи стрічки, присвячені війні, не вписувалося у постулати соцреалізму. Через це радянська критика, в тому числі такі її діячі, як Р. Соболев та В. Колодяжна, сприяли виводу з прокату та осудженню незалежних стрічок. Серед тих проєктів на військову тематику, що постраждали від повсюдного насадження соцреалістичного підходу, варто відмітити «Людину на рельсах» А. Мунка (1957), «Кінець ночі» В. Ушинської та Ю. Дзедзіни (1957), «Петлю» В. Хаса (1958), «Загублені почуття» Є. Зажицького, «Базу мертвих людей» Ч. Петельського².

¹ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. С. 23.

² Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945–1970)... С. 46–47; Маркулан Я.К. Кино Польши. Л.–М.: Искусство, 1967. С. 204; Человек на рельсах (Реж. А. Мунк, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/chelovek-na-relsah>; Петля (Реж. В. Хас, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://visitor-fudo.livejournal.com/373411.html>; Загублене почуття (Реж. Є. Зажицький, 1957). Ел. Ресурс. URL:

Серед основних звинувачень тим кінематографістам, що відмовлялися працювати в рамках соціалістичного реалізму, а таких у період «відлиги» було багато, звучали: «навмисно песимістичне зображення дійсності», «некласовий підхід», «очорнення» та, найголовніше, «схильність до західного впливу»¹.

Особливо цікавим періодом у розвитку польського кінематографа стали 1970-ті роки, названі роками «великих експериментів». Про їх потужність у плані намагань створити власний продукт відмічають навіть ті критики, які в цілому негативно ставилися до суто польського національного кіно у власних статтях. Так, В. Колодяжна писала, що «все найкраще в області змісту і форми отримало свій розвиток... на початку 1970-х років». Разом з тим, критикиня стверджувала, що всі експерименти польського кіно призводили до сумнівів режисерів у тих твердженнях, які насаджувалися СРСР та привели до епохи “морального неспокою” в кінематографі, що продовжував існувати у роботах окремих режисерів досить довго після завершення періоду “відлиги”»².

Кіно 1970-х років у Польщі несе на собі вплив всесвітніх змін у мистецтві: актуалізувався психологічний підхід до сюжету, намагання зробити героїв суперечливими і складними, а не лише «білими» та «чорними». Радянська критика навіть не виносила обговорення такої творчості польських режисерів в публічне поле, більше того – ці фільми не йшли в прокат і замовчувалися роками. Саме тому, незважаючи на великий потенціал, режисери 1970-х років не могли творити під диктатом СРСР, а їх творчість просто зникла, що породило феномен «білих плям» в історії польського кіно про Другу світову війну³.

Наприклад, про період 1970-х років красномовно свідчить випадок із режисером Гжегожем Крулікевичем. 1972 року він створив стрічку «Навиліт»: чорно-білу драму в стилі реалістичного занурення в події і в стилістиці

<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/18218/annot/>; База мертвих людей (Реж. Ч. Петельський, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/54280>

¹ Колодяжная В. С. Кино Польской народной республики. М., 1974, С. 26, 45, 47.

² Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945–1970)... С. 48.

³ Lubelski T. Kino Moralnego Niepokoju....Str. 3.

німецького експресіонізму¹. В ній, зокрема, були суперечливі епізоди вбивства, в якому головний герой вбиває не тільки свого опонента, але й невинних свідків злочину. Причому кіно зняте так, що тільки глядач може вирішити, осуджує він убивцю чи схвалює його вчинок. Така жахлива аморальна стрічка, на думку критиків, не мала з'явитися у прокаті, тому її просто приховали, а про режисера стали згадувати лише у наш час².

На жаль, явище «білих плям» в історії польського кінематографа про Другу світову війну до цього часу є недостатньо вивченим, і напевне не можна сказати, скільки фільмів було знищено радянською ідеологічною машиною, яким був їх зміст та як би вони вплинули на бачення польської специфіки кіномистецтва, пов'язаного із воєнними подіями.

Саме тому робота радянської критики була вкрай негативною і для розвитку польського кіно і для історії в цілому. Критика не дає змогу точно та об'єктивно оцінити жанрову та стилістичну різноманітність польського кіно, його активність та актуальні для режисерів різних часів тематики.

Варто зауважити, що радянська критика сформувала такі основи сприйняття польського кінематографу в країнах соціалістичного табору, що вони впливають на оцінку стрічок до цього часу. Навіть зараз у Росії доробок геніального Анджея Вайди оцінюють вже сучасні кінокритики як вкрай негативний, песимістичний та такий, що порочить образ Радянського Союзу. Це свідчить, як і на той час, коли стрічки режисера тільки створювалися, про незмінність парадигм оцінки у державі, яка до сих пір спотворює історичну правду про події Другої світової війни і приховує твори, що можуть її виказати. Варто додати, що в Україні ставлення до творчості та особистості культового польського режисера цілком позитивне, а його фільми в українському озвученні в Мережі більш доступні, ніж у російському перекладі – для російського онлайн-глядача.

¹ Навиліт (Реж. Г. Крулікевич, 1972). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/104873/annot/print/>

² Вирен Д.Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест експериментального киноязыка // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2013. № 4 (80). Ч. 3. С. 19.

Як висновок відмітимо, що радянська пропагандистська машина використовувала цензуру по відношенню до польського кіно в якості вкрай дієвого і потужного інструменту корекції та обмеження розвитку мистецтва. Критика спотворювала ставлення до фільмів, а її оцінки здебільшого торкалися не суто якості окремих продуктів, а того, наскільки вони підходять під параметри пануючого напрямку в мистецтві – соціалістичного реалізму.

Ревізіонізм та «чорна легенда» польського кіно не давали режисерам та сценаристам змоги реалізувати творчий потенціал і відповідати на потребу глядача в об'єктивних стрічках, що показували б події Другої світової війни без викривлень та допомагали б продуктивно пережити набутий досвід. Через те, що ідеологічна машина в буквальному сенсі знищила невідому науці кількість кінострічок, наразі важко повністю оцінити, якою саме була повна картина розвитку польського кіно про Другу світову війну.

2.3. Друга світова війна у кіномистецтві новітнього часу Республіки Польща

Загалом, усе повоєнне мистецтво, можна більшою чи меншою мірою вважати рефлексією та терапією досвіду Другої світової війни. Події 1939–1945 років назавжди змінили людство. Від технологій до психології, від соціальних відносин до адаптивних поведінкових паттернів – змінився весь світ.

Досліджуючи кінематографічне мистецтво, що розвивається від 1945 року до теперішнього часу, варто мати на увазі, що події Другої світової війни відображаються не тільки в тематичних творах, але й у всьому мистецькому просторі. У цьому чітко прослідковується тенденція, що мала прояв після Першої світової війни, тільки тоді вона більшою мірою розвинулася в літературі: ціле покоління митців, що пройшли війну, змінили

мистецький простір таким особливим чином, що це вплинуло на всю сферу культури¹.

Рефлексивна творчість характерна тим, що створена під впливом тих чи інших подій, несе в собі їх безпосереднє відчуття, спогад, відтворення емоцій. Мета такої творчості – зафіксувати подію, зробити зліпок психоемоційного стану, створити джерело, а не аналіз. Рефлексивні тенденції, що пов'язані з документальними жанрами кіно, часто використовують їх матеріали. Цю сферу можна охарактеризувати як продукт, створений, щоб «пам'ятати».

Терапевтична творчість має за мету створення саме аналізу подій, несе в собі намагання пережити, осмислити, зробити висновки. Тобто терапевтична творчість, на відміну від рефлексивної, за основну ціль має ефективне проживання. Терапія включає в себе більше різноманіття жанрів, методів та прийомів, бо її основне покликання – спонукати до обробки поданого матеріалу. Ця сфера характеризується цілою палітрою посилів, які можна узагальнити основним закликком «не допустити»².

З початком демократичних перетворень Польща отримала змогу повернутися до тих мистецьких процесів, що на кілька десятиліть було заморожено. Вони потребували більш ґрунтовного аналізу, оскільки у митців з'явилося більше можливостей не тільки суто технічного плану. Доступ до раніше заблокованих масивів інформації про Другу світову війну зробив можливою ретельну роботу з архівами та створення на цій основі нового кінопродукту, який би відповідав на запити сучасного глядача.

Отже, крах комуністичного режиму в Польщі 1989 року одразу дав перші результати в кінематографі. Наприклад, 1991 року було знято фільм «Європа, Європа» спільними зусиллями польської, французької та німецької команд³. Кіно про єврея-підлітка, який рятується від репресій, видаючи себе за арійця. Режисерка від Польщі виступила Агнешка Холланд, одна з тих, хто

¹ Юрєнев Р.Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши... С. 83.

² Сариуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно. Електронний репозитарій Українського католицького університету. URL: <https://er.ucu.edu.ua/> (дата звернення: 01.03.2021).

³ Європа, Європа (Реж. А. Холланд, 1990). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/24585/annot/>

розвивав «кіно моральної тривожності» в 1970-ті роки. Результат праці було високо оцінено, зокрема, номінаціями на нагороди Американської академії кіномистецтва («Оскар») та Британської академії телебачення і кіномистецтва (BAFTA)¹.

І до сьогоднішнього дня режисери, що пережили роки утисків радянської влади та період «реабілітації» після 1989 року знімають кіно про долю польського народу в роки Другої світової війни. Так, 2007 року Анджеєм Вайда зняв епічну стрічку «Катинь», яка висвітлює не тільки драму Катинського розстрілу 1940 року, але й показує події 1939–1945 років, у тому числі й роль СРСР у розділі Польщі². Анджеєм Вайда мав декілька причин висвітлити трагічну історію подій у Катині. «Можливо, це сам злочин, який потрібно показати на екрані, а можливо, це драма моєї мами, яка чекала свого чоловіка – мого батька, який був серед розстріляних у Катині польських офіцерів», – розповідав режисер в інтерв'ю³. Розвал Радянського союзу дав можливість не тільки дослідити, а й освятити одне з найбільш суперечливих подій в історії польських офіцерів. Питання Катинського злочину спричинило спір між Польщею та Росією аж до 2010 року, коли остання взяла на себе всю повноту відповідальності за скоєне у роки війни. Сучасний погляд Анджея Вайди підносить картину не скільки з історичної точки зору, скільки змушує глядача переживати за кожного окремого героя: його долю, сім'ю, життя. Фільм був номінований на премію «Оскар» у 2008 році, як найкращий іноземний фільм.

Стрічка «Піаніст», що вийшла в прокат 2002 року, стала першим настільки культовим фільмом, створеним поляком про події Другої світової війни в Польщі⁴. Роман Поланскі не з чуток знає, як до єврейського народу ставилися німецька влада. Будучи дитиною, німці вторглися на територію

¹ Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность. С. 91; Катинь (Реж. А. Вайда, 2007). Ел. Ресурс. URL: <https://www.vokrug.tv/product/show/katyn/>

² Олешко С. Важко, мабуть, бути Анджеєм Вайдою...

³ Інтерв'ю з А. Вайда від 10.10.2016, м. СПб. Інтерв'юер: О. Дзикавіцкій // РВС/РС Ел. Ресурс. URL: <https://www.svoboda.org/a/28042131.html>

⁴ Піаніст (Реж. Р. Поланскі, 2002). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/16121/annot/>

Польщі і сім'я Поланські опинилася у гетто міста Краків. Все дитинство режисер провів у прийомних родинах, і, щоб не потрапити до концтаборів, він жив не під своїм ім'ям. Роман Поланські емігрував з Польщі наприкінці 1960-х років, обравши кар'єру в мистецтві, якою довелося б пожертвувати на батьківщині. Фільм-біографія польського єврея Шпільмана, видатного музиканта, знята з використанням сучасної графіки та спецефектів, проте з напруженими реалістичними декораціями та костюмами, що наближує глядача до трагічної епохи та дає змогу більш точно зрозуміти долю єврея, який намагається вижити в дні репресій. Стрічка отримала «Золоту пальмову гілку» Канського кінофестивалю та нагороди в трьох категоріях від Американської кіноакадемії («Оскар»).

Стрічка «Хоробре серце Ірени Сендлер» режисера Джона Кента Харрісона також завоювала прихильність світового глядача¹. У центрі фільму – реальний подвиг Ірени Сендлер (Сендлерової), яка врятувала близько двох з половиною тисяч єврейських дітей, працюючи в гетто з дозволу німецької окупаційної влади. Вона працювала звичайною польською медсестрою. Кожного дня, дівчина на роботі лікувала людей, а поза нею – намагалась непомітно вивезти єврейських дітей з гетто та передати їх звичайним польським сім'ям. Головна героїня домовлялась с прийомними родинами, створювала нові документи для дітей та вела ретельний список тих, кого вдалося врятувати. Завдяки її героїчному подвигу, цей список у мирні роки допоміг вже дорослим людям знайти свої сім'ї. Стрічку було знято спільними зусиллями команд із Польщі, Литви та США.

Фільм-драма «Місто-44» режисера Яна Комаси, що вийшов на екрани 2014 року, показує події Варшавського повстання через життя головного героя Стефана Завадського². Стефан мешкає з братом й матір'ю та працює на польському заводі. Головний герой намагається заробити на життя, але

¹ Хоробре серце Ірени Сендлер (Реж. Дж. К. Харрісон, 2009). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/85048/titr/>

² Місто 44 (Реж. Я. Комаса, 2014). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/110878/annot/>

вторгнення німецьких офіцерів та знуцання змушують вступити хлопця до Армії Крайової. Під час Варшавського повстання Завадський зустрічає перше кохання, що демонструє глядачеві інший бік героя. Граючи на контрастах ліричності головних героїв й жорстокості повстання, Ян Комаса вдало передає настрої тих подій. Сучасний погляд на події однієї з найголовніших польських операцій відрізняється від розповсюдженого у часи комуністичного впливу, його можна назвати більш історично точним. Режисер готував зйомки близько 8 років. Консультантами для сценаристів виступили реальні учасники Варшавського повстання, а у зйомках взяли участь до 3 тис. статистів – звичайних поляків.

Таким чином, як висновок можна відмітити, що специфіка польського кіно про Другу світову війну розвивалася під впливом комплексу різноманітних факторів – від власне історичних подій до роботи пропаганди. За весь час кіно про війну пройшло шлях від лаконічного та рефлексивного до художнього та глибоко психологічного. Незважаючи на сторонній вплив, режисерам вдалося сформувати і зберегти особливий, суто польський погляд на Другу світову війну та донести його до того часу, коли сфера кінематографу отримала змогу незалежного розвитку.

З крахом комуністичного режиму в Польщі країна відродила незалежність, що вкрай позитивно вплинуло на якість кіно про Другу світову війну, його історичну достовірність та визнання у світі. І до сьогоднішнього дня польське кіно присвячує велику кількість робіт саме періоду Другої світової війни, повертаючись до цієї глобальної події, яка залишила слід на всій державі й народові, включаючи національну пам'ять. Це говорить про те, що тема актуальна і зараз, вона потребує більше поглядів та ракурсів, щоб бути остаточно зафіксованою у свідомості, а, відтак, і пережитою остаточно.

РОЗДІЛ 3. ПОЛЬСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ І КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ

3.1. Специфіка польського тематичного контенту кінофільмів про Другу світову війну

Перш за все слід зауважити, що польський кінематограф йшов особливим шляхом від самого зародження і до сучасного етапу. Головною його рисою стало поєднання власного досвіду та тих технологій і творчих течій, які властиві європейському мистецтву. Користуючись закордонним досвідом, польські режисери створювали продукт, який відповідав би національному запиту і потребам глядачів. На цій основі сформувалася не тільки специфіка всього кіномистецтва, але й, у тому числі, й особливості фільмів про Другу світову війну.

Від самого завершення глобального конфлікту і до 1989 року Польща знаходилася під впливом Радянського Союзу, який то слабшав, то знову посилювався. Лише після краху комуністичного режиму в державі можна говорити про незалежне польське кіно. Саме тому умовно всі фільми про Другу світову війну можна поділити на дві великі групи за хронологією:

- фільми та серіали прорадянського часу (1940-ві – 1989 рік);
- фільми та серіали незалежної доби (1989 рік – сьогоднішній день).

Кожна з цих груп має власні риси, причому вплив радянського часу на сучасне польське мистецтво існує в певній мірі й понині, його досліджують історики, соціологи та мистецтвознавці, щоб відділити суто національні риси від набутих та насаджених¹.

Однією зі специфічних рис польських фільмів та серіалів про Другу світову війну прорадянського часу є великий вплив радянської ідеології. Як інструменти впливу використовували всебічну агітацію, критику, вплив на

¹ Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego... Str. 38.

роботу режисерів та знімальних груп, штучне формування прокатного контенту не за потребами глядачів та творчою реалізацією митців, а за державним замовленням. Інститут кінематографії відчутно залежав також від фінансування. Відсутність можливості отримувати його комерційним шляхом та з боку незалежних спонсорів не давала змоги створювати презентабельне власне кіно. Усі шляхи, крім забезпечення коштами через державне розподілення, вважалися капіталістичними, зрадницькими і не мали право на існування. Колаборації з кіностудіями інших країн буквально зводилися до співробітництва у соціалістичному блоці та не давали дійсно якісного творчого результату¹.

Панування мистецького напрямку соціалістичного реалізму не давало змоги випробувати нові технології зйомки, виробництва та закривало доступ до використання нових жанрів і видів фільмів і серіалів. У той час, коли інші країни могли користуватися більшим жанрово-видовим різноманіттям, у Польщі був обмежений набір творчих інструментів. Ті фільми, що знімалися, попри опір прорадянської влади, в «неправильних» жанрах, могли бути забороненими, не потрапити у прокат, а критика буквально знищувала не тільки продукт, але й кар'єру режисера та акторів².

Іншою специфічною рисою польських фільмів та серіалів про Другу світову війну цього періоду є відсутність реалістичного підходу до відображення подій Другої світової війни. При створенні сценаріїв письменники та режисери не могли використовувати цілий комплекс документів, які висвітлювали трагічні події, що мало наслідком спотворення історичної правди.

У кінострічках потребувалося дотримуватися певного набору обов'язкових умов:

¹ Гращенко І. Н., Зиборова О. П., Косинова М. Р., Фомин В. І. Історія кіноотраслі в Росії: управління, кінопроизводство, прокат / Под ред. В. І. Фомина. М., 2012. С. 332.

² Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои... С. 47.

- Наявність росіян серед головних героїв: солдатів, партизанів, мирних жителів, що стали на героїчний шлях тощо. Квота виконувалася, як правило, без спротиву, бо суто польське кіно могло не потрапити у прокат.
- «Правильне» висвітлення ключових подій війни, зокрема, визволення Польщі. На допомогу режисерам та сценаристам приходили консультанти з радянського боку, які підказували «правильний» шлях. Крім існуючого негласного списку подій, які можна було знімати, існував також список тих, які замовчували і про які забороняли говорити. Це особливо стосувалося злочинної ролі СРСР у розділі Польщі по початку Другої світової¹.
- Заборона на прояви негативних емоцій, драматичного підходу в цілому. Якщо фільм, що висвітлював безумовно трагічні події, був надто реалістичним і відображав реальні втрати, страждання польського народу та депресивні мотиви у головних героїв, таке кіно називали «чорним». Потребувався полегшений, оптимістичний підхід. Саме тому на зміну більш реалістичним фільмам періоду «відлиги» приходять комедії та сатиричні проекти, в яких не було нічого спільного із намаганням показати правду через інструменти гумористичного спектру.
- Заборона на показ невдач, провалів у плануванні та реалізації військових операцій. Натомість пропонувалося показувати навіть не зовсім вдалі операції, наприклад, Варшавське повстання 1944 року, як вдалі та героїчні.
- Гіперболізована героїка сюжету та ідеалізація позитивних героїв. Польські та радянські солдати презентувалися як високоморальні, оптимістично налаштовані особи, дотепні та добрі. У той же час для

¹ Рахаєва О.В. Русские мотивы в польском кино... С. 230.

показу всіх без виключення героїв ворожого табору не допускалися інші погляди – тільки вкрай негативні¹.

Майже всі фільми прорадянського часу виконувалися за цими інструкціями. Виключення були вкрай нечастими і такі фільми потрапляли в прокат або за кордоном, завдяки особистим старанням окремих кінематографістів, або ж у періоди послаблення ідеологічного контролю. Варто зауважити, що такі фільми майже завжди зазнавали нищівної критики з боку влади, в той час як серед глядачів вони користувалися високим попитом, і в Польщі, і за її межами.

Після краху комуністичного режиму в Польщі країна отримала повну незалежність і можливість розвиватися у самостійно вибраному напрямі. Це позитивно вплинуло на всі сфери життя держави, в тому числі й на мистецтво. Творчий осередок отримав змогу працювати із джерелами, що раніше знаходилися в закритому доступі. Завдяки цьому кінострічки про Другу світову війну стали більш реалістичними і точними по відношенню до історичної правди. Процес переосмислення подій війни, що було відкладено майже на півстоліття, оновився і став активним².

Характерним для доби Польської Республіки стала повна відмова від усіх насаджених вимог, що панували раніше. Тепер кіно про війну стало дійсно польським, із реалістичними головними героями, опануванням свіжих жанрів та підходів, використанням актуальних сценаріїв тощо. Режисери самі отримали змогу обирати, про що саме знімати фільми, тому тематика значно розширилася, у ній стало більше стрічок про концентраційні табори, підпілля, про перші роки війни, в яких негативну для Польщі роль зіграла діяльність Радянського Союзу.

Крім того, вкрай важливою стала можливість самостійно формувати кошториси для зйомок та залучати для фінансування будь-які джерела. Польський кінематограф завжди був дещо периферійним по відношенню до

¹ Marszałek R. Polska wojna w obcym filmie... Str. 160.

² Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego... Str. 47.

всесвітнього, тому з 1989 року митці отримали змогу надолужити втрачене і активно розвивати кінематограф за використанням фінансування окремих меценатів, спонсорів та спеціальних фондів розвитку, що вже певний час існували в Європі та США¹. Покращення якості стрічок, використання спецефектів, висока історична достовірність та можливість співпраці із перспективними акторами дали новий подих польському кіно, присвяченому Другій світовій війні.

Такою є специфіка польського кіно про Другу світову війну, якщо розглядати саме умови розвитку та технічні можливості. Вони напрочуд сильно впливали та створюваний контент, проте певний «польський погляд» на війну в більшій чи меншій мірі існував протягом всього часу, що пройшов зі встановлення миру.

Для того, щоб проаналізувати суто польські риси кіно про Другу світову війну, потрібно використати не тільки дані щодо технічної специфіки, залежності від радянської ідеології та історичні дані про події. Для цього також потрібно використати, власне, відзняті режисерами матеріали.

Однією з ключових рис специфічного польського погляду на події Другої світової війни, вираженого крізь призму кіно є велика увага не тільки до бойових подій, але й до життя країни під час війни в цілому. У центрі уваги режисерів – людина, її доля та місце у світі, що стрімко змінюється і, здається, гине у вирі війни. Польське кіно, у фокусі якого майже завжди стоїть окремий герой – проста людина – розказує про вибір і про травму. У цьому відображаються дві основні духовні функції фільмів про Другу світову війну: рефлексія та терапія. Режисер не намагається нав'язати глядачеві готове бачення та думку про те, ким є герой. Його основна задача – через низку подій показати складність людини, її внутрішній світ та те, який вибір вона робить щодня. Це виключає однобокий плаский підхід та змушує глядача роздумувати не тільки про долю героя, але й про власне ставлення до подій².

¹ Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность... С. 89.

² Плахов А.С. Плен рефлексии и нота романтизма // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 171.

Крім того, у польському кіно червоною лінією проходить ідея про внутрішню війну в кожній людині, що стала свідком трагічних подій. Виходячи з того, що всередині кожного героя під час військових подій відбувається власна внутрішня боротьба, війна не закінчується лише припиненням вогню та заключенням мирних угод між державами. Внутрішня війна продовжується доти, доки головний герой не знайде в собі сили пережити події, осмислити їх та відпустити. Або ж до того часу, поки він не зламається під гнітом психологічних травм. Такий кінопродукт геть не властивий, наприклад, радянському кінематографу, в якому сфера особистих переживань героя дуже обмежена¹.

Специфічний польський погляд на події Другої світової, який прослідковується крізь призму кінематографа, також, на відміну від цнотливого й асексуального радянського погляду, є дуже романтичним, людяним. Головні герої проявляють сильні емоції – ненависть, кохання тощо. У польському кіно не соромилися вводити не тільки любовні лінії, які в СРСР обмежувалися ліричним рафінованими переживаннями, але й еротичні. Не позбавляючи героїв усього людського, польські режисери не забували про цю важливу складову звичайного життя, яка, звісно, нікуди не поділася під час Другої світової війни, лише змінившись. Оці зміни у психології кохання та еросу і відслідковують польські режисери через внутрішній світ героя, що є більш тонким баченням, аніж просто вплетіння в канву сюжету нарочито еротичних ліній².

Радянський вплив значно обмежував розвиток польського кінематографа, починаючи з контролю роботи кіностудій, закінчуючи обмеженням прокатного контенту. Це не давало змоги створювати стрічки, що виділялись серед інших, мали новітній погляд чи технології, які відповідали часу. Особливістю радянського контенту стало кіно, у якому російський солдат відіграє важливу роль – без цього стрічка не могла потрапити на екрани.

¹ Цимбалюк О. В. Польське кіно та актори в радянській дійсності... С. 270.

² Федоров А. Польський кінематограф в зеркале советской и российской пропаганды... С. 112.

Усі військові події у фільмах та серіалах ретельно контролювали радянські консультанти, у яких герої СРСР тільки позитивні, а ворог виступав у негативному світлі, при цьому не повинно бути сумного чи трагічного забарвлення стрічки. Радянська влада намагалася контролювати усі аспекти польського кіно, тому більшість стрічок були відзняті за канонами.

З падінням радянського режиму, у польського кіно з'явилась можливість самостійно обирати напрям фільмів, створювати більш реалістичних героїв, відтворювати події завдяки доступу до джерел, що мали стан «секретного матеріалу». Тому у картинах відображали країни та людей більш наближені до реальності, де людина є втіленням болю від втрати, а земля гине через війну. Специфіка польського контенту полягала у створенні ліричних головних героїв, що стає частиною людської трагедії, з внутрішньою боротьбою на тлі жорстких боїв.

3.2. Кіно як фіксатор культурної пам'яті та інструмент її трансформації

Культурна пам'ять є явищем, що лежить у площині між особистим та колективним і встановлює зв'язок окремої людини із контекстом, в якому вона знаходиться, минулим, а також із соціумом, до якого вона себе відносить. У цьому випадку соціум є глобальною величиною всіх людей, які є визначено ідентичними до суб'єкта, тобто це не тільки сучасники, але й пращури. Для формування та функціонування в окремих людей та їх колективу культурної пам'яті необхідна їх чітко встановлена та осмислена ідентичність. Таким чином, культурна пам'ять формується в полі не просто соціуму, а народу, тобто того контингенту, що має національну ідентичність¹.

¹ Terdiman, R. "Historicizing Memory", Present Past: Modernity and the Memory Crisis. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993. P. 3.

Варто зауважити, що за визначенням Джеффри Оліка історія є лише однією з форм пам'яті людства. Формування колективної та національної ідентичності, як він вважає, неможливе без використання такого ресурсу, як культурний спадок, що є одночасно й історією і сучасністю життя сталого колективу. Культурна пам'ять не тільки формує у людей навички прийнятної поведінки та соціальної адаптації, але й слугує національній ідентичності. Саме тому її використовують ідеологи, а влада конструює колективні спогади, які дозволяли не тільки згуртовувати більшу частину колективу, але й відділяти від нього меншини, тобто «чужаків»¹.

Між кіно та станом колективної пам'яті, безперечно, є певний зв'язок. Колективна пам'ять польського народу є потужним засобом та одночасно з тим індикатором його ідентичності. Формування та видозмінення національної культурної пам'яті глибоко вростає у мистецькі процеси, адже мистецтво є сферою поєднання духовного й інтелектуального, ментального й аналітичного. Виконуючи запити про рефлексію і терапію трагічного досвіду Другої світової війни 1939–1945 років, польський кінематограф одночасно живиться з ресурсів культурної пам'яті та сприяє її збереженню та розвитку².

За визначенням дослідниці культурної пам'яті в кінематографі, Магдалени Сареуш-Вольської, дослідження кіно включає в себе три ключові позиції:

- праця з кінематографічним текстом, що складається зі змісту, форми та стилю контенту;
- аналітика контекстних складових кіно, тобто його інституційних і фінансових основ, політичних, соціологічних, культурних та історичних контекстів тощо;
- вивчення глядацьких практик³.

¹ Olick J.K. *Figurations of memory: a process- relational methodology illustrated on the German case*. New York: Routledge, 2007. P. 23.

² Terdiman R. «Historicizing Memory», *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993. P. 18.

³ Сареуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно. Електронний репозитарій Українського католицького університету. URL: <https://er.ucu.edu.ua/>. (дата звернення: 01.03.2021).

Вплив польського кіно на культурну пам'ять за визначенням є процесом двостороннім: коли культурна пам'ять, формуючись, розвиваючись та трансформуючись, видозмінює кінематографічне мистецтво, саме воно теж бере участь у зворотних процесах, завдаючи впливу пам'яті.

Досвід групи людей є вкрай важливим для формування культурної пам'яті та її трансформації. Саме тому після Другої світової війни у польському суспільстві такої ваги набувають фільми про пережитий колективно та особисто досвід. Як стверджує дослідниця Ксенія Корбут, мистецтво слугує платформою для суспільної дискусії та обміну досвідом, що виростає з особистого до спільного і формуючи спільне сприйняття подій. Саме сприйняття, що відповідає за потребу усвідомити та зафіксувати власну ідентичність, є рушійною силою існування спільних спогадів¹.

Кінематографічне мистецтво є складним і багатогранним, а також ілюстративним та емоційним, тому воно легко відповіло на потреби польського народу фіксувати досвід і перевтілювати його в культурну пам'ять.

Можна виділити такі хронологічні етапи розвитку польського кіно про Другу світову війну в якості формуючого культурну пам'ять процесу:

- емпіричний;
- аналітичний;
- «кіно морального неспокою»;
- перехідний період «напівсвободи»;
- незалежний етап².

Як видно з історії повоєнного польського кіно, перші стрічки, які було присвячено щойно пережитому трагічному досвідові, були документальними. Їх можна визначити як хроніки, адже саме з документальних матеріалів, майже без редактури, прикрас та художньої обробки сюжету їх створювали. Це

¹ Корбут К.П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе // Журнал практической психологии и психоанализа. 2005. № 2. С. 56.

² Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды... С. 98.

відповідає рефлексивним потребам фіксації досвіду, на основі якого й формується саме культурна пам'ять, а не історична викладка подій¹.

Отже, перший етап існування польського кіно про Другу світову війну можна означити як емпіричний. Саме рефлексія та накопичення даних, а також обмін досвіду були його основною ціллю по відношенню до підтримки та трансформації культурної пам'яті польського народу.

Другий етап, що змінив польське кіно про Другу світову війну, вже більше відповідав на потреби аналізу й терапії, тому його можна означити як аналітичне. Активно розвивалися жанри і стилі, кінопродукт еволюціонував від хроніки до художнього оповідання. Стали підніматися різноманітні теми, що були покликані проаналізувати всі події, що відбулися за 1939–1945 роки².

На відміну від, наприклад, радянського кіно, яке не відрізнялося різноманітністю тем і жанрів, у польському, що має тривкі європейські традиції, активно знімалися різні фільми. Це і стрічки про бойові дії, й увага до болючої теми концтаборів та репресій, і тематика еміграції за часів нацистської окупації, а також твори про визволення Польщі й величезний кластер робіт, присвячених «простій людині» без особливих талантів, героїзму чи вмінь. У центрі таких робіт, як було зазначено вище, є власна війна й особистий вибір кожної людини, що опинилася в епіцентрі найбільш масштабного збройного конфлікту в історії цивілізації³.

Вклад цього етапу розвитку польського кіно для культурної пам'яті полягає саме у спробі її трансформувати на основі набутого та зафіксованого раніше досвіду, як особистого, так і народного. Це видно із різноманіття підходів, поглядів, постановок тем та змісту фільмів про війну, які одночасно створює велика кількість режисерів. Саме широкий спектр тем, проблем та емоцій, які несе кіно даного періоду, свідчить про успішність обміну досвідом

¹ Захарчук І. В. Рецепція соцреалізму в посттоталітарних культурних координатах / Питання літературознавства. 2007. Вип. 74. С. 199.

² Saryusz-Wolska M. Pamięć zbiorowa i kulturowa: współczesna perspektywa niemiecka. Krakow, 2009. URL: https://www.researchgate.net/publication/47541417_Pamiec_zbiorowa_i_kulturowa_wspolczesna_perspektywa_niemiecka. (дата звернення: 04.03.2021).

³ Цимбалюк О. В. Польське кіно та актори в радянській дійсності... С. 265.

та першими спробами трансформувати історичну реальність й інтегрувати її у колективну пам'ять¹.

На жаль, радянська влада мала надто сильний вплив на незалежне польське кіно, власне, як і на всю державу. Тому культурна пам'ять формувалася у несприятливих умовах, часто цей процес майже припинявся у культурному дискурсі, проте зміг зберегтися.

З другої половини 1960-х до самого початку 1980-х років кінематографічне мистецтво, присвячене тематиці війни розвивалося в складних умовах радянського пригнічення. Його прийнято називати «кіно морального неспокою» або «моральної тривожності»².

Тому цей етап має неоднорідність, його головна відмінність від інших – існування двох паралельних напрямів. Перший, більш масовий, був прорадянським. Кіно та серіали, які заповнили прокат та етер, несли суто пропагандистський прорадянський характер. Серед них, наприклад, проект «Чотири танкісти і пес», що займав етерний час протягом 1960–1970 років³. Деякі режисери, готуючи зйомки фільми, що були історично достовірними і тому потенційно забороненими, одразу змінювали їх зміст таким чином, щоб потрапити в білий список і бути рекомендованими до демонстрації. Наприклад, такою була творчість Ванди Якубовської («Солдат перемоги», «Останній етап»)⁴.

Разом з тим існував інший, малочислений але дуже показовий прошарок авторського кіно, яке вирросло з Польської школи кіно і продовжилося під впливом світової реформації мистецтва. Тенденції до психологічності фільмів, пацифістський посыл, створення нового типу героя, що поєднує позитивні та

¹ Сариуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно... URL: <https://er.ucu.edu.ua/> (дата звернення: 01.03.2021).

² Lubelski T. Kino Moralnego Niepokoju. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321> (дата звернення: 12.03.2021).

³ Чотири танкісти і пес (Реж. К. Наленцкий, 1960–1970). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/343623>

⁴ Елисеєва Т.Н. Ванда Якубовская // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 198; Солдат перемоги (Реж. В. Якубовська, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/89439/annot/print/>; Останній етап (Реж. В. Якубовская, 1948). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/53248/annot/>

негативні риси характеру, дихотомічність у поєднанні із принципово новими операторськими засобами, запозиченими із психоделічного підходу до відеоряду створюють принципово нове кіно. Так, це «Навиліт» Г. Крулікевича¹.

Якщо радянські засоби масової інформації та критика активно просували продукти першої категорії, то фільми експериментальної групи часто замовчували настільки, що й на сучасному етапі вивчення польського кіно про Другу світову війну складно віднайти перевірену інформацію про них.

Крім того, говорячи про контекстну аналітику кіно, варто підкреслити, що фінансування завжди виділялося прорадянською владою лише на дозволені фільми, які повністю відповідали ідеологічній парадигмі. Експериментальне кіно завжди або фінансувалося за залишковим принципом бюджету, або створювалося на аматорських основах.

Звертаючись до глядацької практики, відмітимо, що польський глядач прагнув бачити у прокаті різноманітні продукти. Кіномистецтво, що поєднувало функції рефлексії, терапії, інформаційного джерела та розваги, якнайкраще відповідало на потребу ідентифікації та осмислення. Проте сприятливих умов для цього не існувало. Саме тому польські режисери вивозили власні твори за кордон на фестивалі зі світовим авторитетом або намагалися обійти умови цензури для того, щоб реалізувати їх².

У 1980-ті роки яскраво розкрилася потреба польського глядача отримати повну інформацію, незаангажовану та історично достовірну, щоб нарешті сформувавши остаточне ставлення до пережитого досвіду. Відповіддю на це стали фільми, що з'являлися в прокаті все частіше, незважаючи на вкрай негативний відгук радянської критики. Цей період можна назвати перехідним від часу тоталітаризму до незалежності³.

¹ Вирен Д.Г. «Навилет» Гжегожа Крулікевича – манифест експериментального киноязыка... С. 22; Навиліт (Реж. Г. Крулікевич, 1972). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/104873/annot/print/>

² Горелов Д.В. Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино... С. 131.

³ Lubelski T. Historia kina polskiego... Str. 76.

1980 року було засновано антикомуністичних рух «Солідарність», до якого долучалася і творча еліта кіномистецтва. Наприклад, яскравим учасником був провідний режисер Польщі Анджей Вайда. Його твори цього часу стали більш об'єктивними і сміливими¹.

1982 року вийшла стрічка «Людина із заліза», що стала продовженням роботи 1977 року, «Людини із мармуру»². Хоча напряду вона не торкалася подій Другої світової війни, в ній було закладено таку основу критики комуністичного режиму, за якої режисер не зміг обійтися без натяків щодо участі СРСР у долі Польщі 1939 року. З цього часу Анджей Вайда стає об'єктом цькування з боку як прокомуністичної влади, так і критики. Проте його роботи на різну тематику продовжували з'являтися в прокаті чи не щороку, що свідчить про слабкість режиму і появу певної свободи митців³.

У цей період свобода проявилася не тільки в можливостях реалізації, але й тематиці фільмів, в яких стали порушуватися раніше табуйовані теми. Наприклад, драма Ришарда Бугайського «Допит» (1982 рік) торкається вкрай болісної теми виживання поляків у концентраційних таборах: від допитів до катувань і повного морального, психологічного, фізичного знищення⁴. Цікаво, що цей фільм, незважаючи на тяжку атмосферу, створену не тільки змістом, але й формою (завдяки роботі операторів), користувався попитом. Але російські дослідники «реабілітували» творіння Ришарда Бугайського лише у 2010-ті роки. Ці дані є показовими, адже вони свідчать і як про важливість картини у справі доповнення культурної пам'яті новими даними, і про небажання радянської влади дозволити полякам повністю усвідомити пережитий досвід⁵.

¹ Елисеєва Т.Н. Анджей Вайда... С. 31.

² Людина із мармуру (Реж. А. Вайда, 1976). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/28200/annot/>; Людина зі сталі (Реж. А. Вайда, 1981). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/20382/annot/>

³ Елисеєва Т.Н. Анджей Вайда... С. 34.

⁴ Допит (Реж. Р. Бугайський, 1982). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/46764/annot/>

⁵ Lubelski T. Kino Moralnego Niepokoju. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/32> (дата звернення: 12.03.2021)

З 1989 року польське кіно про Другу світову війну отримує повну незалежність і, вперше за історію свого існування, змогу розвиватися власним шляхом. Про це свідчить велика кількість фільмів, що не могли б існувати за часів прорадянської влади, проте вони користуються попитом у широкому загалі.

Стрічка «Панянки і вдови» Януша Заорського, що вийшла в 1991 році, одразу викликала хвилю гніву у російській критиці, проте у Польщі була визнана класикою¹. У ній російські солдати чи не вперше в історії польського кіно показуються у негативному світлі. Як зазначила критикиня О. Рахаєва: «Знову, як у 1920-ті, ми бачимо насилля над Матір'ю-Полькою. Не випадково загарбники показані виключно в чоловічій версії як більш чи менш дикі мерзотники»². Ця фраза багато значить для дослідження впливу кіно про Другу світову війну на польську культурну пам'ять: навіть опоненти побачили у стрічці позицію, що була властива польському довоєнному кіно.

Ціла низка фільмів, серед яких «Цинга» Лешека Восевича (1991 рік), «Все, що найважливіше» Роберта Глинського (1992 рік) сміливо торкнулися подій 1939 року і ролі Радянського Союзу в трагічній долі Польщі на початку Другої світової війни³. З певністю можна сказати, що ця категорія стрічок відповідала не тільки на потребу поляків у заповненні «білих плям» інформації про події війни, але й на глобальну потребу завершення формування автоідентифікації та трансформації культурної пам'яті⁴.

Поляки стали приділяти більше уваги не збірному образу героїчної людини, який нав'язувався стандартами соціалістичного реалізму, але глибше вивчати реальні подвиги своїх земляків. Це чітко видно, наприклад, за фільмом Анджея Вайди «Корчак» (1990 рік), який присвячено знаменитому польському педагогу, що потрапив разом зі своїми учнями у концентраційний

¹ Панянки і вдови (Реж. Я. Заорський, 1991). Ел. Ресурс. URL: <https://www.okino.ua/film/baryishni-i-vdovyi-122445/>

² Рахаєва О.В. Русские мотивы в польском кино... С. 229.

³ Цинга (Реж. Л. Восевич, 1991). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/99724/annot/>; Все, що найважливіше (Реж. Р. Глинський, 1992). Ел. Ресурс. URL: <https://ruskino.ru/mov/9639>

⁴ Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego... Str. 44.

табір і загинув там разом з ними, відмовившись від звільнення, яке йому обіцяли нацисти¹. Фільм було знято у співпраці зі спеціалістами з Німеччини та Великої Британії. Його також відзначено вищою німецькою нагородою в області кіно – премією Німецької кіноакадемії (Deutscher Filmpreis) за операторську роботу².

Важливо відмітити, що кіномистецтво незалежного періоду виступило в якості простору, в якому формувалася і розвивалася культурна пам'ять не тільки про Другу світову війну. Потреба проаналізувати минулі події, особливо пов'язані з відносинами між Польщею та Радянським Союзом, зробити актуальними стрічки на ті теми, що були забороненими довгі роки.

Зокрема, це торкається польсько-радянської війни 1919–1920 років. З'явилися та стали популярними стрічки «Жах у Веселих Багниськах» Анджея Баранського (1995 рік), «Врата Європи» Єжи Вуйчика (1999 рік) тощо³. Російська критика не оминула цю тенденцію увагою, відмітивши, що образ більшовика у фільмах перебільшено негативний. Наприклад, уже згадана критикиня О. Рахаєва відмічає, що принцип показу ворогів не відійшов далеко від міжвоєнних канонів: радянські офіцери мають всі ознаки ворожої маси⁴.

Це свідчить про те, що поляки повернулися до нормального сприйняття ворога та усвідомлення, ким саме є вороги. Після десятків років дружнього й оптимістичного зображення радянських солдатів, вони нарешті отримали можливість переосмислити події та зробити власні висновки, на які не впливала ідеологія та політичний тиск. Таким чином, культурна пам'ять у 1990-ті роки стала більш пластичною та вільною, змогла поповнитися новим об'єктивним матеріалом, що й видно з розвитку фільмів на воєнну тематику. Цей процес триває і до сьогоднішнього дня, і кіномистецтво бере в ньому активну участь, як потужний інструмент, що має великий вплив на глядача.

¹ Корчак (Реж. А. Вайда, 1990) .Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/24835/annot/>

² Mazierska E. A Generation: Wajda on War // The Criterion Collecton. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1053-a-generation-wajda-on-war>. (дата звернення: 30.03.2021).

³ Жах у Веселих Багниськах (Реж. А. Баранський, 1995). Ел. Ресурс. URL: <https://old.dailyviv.com/news/19080>; Врата Європи (Реж. Є. Вуйчик, 1999). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/15368/annot/>

⁴ Рахаєва О.В. Русские мотивы в польском кино... С. 231.

Таким чином, можна зробити висновок, що польський кінематограф про Другу світову війну від самого початку пережив п'ять етапів, кожен з яких характерний своїми особливостями, викликаними як, власне, мистецьким простором та розвитком технологій і творчості, так і зовнішніми факторами – політикою, фінансуванням, ідеологією тощо. Разом з тим, польське кіно поєднало в собі національні риси та вплив мистецтва розвинутих країн світу. Це дало можливість у царині кіно створити такий контент, який не тільки ніс на собі прямий вплив культурної та колективної пам'яті польського народу, але й допомагав розвитку культурної пам'яті, необхідному для калібрування під нові реалії.

3.3. Дискурс минулого в кіно як інструмент формування культурної пам'яті поляків

Дискурс минулого в кіно – це особлива категорія системи понять, що стосуються, власне, розуміння процесів минулого та інструментарію, за допомогою якого це розуміння не тільки здійснюється, але й передається реципієнтам¹.

Якщо взяти за основу термін наукового дискурсу, можна помітити, що він включає в себе не тільки зміст повідомлення, але і його форму, стиль, інструменти мови та формування тексту, які використовуються для передачі змісту. Саме тому польське кіно про Другу світову війну можна розглядати як окремий вид дискурсу, що має власну форму, закони побудови сюжету для передачі інформації, нові експериментальні та класичні методи, кліше тощо. Аналіз зміни не тільки змісту, але й інструментів для його формування в кіносюжет та передачі глядачеві дозволяє прослідкувати, як змінювалося

¹ Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: СЭ, 1990. С. 103.

ставлення поляків до подій Другої світової війни та як це пов'язано із розвитком культурної пам'яті¹.

Кіно – складний вид мистецтва, що поєднує в собі інші його види. Так, сценарій можна вважати літературною роботою, хоч і з певною специфікою, у той час як звуковий супровід є цариною музичного мистецтва. Крім того, робота акторів, декораторів та операторів спільно дає візуальний ряд, який часто співвідносять із живописом, адже, так само як і на полотнах художників, кадри кіно допомагають сприйняти сюжет, дають підказки, формують загальний настрій та приводять до розуміння глядачем основного послуху. Усі ці інструменти та види робіт є складовими частинами дискурсу минулого в кіно.

Операторська робота є однією з тих, які часто недооцінюються простими глядачами, проте є важливою для успіху кіно і для його якості в цілому. Те, як саме вибудовуються окремі кадри та їх послідовність під час монтажу, відіграє велику роль для сприйняття та дозволяє сформуванню такого послуху, який дозволить глядачеві через емоції дійти певного розуміння і висновків. Для кіно про Другу світову війну це важливо для того, щоб кожен окремий глядач та всі в цілому змогли отримати базу для роздумів та усвідомлення, без яких неможлива перебудова культурної пам'яті під нові реалії².

Перші польські фільми про Другу світову війну нагадують документальні хроніки та часто створені саме на їх основі. Це викликано не тільки низьким рівнем фінансування кіномистецької галузі в період економічної кризи, але й намаганням фіксувати і рефлексувати. Мало хто міг мати доступ до інформації про події війни в її розпал, полякам потрібно було надолужити нестачу знань і якомога точніше їх зафіксувати. Емпіричний етап розвитку польського кіно про війну, таким чином, мав на меті фіксацію та

¹ Менджеріцкая Е. О. Термин «дискурс» и типология медиадискурса // Вестник Моск. ун-та. 2006. Сер. 10. Журналистика. № 2. С. 50.

² Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды... С. 125.

рефлексію. Події були надто свіжими, щоб оформитися в форматі культурної пам'яті та тільки но почали формуватися в пам'яті колективній¹.

Аналітичний етап був першим, де широко використовували формат художнього кіно, саме тому тут операторам довелося розробляти нові правила для відображення виняткових трагічних подій війни. Фільми цього часу відрізняються компіляцією експериментальних та традиційних інструментів. Так, темп та ритм кіно залишився приблизно таким, як і був до війни – розгорнутий, фундаментальний тип розгортання сюжету навколо основної лінії з додаванням побічних ліній, які вливалися в загальну².

Але робота з кадром уже була новою – велика кількість перших планів із якісно опрацьованим середовищем, превалювання сцен на природі над павільйонними декораціями, підкреслено контрастне освітлення тощо. Ці фільми, здебільшого, були чорно-білими, хоча з'являлися й кольорові. Але у них використовується методика нуар (noir), що характерна грою зі світлотінями та мистецькою роботою з обмеженими кольорами. Це давало широкі можливості в такій нелегкій темі, як Друга світова війна. Драматичну основу фільмів було досить легко помістити в формат монохром.

«Кіно морального неспокою» є неоднозначним періодом. З одного боку, деякі режисери активно експериментували з операторською роботою, що несла в собі сліди і німецької школи експресіонізму, і напрацювання класичних фільмів у жанрі хоррор (horror). Так, на зміну статичним кадрам, що плавно змінювали один одного, прийшов ламаний ритм монтажу, крупні плани різко межували із загальними, оператори освоїли складні системи, за яких вдавалося відобразити емоції за допомогою руху камери по колу, зверху вниз тощо. Це дозволяло передати трагізм через навіть прості сцени, а за засилля ідеологічного впливу – передавати повідомлення без слів³.

¹ Lubelski T. Polska Szkoła Filmowa. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215> (дата звернення: 19.03.2021).

² Там само.

³ Hendrykowski M. Paradoxy poetyki socrealizmu w filmie polskim // Blok. 2002. №1. Str. 124.

Проте кіномистецтво цього періоду було найбільш залежне від ідеології СРСР, тому в ньому багато прикладів відверто непрофесійного монтажу та сценарію, які не були навіть наближені ні до історичної правди, ні до намагання реалістично її відобразити. Прорадянські фільми створювалися за тими ж принципами, що й воєнне кіно в СРСР, тобто за використання всіх методів та інструментів тільки для агітації та створення «правильних» з точки зору комуністичної влади образів. Це не тільки не допомагало складному процесу розвитку культурної пам'яті, але й шкодило йому, підміняючи поняття¹.

У перехідний період з'явилася можливість ширше використовувати наробки світового кіномистецтва в польському просторі. Режисери, які не могли вільно висловлюватися та допомагати глядачеві усвідомити події Другої світової війни напряду, використовували всі наявні методи для того, щоб передавати послання у будь-який спосіб. Так, операторська робота сфокусувалася навколо того, щоб відобразити події якомога точніше. Для цього використовували комбіновану зйомку, метод безперервної зйомки сцени, ефект присутності тощо. У фільмах стали частіше використовувати «опущені сцени», де не показувалася, наприклад, кульмінація чи інша частина сюжетної лінії. Це давало змогу і уникнути критики, і дати глядачеві можливість самостійно, за власним досвідом, доповнити сюжет².

У новітній незалежний період можливості розширилися, даючи змогу знімати так, як хотілося режисерам, що відповідали на запит суспільства новими, різноплановими картинами високої якості.

Таким чином, у дискурсі минулого в польському кіно помітну роль відігравала саме операторська робота, яка доповнювала сценарій, оживляла його та допомагала полякам дізнатися більше, ніж сказано, щоб проаналізувати події Другої світової війни та сформувати власне до них

¹ Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность... С. 90.

² Вирен Д.Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов... С. 15.

ставлення. А це є, безперечно, важливим процесом для формування культурної пам'яті.

Дискурс минулого в польському кіно також можна проілюструвати образами героя і ворога, що змінювалися відповідно до основних етапів розвитку кіно на воєнну тематику. Від 1945 до 1956 року важко помітити якусь особливу роботу над героїчними образами. Лаконічні фільми документального стилю показували простих поляків – солдатів, партизанів, мирних жителів, які намагалися, в першу чергу, просто вижити і зрозуміти, що коїться. Образ ворога також подавався без стилістичних обробок таким, як його зафіксували документальні зйомки. Цей період можна вважати одним із найбільш незаангажованих¹.

Проте для розуміння всіх подій, що відбулися в Польщі з 1939 до 1945 роки, знадобилося більш ретельно працювати над образами героя і ворога, їх втіленням на екрані та посиленнями, які вони мали нести. У період «відлиги» вибудувався образ простого поляка, в міру інтелігентного та шляхетного, але не виняткового, який бореться, в першу чергу, за свої цінності. У центрі їх – сім'я та батьківщина, при чому часто її символізує окреме місто чи навіть селище, а не вся держава. Образ ворога тут однозначний – це нацист, підлий і злий, проте не дикий варвар, а холодний виважений злодій. Таке висвітлення дозволяло показати ворога більш реалістичним, без уникнення кліше, які не допомагали розумінню а, навпаки, заплутували².

Що більшим був вплив Польської об'єднаної робітничої партії на всі сфери життя в Польщі, то більш пласкими, однобокими ставали як образ героя, так і образ ворога. Засилля соціалістичного реалізму не давало можливості проаналізувати внутрішній складний світ поляка, що обороняє свою землю або навіть здається, ні психологію окупанта, що на чужій землі чинить злочини

¹ Saryusz-Wolska M. Pamięć zbiorowa i kulturowa: współczesna perspektywa niemiecka. URL: https://www.researchgate.net/publication/47541417_Pamiec_zbiorowa_i_kulturowa_wspolczesna_perspektywa_niemiecka (дата звернення: 04.03.2021).

² Вирен Д.Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов... С. 45.

або навіть сумнівається у власних вчинках. Період від кінця 1960-х до 1980-х років є найбільш заангажованим, чи не в кожному фільмі використовувалися кліше¹.

Режисери розуміли, що без «правильного» підходу фільм просто не з'явиться на екран, тож часто добровільно вписували в сюжет вигаданих, нереалістичних героїв та гіперболізованих ворогів із типовими рисами: злість, тупість, дикість. Героями ж частіше ставали радянські солдати – за кліше, люди високої моралі, позбавлені всього емоційного, еротичного, сумнівного. Таке кіно не сприймалося як реалістичне та правдиве і воно ніяк не допомагало процесу калібрації культурної пам'яті, хоча воно, безумовно, вплинуло на дискурс минулого².

Деякі експериментальні стрічки давали глядачеві можливість побачити неоднозначних, складних героїв, але часто ці фільми не виходили в масовий прокат та були знищені радянською критикою. Уже в період 1980-х років поляки змогли, користуючись відносною свободою, створювали фільми, в яких би образи героя та ворога були різноманітними. Без цього картина Другої світової війни в призмі кіно була б пласкою та надто однозначною, а це не сприяло усвідомленню та формуванню нового пласта культурної пам'яті.

Лише з 1989 року ситуація змінюється на краще, вона і зараз залишається такою. Режисери змогли приділити велику увагу не тільки образу солдатів, які були по різну сторону окопів, але й іншим людям, які потрапити у вир подій та приймали різні рішення. Це й фільми про концентраційні табори, і велика увага до партизанського руху із детальним розглядом важкої теми зрадництва, і стрічки про «простих людей», які були героями у власному світі та вчинках. З'являється увага до різних народів, що мешкали на території Польщі та пережили події війни по-різному. Тема долі євреїв дуже болюча та важка для Польської держави і понині, адже саме на її території розміщувалася велика кількість концентраційних таборів. І способи її висвітлити знаходять

¹ Hendrykowski M. *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim...* 137.

² Вирен Д.Г. *Експериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов...* С. 65.

режисери й актори, допомагаючи через дискурс минулого дізнатися більше, змінити ставлення та усвідомити події, від яких нас віддаляє все більше часу, але які ще живі в колективній і культурній пам'яті поляків¹.

Таким чином, сфера кіномистецтва за весь час існування жанру про Другу світову війну не тільки формувала культурну пам'ять, але й несла в собі певні особливості, що були закладені домінантною культурною пам'яттю. На етапах, коли кіно було незалежним від сторонніх ідеологічних та політичних впливів, це не є негативним показником, оскільки так кіно відображало дійсність, що є ідентифікуючою для більшості населення і допомагає виділити меншини, які мають іншу ідентифікацію. Проте якщо йдеться про періоди, коли на Польщу чинився тиск з боку СРСР, цей вплив був саме негативним, оскільки відображав не потреби польської громади, а сторонні інтереси, які ішли врозрід із ними.

Процес примирення з минулим у польському соціумі, на відміну від того ж СРСР, був безперервним, хоча на нього і чинився ворожий вплив. Таким чином, від 1940-х років до сьогодення дискурс минулого в кіно постійно розвивався, допомагаючи закрити «білі плями» в історії та всебічно проаналізувати події. Саме тому від 1989 року і до сьогодні в Польщі поступово знижується масова частка фільмів про Другу світову війну, незважаючи на їх актуальність та популярність серед глядача. Фільми стають більш виваженими, складними та психологічними. Це вказує на те, що трансформація культурної пам'яті пройшла для польського народу успішно, хоча цей процес є безперервним².

Як висновок слід відмітити, що кіномистецтво в дискурсі минулого відіграє значну роль завдяки своїм широким властивостям і різноманітним інструментам. На різних етапах свого розвитку кіно про Другу світову війну користувалося характерними жанрами та мало свої особливості, що давало

¹ Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои... С. 48.

² Сариуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно... URL: <https://er.ucu.edu.ua/> (дата звернення: 01.03.2021).

змогу не тільки сприяти процесу трансформації культурної пам'яті, але й відображало той її стан, що був характерний саме для цього часу. Таким чином, крізь призму кіно можна не тільки побачити, як трансформувалась культурна пам'ять про Другу світову в польському соціумі, але й які впливи чинилися на цей процес, як реагувало мистецтво на них. Кінематограф новітнього часу про Другу світову війну є, безперечно, окремим і важливим учасником не тільки дискурсу минулого, але й культурної пам'яті в цілому.

Як загальний висновок, потрібно підкреслити, що фільми про минулі події завжди несли в собі не тільки інформацію, закладену в сюжеті, але й відображали сучасність. Це й те, як вони були створені, й їх жанр, і вплив зовнішніх факторів на фільми, їх наповнення та побудову. Саме тому, аналізуючи польське кіно про Другу світову війну як окремий простір для трансформації культурної та колективної пам'яті, варто приділяти увагу також питанню колективної та індивідуальної ідентифікації. Фільми вплинули на культурну пам'ять та ідентичність, причому цей процес є двостороннім та багатограним, що закладено складною будовою саме кінематографічного жанру.

Відповідаючи на попит глядача, фільми створювалися за наборами певних критеріїв, проте протягом довгого часу на їх характер впливало втручання сторонньої влади та ідеології. Саме тому польське кіно про Другу світову війну є складним специфічним явищем, яке до сьогоднішнього дня є простором, в якому продовжує трансформуватись культурна пам'ять народу.

ВИСНОВКИ

Друга світова війна – це наймасштабніший озброєний конфлікт новітньої доби, що почався 1 вересня 1939 року. З початку війни в неї було втягнуто Польщу, почасти як наслідок політичних дій держави, почасти як результат дипломатичної діяльності таких тоталітарних держав, як СРСР та Німеччина. Польські військові сили брали у конфлікті пряму участь, хоч частково були в еміграції або входили до лав Червоної Армії СРСР. Також поляки відзначилися найдовшим в історії сучасності партизанським спротивом, що здійснювався Армією Крайовою. Закінчившись 2 вересня 1945 року, Друга світова війна залишила по собі не тільки глибоку економічну розруху, політичну та соціальну кризу в кожній країні, що була втягнута у військові дії. До цього додавалася також глибока криза мистецтва та культури, що також потребувало перегляду самих основ існування цих сфер.

Разом з тим людство також мало велику потребу в підтримці, рефлексії та аналізі подій, адже за ці роки відбулося надто багато подій, і більшість людей не знали навіть, що відбувалося з іншими країнами.

Тематика Другої світової війни та вкладу польського народу в її події до цього часу залишається помітною в кінематографічному мистецтві Польщі, а також вийшла за рамки держави та цікавить режисерів інших країн. Таким чином, можна сказати, що польське кіно до сьогоднішніх днів виконує терапевтичну місію, намагаючись не тільки надати повну інформацію щодо Другої світової війни, але й допомогти глядачеві її сприйняти та зробити власні об'єктивні висновки.

Обмін досвідом, інформаційна та психологічна підтримка були основними цілями кінематографа після Другої світової війни. В якості розваги це було досить дешевим для населення способом відпочити, тому кіностудії почали активно відбудовуватися в містах, звільнених від окупантів.

До першочергових для глядачів цілей кіно мало також неабияку вартість для політики та влади. З його допомогою було можливим пояснювати ті чи інші події таким чином, який грав на руку керівництву. Агітація та формування певної ідеології були саме тими цілями, які переслідували держави, вкладаючи у кіно про Другу світову війну. За допомогою розважальних та інформаційних продуктів ставало можливим впливати на широкі верстви населення.

Колекція фільмів, що були створені в Польщі та поляками і розповідали про Другу світову війну, непинно росла, поповнюючись новими стрічками. Вони були як із рефлексивного поля, так і несли в собі спроби проаналізувати події та зробити з них певні висновки. Польське кіно про події війни 1939–1945 років на території Польщі за всю історію його існування від перших хронік до культових шедеврів мистецтва може трактуватися як явище безперервної розповіді, порівняння, фіксації та дискусії.

Основними темами, присвяченими Другій світовій війні, які користувалися попитом глядача, був партизанський рух, доля ув'язнених у концентраційних таборах та події визволення країни від нацистських окупантів. Польське кіно про війну мало велику кількість стилів та жанрів, серед яких є і драми, і комедії, і психологічні повісті.

Через те, що сам польський народ не був єдиним у час війни, що його роз'єднували ідеології, держави, режими та континенти, кінематограф був спробою розповісти полякам про поляків, пояснити, що відбулося та порівняти досвід. Разом з тим, ця місія робила мистецтво вразливо відкритим до зовнішнього впливу різноманітних контекстів на об'єктивні викладки подій. Сценарій ставав не тільки розповіддю та конспектом, але й агіткою, засобом масової інформації, маніпулятивним інструментом. Кіно, розказуючи про Другу світову війну, могло замінити цінності та трактувати події геть інакше, ніж це було насправді. Мистецькі засоби, завдяки яким в фільмах можна спотворити реальність, стали засобами політично-соціальних маніпуляцій.

Польське кіно про Другу світову війну розвивалося під впливом сучасності. Саме тому можна виділити кілька великих етапів розвитку кіно на військову тематику, які несуть у собі відбиток політичного, соціального та економічного життя Польщі у різні роки: емпіричний, аналітичний, «кіно морального неспокою», перехідний період «напівсвободи» та незалежний етап.

Немалим був вплив радянської ідеології та критики, який вдалося подолати лише коли Польща позбулася комуністичного гніту в 1989 році. З цього часу можна сміливо говорити про незалежне аутентичне польське кіно. І тематика Другої світової війни в ньому розкривається вже з урахуванням викликів сьогоденного суспільства та запитів сучасного глядача, не тільки польського, але й світового.

Польське кіно про Другу світову війну, відповідаючи на потреби глядачів, також виконувало глобальні запити соціуму, допомагаючи інтегрувати трагічні події в поле культурної та колективної пам'яті, усвідомити його та пережити травматичний досвід. Варто відмітити, що на сучасному етапі, навпаки, скоріш досвід впливає на кіно та створює обов'язком атрибутику та патерни, які мають бути йому властиві.

Пройшовши довгий шлях розвитку, польське кіно про Другу світову війну поєднало у собі сліди епох, традиції класичного кіномистецтва та власні експериментальні тенденції, саме тому воно має індивідуальні риси і до сьогоднішнього дня користується попитом, даючи змогу не тільки задовольнити естетичні та інформаційні потреби, але й вивчити ставлення поляків до подій Другої світової війни через призму кінострічок.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. База мертвих людей (Реж. Ч. Петельський, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/54280>
2. Восьмий день тижня (Реж. А. Форд, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinomania.ru/film/51802>
3. Врата Європи (Реж. Є. Вуйчик, 1999). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/15368/annot/>
4. Все, що найважливіше (Реж. Р. Глинський, 1992). Ел. Ресурс. URL: <https://ruskino.ru/mov/9639>
5. Де генерал? (Реж. Т. Хмелевський, 1963). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/80462/annot/print/>
6. Домашня війна (Реж. Є. Груза 1965–1966). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/842300/>
7. Допит (Реж. Р. Бугайський, 1982). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/46764/annot/>
8. Ероїка (Реж. А. Мунк, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://adzhaya.livejournal.com/776807.html>
9. Європа, Європа (Реж. А. Холланд, 1990). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/24585/annot/>
10. Жах у Веселих Багниськах (Реж. А. Баранський, 1995). Ел. Ресурс. URL: <https://old.dailyviv.com/news/19080>
11. Заборонені пісеньки (Реж. Л. Бучковський, 1947). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/30153/annot/>
12. Загублене почуття (Реж. Є. Зажицький, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/18218/annot/>
13. Земля обітована (Реж. А. Вайда, 1975). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/29032/annot/>

14. Зимові сутінки (Реж. Т. Конвінський, 1956). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/33854>
15. Інтерв'ю з А. Вайда від 10.10.2016, м. Спб. Інтерв'юєр: О. Дзікавіцкій // РВС/РС Ел. Ресурс. URL: <https://www.svoboda.org/a/28042131.html>
16. Канал (Реж. А. Вайда, 1957). Ел. Ресурс. URL: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film02.html>
17. Катинь (Реж. А. Вайда, 2007). Ел. Ресурс. URL: <https://www.vokrug.tv/product/show/katyn/>
18. Корчак (Реж. А. Вайда, 1990) . Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/24835/annot/>
19. Людина зі сталі (Реж. А. Вайда, 1981). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/20382/annot/>
20. Людина із мармуру (Реж. А. Вайда, 1976). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/28200/annot/>
21. Місто 44 (Реж. Я. Комаса, 2014). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/110878/annot/>
22. Могила невідомого солдата (Реж. А. Струг, 1927). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/mogila-neizvestnogo-soldata>
23. Навиліт (Реж. Г. Крулікевич, 1972). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/104873/annot/print/>
24. Нескорене місто (Реж. С. Зажицький, 1950). Ел. Ресурс. URL: <https://zaq2.pl/video/zpyt>
25. Останній етап (Реж. В. Якубовская, 1948). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/53248/annot/>
26. П'ятеро з вулиці Панської (Реж. А. Вайда, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/89438/foto/575924/>
27. Панянки і вдови (Реж. Я. Заорський, 1991). Ел. Ресурс. URL: <https://www.okino.ua/film/baryishni-i-vdovyi-122445/>
28. Петля (Реж. В. Хас, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://visitor-fudo.livejournal.com/373411.html>

- 29.Піаніст (Реж. Р. Поланські, 2002). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/16121/annot/>
- 30.Покоління (Реж. А. Вайда, 1954). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/17859/annot/>
- 31.Польща та Україна у тридцятих-сорокових роках ХХ ст.: Невідомі документи з архівів спеціальних служб. Т. 4: Поляки та українці між двома тоталітарними системами 1942–1945. Ч. 1. Варшава-Київ: Ін-т політичних і етнонаціональних дослідж. НАН України, 2004. 875 с.
- 32.Попіл і діамант (Реж. А. Вайда, 1958). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/19205/annot/>
- 33.Пригоди каноніра Доласа (Реж. Т. Хмелевський, 1970). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/priklyucheniya-kanonira-dolasa>.
- 34.Прикордонна вулиця (Реж. А. Форд, 1949). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/140205/>
- 35.Солдат перемоги (Реж. В. Якубовська, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/89439/annot/print/>
- 36.Справжній кінець великої війни (Реж. Е. Кавалерович, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/nastoyaschiy-konec-bolshoy-voyny>
- 37.Ставка вища за життя (Реж. Я. Моргенштерн, 1967–1968). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/35246/foto/>
- 38.Хоробре серце Ірени Сендлер (Реж. Дж. К. Харрісон, 2009). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/85048/titr/>
- 39.Целюлоза (Реж. Е. Кавалерович, 1953). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/19994/annot/>
- 40.Цинга (Реж. Л. Восевич, 1991). Ел. Ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/euro/99724/annot/>
- 41.Человек на рельсах (Реж. А. Мунк, 1957). Ел. Ресурс. URL: <https://www.film.ru/movies/chelovek-na-reisah>
- 42.Чотири танкісти і пес (Реж. К. Наленцкий, 1960–1970). Ел. Ресурс. URL: <https://www.filmpro.ru/movies/343623>

43. Wajda A. Kino i reszta świata. Autobiografia. Krakow: Znak, 2013. 320 str.
44. Wojsko Polskie na ezonyie wschodnim 1943–1945: Wybór materiałów źródłowych. Warszawa: Książka i Wiedza, 1974. 688 str.
45. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 390 с.
46. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия: Уч. пособие. М.: ВГИК, 2003. 520 с
47. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: СЭ, 1990. С. 102–108.
48. Вирен Д. Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест экспериментального киноязыка // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2013. № 4 (80). Ч. 3. С. 17–22.
49. Вирен Д. Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие. : дисс. ... канд. ист. наук. М., 2015. 162 с.
50. Глиньский М. «Солидарность»: антикоммунистическое или коммунистическое явление? // Culture.pl. URL: <https://culture.pl/ru/article/solidarnost-antikommunisticeskoe-ili-kommunisticeskoe-avlenie>. (дата звернення: 25.03.2021)
51. Горелов Д. В. Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино // Театр. 2011. № 5. С. 130–148.
52. Готвальд В. А. Кинематограф («живая фотография»): его происхождение, устройство, современное и будущее общественное и научное значение. М.: Типография т-ва И. Д. Сытина, 1909. 120 с.
53. Гунчак Т. Г. Друга світова війна // Енциклопедія сучасної України / За ред. І. М. Дзюби. К.: Ін-т енцикл. дослідж. НАН України. Т. 12. С. 129–145.
54. Дручиньский Э. Варшавское восстание // Другая война. 1939–1945 / Ред. Ю. Афанасьева. М.: РГГУ, 1996. С. 340–367.

- 55.Елисеева Т. Н. Анджей Вайда // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.30–45.
- 56.Елисеева Т. Н. Анджей Мунк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.120–134.
- 57.Елисеева Т. Н. Ванда Якубовская // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 190–201.
- 58.Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои // Обсерватория культуры. 2006. № 5. С. 46–48.
- 59.Захарчук І. В. Рецепція соцреалізму в посттоталітарних культурних координатах / Питання літературознавства. 2007. Вип. 74. С. 191–200.
- 60.История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / И. Н. Гращенкова, О. П. Зиборова, М. Р. Косинова, под ред. В. И. Фомина. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. 332 с.
- 61.Капелюшний В. П. Версальський мирний договір. // Енциклопедія сучасної України / За ред. І. М. Дзюби. К.: Ін-т енцикл. дослідж. НАН України. Т. 10. С. 194–199.
- 62.Коваль М. В. Друга світова війна // Енциклопедія історії України: у 10 т. / За ред. В. А. Смолія. К.: Наукова думка, 2004. Т. 2. 518 с.
- 63.Колодяжная В. С. Кино Польской народной республики (1945–1970). М.: ВГИК, 1974. 89 с.
- 64.Колодяжная В. С. Кино Польской народной республики. М., 1974, С. 26, 45, 47
- 65.Корбут К. П. Психоанализ о кино и кино о психоанализе // Журнал практической психологии и психоанализа. 2005. № 2. С. 111–143.
- 66.Лисенко О. Є., Пилявець Р. І. Пакт Молотова-Ріббентропа 1939 // Енциклопедія історії України: у 10 т. / За ред. В. А. Смолія. К.: Наук. думка, 2011. Т. 8. 520 с.
- 67.Маркулан Я.К. Кино Польши. Л.–М.: Искусство, 1967. 292 с.

68. Менджеріцкая Е. О. Термин «дискурс» и типология медиадискурса // Вестник Моск. ун-та. 2006. Сер. 10. Журналистика. № 2. С. 50–55.
69. Менджецький В. Польща – нарис історії. Варшава: Інститут національної пам'яті, 2015. 402 с.
70. Молчанов В.С. Фильмы социалистической Польши: создание, судьбы. М.: Искусство, 1989. 125 с.
71. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 271 с.
72. Олешко С. Важко, мабуть, бути Анджеєм Вайдою. Culture.pl. URL: <https://culture.pl/ru/article/mabut-vazhko-buti-andzheiem-vaydoyu> (дата звернення: 06.03.2021).
73. Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность // Studia polonica. Калининград, 2007. С. 84–91.
74. Плахов А. С. Плен рефлексии и нота романтизма // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 169–174.
75. Радзиванович А. Под польским орлом. М.: Воениздат, 1959.
76. Рахаева О. В. Русские мотивы в польском кино // Киноведческие записки. 2012. № 100 С. 222–237.
77. Режиссерская энциклопедия: Кино Европы. М.: НИИ Киноискусства, 2002.
78. Роечко В. К. Друга світова війна. 1939–1945 роки. К.: Рада, 1994. 226 с.
79. Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. 692 с.
80. Сариуш-Вольська М. Трансформація національної пам'яті у польському кіно. Електронний репозитарій Українського католицького університету. URL: <https://er.ucu.edu.ua/>. (дата звернення: 01.03.2021).
81. Снайдер Т. Перетворення націй: Польща, Україна, Литва, Білорусь. 1569–1999. К.: Дух і літера, 2014. 460 с.
82. Соболев Р. П. Встреча с польским кино. М.: БПСК, 1967. 110 с.
83. Соболев Р. П. Пути польского кино // Киноискусство наших друзей. М.: Знание, 1979. С. 78.

84. Типпельскирх К. История Второй мировой войны. СПб: Полигон, 1998. 518 с.
85. Трубайчук А. Ф. Друга світова війна: коротка історія. К.: Наукова думка, 1995. 192 с.
86. Федоров А. Польский кинематограф в зеркале советской и российской пропаганды // Проблемы медиакультуры. 2016. № 2. С. 98–146.
87. Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. / Под ред. Афонин С., Кушнарера И. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.
88. Цимбалюк О. В. Польське кіно та актори в радянській дійсності // ІНТЕРМАРУМ: історія, політика, культура. 2018. №5. С. 263–272. URL: <http://intermarum.zu.edu.ua/article/view/154797> (дата звернення: 20.03.2021).
89. Черненко М. М. Анджей Вайда. М.: Искусство, 1965. 180 с.
90. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Басина. М.: Смысл, 2002. 336 с.
91. Юренев Р. Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши // Вопросы эстетики. 1959. Вып. 2. С. 80–106.
92. Cholewczynski G. F. Poles Apart. London & New York: Sarpedon Publishers, 1993. 318 p.
93. Drzyzga B. Zagra-Lin: oddział sabotażowo-dywersyjny Organizacji Specjalnych Akcji („Osa”, „Kosa”) utworzony do realizacji zamachów na terenie Niemiec. Kraków: Oficyna Wydawnicza Mireki, 2014. 216 str.
94. Haltof M. Film theory in Poland before World War II / Canadian Slavonic Papers. March-June 1998. 302 p.
95. Hendrykowski M. Andrzej Munk. Warszawa: Biblioteka «Więzi», 2007. 288 str.
96. Hendrykowski M. Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim // Blok. 2002. № 1. Str. 120–138.
97. Kirchmayer J. Powstanie Warszawskie. Warszawa: Książka i Wiedza, 1959. 342 str.

98. Kolasky J. Partners in Tyranny. The nazi-soviet «nonaggression» Pact August 23, 1939. Toronto: Mackenzie Institute, 1990. 158 p.
99. Kotula K. Tylko świnie siedzą w kinie. Film jako narzędzie propagandy niemieckiej w Generalnym Gubernatorstwie URL: <https://www.wykop.pl/link/454349/tylko-swinie-siedza-w-kinie-kino-w-polsce-w-latach-okupacji/> (дата звернення: 6.05.2021).
100. Lubelski T. Kino Moralnego Niepokoju // «Słownik filmu», red. Rafał Syska. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2010. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321> (дата звернення: 12.03.2021).
101. Lubelski T. Polska Szkoła Filmowa // Encyklopedia kin, Kraków: Universitas, 2003. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215> (дата звернення: 19.03.2021).
102. Marszałek R. Polska wojna w obcym filmie. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. 224 str.
103. Mazierska E. A Generation: Wajda on War // The Criterion Collecton. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1053-a-generation-wajda-on-war> (дата звернення: 30.03.2021).
104. Moorhouse R. The Devils' Alliance: Hitler's Pact with Stalin, 1939–1941. New York: Basic Books, 2014. 432 p.
105. Olick J. K. Figurations of memory: a process- relational methodology illustrated on the German case. New York: Routledge, 2007. 47 p.
- Putrament J. Od Wołgi do Wisły. Warszawa: Ministerstwa obrony narodowej, 1953. 669 str.
106. Sarner H. Anders and the Soldiers of the Second Polish Corps. Cathedral City: Brunswick Press, 1998. 196 p.
107. Saryusz-Wolska M. Pamięć zbiorowa i kulturowa: współczesna perspektywa niemiecka. Krakow, 2009. URL:

https://www.researchgate.net/publication/47541417_Pamiec_zbiorowa_i_kulturowa_wspolczesna_perspektywa_niemiecka (дата звернення:

04.03.2021).

108. Terdiman R. «Historicizing Memory», Present Past: Modernity and the Memory Crisis. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993. P. 3–32.
109. Zwierzchowski P. Historia kina polskiego. Kraków: Universitas, 2015. 793 str.
110. Zwierzchowski P. Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego. Bydgoszcz: Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005. 367 str.

РЕЗЮМЕ

дипломної роботи

на тему: «Друга світова війна у відображенні польського кінематографа»

студентки історичного факультету

Львівної Анастасії Сергіївни

У дипломній роботі представлені результати дослідження розвитку польського кіномистецтва та специфіка кінематографічного контенту про Другу світову війну 1939–1945 рр. У першому розділі були проаналізовані воєнні дії на території Польщі, участь поляків в обороні та звільненні своєї Батьківщини від нацистів, а також зародження та розвиток польського кіномистецтва. У другому розділі розглядаються польські фільми і серіали про Другу світову війну від часу закінчення цього глобального конфлікту до сучасності, включно з впливом радянської цензури на створення кінострічок та формуванням «вільного» кінематографа. У третьому розділі вивчається специфіка польського тематичного контенту за радянських часів й на сучасному етапі, відображення культурної пам'яті в кіно та її трансформація; аналізується формування колективної пам'яті у поляків, де при подальшому зростанні самостійності польської кіноіндустрії мистецтво розвивалося у своїй характерній манері.

Ключові слова: кіномистецтво, культура, рефлексія, війна, кіно, польський режисер, радянський вплив, військові кінострічки.

RESUME

of the Diploma Thesis

On the topic: “World War II in the Reflection of Polish Cinematography”

Of the Student of the School of History

Levina Anastasiia

The thesis presents the results of a study of the development of Polish cinematography and the specifics of a thematic content of World War II. The first chapter analyzes military events on the territory of Poland, the participation of Poles in the defense and liberation of the Motherland from the Nazis, as well as the origin and development of Polish cinema. The second chapter examines Polish films and series about World War II from the end of this global conflict to the present, including the influence of the Soviet censorship on the creation of films and the formation of a “free” cinema. The third chapter studies the specifics of Polish thematic content during the Soviet ages as well as at the present stage, reflection of cultural memory in cinema and its transformation; analyzes the formation of the collective memory of the Polish people, where with the further growth of the autonomy of the Polish film industry art was developing in its characteristic manner.

Keywords: cinematography, culture, reflection, war, cinema, Polish director, Soviet influence, war films.