

*Клопенко Максим Ігорович,*  
аспірант кафедри кінознавства.  
Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

*Maksym Klopenko,*  
Postgraduate student of Cinematology Department.  
I. K. Karpenko-Karyi  
Kyiv National University of Theatre,  
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

## ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У ФІЛЬМАХ РЕЖИСЕРІВ ПОЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ КІНО. ЧАСТИНА 1

**Анотація.** Стаття присвячена аналізу екзистенціальних мотивів у кінематографі режисерів Польської школи на прикладі «воєнної» трилогії Анджея Вайди. Окреслюється контекст створення фільмів Польської школи кіно, а також виділені окремі елементи філософії екзистенціалізму, що втілились в означених роботах. Розгляд досягнень митців Польської школи та її провідного автора Анджея Вайди дає змогу простежити поступову еволюцію у розкритті образу екзистенціального героя, відображеного на польському екрані другої половини ХХ століття, та зв'язок філософських ідей екзистенціалізму з рефлексіями Вайди про Другу світову війну й окупацію. Проаналізовано фактор історичності й соціокультурного середовища, як важливе підґрунтя творчості режисера, висвітлені морально-етичні особливості у показі людини в обстановці війни, як виняткової максимально загостреної екзистенційної ситуації.

**Ключові слова:** світовий кінопроцес, польський кінематограф, Польська школа кіно, філософія екзистенціалізму, тема війни, історична пам'ять, образ героя, режисер, Анджей Вайда, «воєнна» трилогія А. Вайди.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Філософія екзистенціалізму стала не лише осмисленням трагічних випробувань, які спіткали людство у вигляді двох світових воєн, а й яскравим вираженням самого часу катастроф і криз у різних соціальних сферах. Зокрема, активне звернення до екзистенціальної парадигми у другій половині ХХ століття було нерозривно пов'язане з впливом Другої світової війни, яка підірвала ціннісні орієнтації людської спільноти. Погляд на людину здійснювався шляхом міркувань про моральнісний вибір, свободу і відповідальність, страх і самотність, тривогу і відчай тощо. Яскравим прикладом цієї тенденції став польський кінематограф, зокрема Польська школа, що домінувала з 1956 по 1961 рік і торкалась складних питань війни, самого феномену кризової свідомості у часи переломних історичних потрясінь. Провідним режисером школи

прийнято вважати Анджея Вайду, і саме його добробок не лише суттєво вплинув на розвиток майбутнього польського кіно 70-х, а й вписав зняті ним у той період фільми в контекст «морального занепокоєння». Відповідно до цих міркувань, слід розпочати аналіз особливостей Польської школи кіно та її тематичного спрямування саме з «воєнної» трилогії Анджея Вайди.

**Мета статті** – висвітлити наявні у фільмах «воєнної» трилогії Анджея Вайди екзистенціальні мотиви, які мали вплив на подальший розвиток кінематографа «морального занепокоєння».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Історії Польської школи присвячено значну кількість робіт кінознавців та істориків кіно, однак досі недостатньо висвітленою є проблема еволюційного зв'язку Польської школи і кінематографа «морального занепокоєння», а також недостатня

увага приділена аналізу саме екзистенціальних мотивів, які почали проявлятися у 50-х роках, зокрема, у творчості Анджея Вайди. Його кінематографу присвячені праці Тадеуша Любельського, Марека Хальтофа, Тадеуша Мічки. Акцент на «історичності» фільмів Вайди роблять у своїх працях Пйотр Вітек, Кшиштоф Корнацький, Іб Бондбейєрг та інші. В контексті Польської школи кіно і висвітлення воєнної тематики творчість Вайди ґрунтовно аналізують Йоанна Прейзнер та Пйотр Зверчовський. Ключовими для дослідження екзистенціальних спрямувань і переживань режисера також стали його книги «Повертаючись до перейденого» та «Кіно і решта світу» в перекладі української кінознавиці Віри Авксентьєвої.

**Виклад основного матеріалу.** Переживання складних умов Другої світової війни привело багатьох до усвідомлення критичної необхідності боротьби з насильством, жорстокістю, будь-якими руйнівними і людиноненавистницькими практиками. Війна підірвала віру людей у моральні цінності, соціальні орієнтири, і саме філософія екзистенціалізму активізувала дискусію про пошуки людиною необхідної духовної опори у житті. Як відомо, філософія існування або екзистенціалізм, який виник на початку ХХ століття, став своєрідною відповіддю на глобальну ціннісну і духовну кризу західного суспільства, викликану ситуацією після Першої світової війни. Під ключовим поняттям «екзистенція» (від лат. *existentia* – існування) розуміли спосіб буття людини з усіма її переживаннями та актами свідомості. Саме екзистенціалісти відійшли від об'єктивації, повертаючись безпосередньо до самої людини. Її існування передує сутності, суб'єкт існує і згодом визначається.

Ідейним предтечею філософії екзистенціалізму прийнято вважати данського філософа Серена К'єркегора (1813–1855), який використовував поняття «екзистенція». Його релігійно-містичне вчення, викладене у таких працях, як «Страх і трепет» (1843), «Або-або» (1843), «Поняття страху» (1844), «Філософські крихти – крупіці мудрості» (1844), стало поштовхом до важливих роздумів про тривогу існування, його алогічність, трагічність і невизначеність, недосяжність для розуму, парадоксальність екзистенційної дійсності, людські страх і відчай. Існування для К'єркегора означало реалізацію буття через вибір, завдяки якому людина утверджує власну неповторність на шляху до духовного піднесення. Так само існування не-

розривно пов'язане із самотністю, адже К'єркегор наголошував на конкретному суб'єкті, використовуючи поєднання «рішучий одиничний».

Виклад ідей екзистенціалізму був здійснений у 20-х–30-х роках ХХ століття німецькими філософами Мартіном Гайдеггером (1889-1976) і Карлом Ясперсом (1883-1969). Зокрема, у праці «Буття і час» (1927) Гайдеггер порушив питання про сенс буття. Він ввів поняття «Dasein» (сутністю якого є екзистенція) – «тут-буття», «присутність», розглянувши його в контексті триваючого часу і визначивши ним саму людину як власну повторювану можливість. Особистість потребує інших, але через спільне буття з ними втрачає унікальність, стаючи одиницею натовпу (*das Man*). Справжнє ж буття можливе лише в разі усвідомлення людиною її кінцевості та свободи, що викликає екзистенційний страх, стурбованість, викликану спрямованістю людини до смерті.

Особливу увагу до екзистенціалізму привернув К. Ясперс у своїй праці «Духовна ситуація часу» (1931), де він звернувся до поняття «екзистенціальної філософії». Продовжуючи роздуми К'єркегора, Ясперс так само вважав екзистенцію глибинно-особистісним буттям і розглядав її зв'язок з «граничною ситуацією» – моментом, коли людина опиняється перед загрозою смерті, моральної чи фізичної загибелі. Пройшовши цю ситуацію, людина перетинає межі повсякденності й знаходить свободу – це твердження стало базовим для екзистенціалізму.

Згодом, у період Другої світової війни, ідеї екзистенціальної філософії набули подальшого розвитку у працях французьких мислителів, найбільшою мірою – Жана-Поля Сартра (1905-1980) та Альбера Камю (1913-1960). В своєму основоположному есе «Екзистенціалізм – це гуманізм» 1946 року Сартр стверджував, що ця філософія (фр. *existentialisme*) не перетворює людину на об'єкт, а надає їй гідності. Окрім класичних філософських праць, таких як «Буття і ніщо» (1943), Сартр розкривав екзистенціальні ідеї в мистецьких працях, зокрема романі «Нудота» (1938), збірнику оповідань «Стіна» (1939) та інших. Людина, за Сартром, «приречена» на свободу, «занедбана» у світі, несе цілковиту відповідальність за власне існування, що викликає у неї постійне відчуття тривоги. Життя людини стає результатом її обов'язкового індивідуального вибору, який вона не може не здійснювати, адже відмова від вибо-

ру – теж є вибором. Людина – незавершений проєкт, який весь час перебуває у становленні. Вона самостверджується у свободі, що є сутністю людського існування.

Соратником Сартра Камю також було розвинуто концепцію абсурдної людини і абсурдного героя, втіленням якого у есе Камю «Міф про Сізіфа» (1942) є Сізіф. Людина чужа у світі, а почуття абсурдності пов'язане з усвідомленням безглуздості її буття, неможливістю пізнати світ. Дійсність є алогічною, реальність є абсурдом. Людська приреченість, самотність і смерть, безглуздість існування, людське відчуження та ворожість світу – основні проблеми, над якими Камю міркував у своїх мистецьких працях, серед яких його романи «Сторонній» (1942), «Чума» (1947), «Падіння» (1956) та інші. З'ясувати, чи варте життя того, щоб його прожити, – ключове питання філософії для Камю, і він, попри все, дав на нього позитивну відповідь, проголосивши право бунтувати проти абсурдності світу. Міркування з приводу долі Сізіфа Камю доповнив у відомому есе «Бунтівна людина» (1951). Хоч його герой приречений на поразку – він продовжує боротьбу, адже бунт для нього – мета і сенс.

Таким чином, екзистенціалізм рішуче стверджував людську свободу і вільний вибір навіть всупереч обставинам зовнішнього тиску та ефекту трагічних ситуацій, які роблять людину приреченою. Ця філософія особливо гостро порушила питання, як жити в умовах, коли людину невідворотно охоплюють історичні катастрофи та соціальні суперечності, коли зникає впевненість у майбутньому, постійно переслідують тривога і страх, зростає нігілізм, формується недовіра до історії і знецінення прогресу як такого. Екзистенціалісти, звертаючись до негативних аспектів людського існування, міркують про людську стражденність та обмеженість, беззахисність і смертність. Вони відшукали опору в глибині самої особистості, незважаючи на людську слабкість, невизначеність і кінцевість буття, орієнтуючи її на боротьбу, навіть іноді без надії, на досягнення успіху, розкриваючи специфіку переживання кризового світовідчуття. Запропонований ними підхід цілком логічно стосувався таких безвихідних ситуацій, коли нерідко доводиться обирати між життям і смертю. Людина як унікальна духовна істота зі своїми переживаннями і ціннісними орієнтаціями має свободу вибору власної духовно-моральної позиції і тим самим – вибору власної долі, за який вона несе відповідальність

і щоразу страждає через це. Під час вибору людина стверджує цінність вибраного, тому дотримання переконань та ідеалів навіть у найстрашніших і найтрагічніших ситуаціях – показова екзистенціальна орієнтація людини до дій. Перелічені ідеї екзистенціалізму закономірно проникли у кінематограф, яскраво проявившись у фільмах, присвячених трагедії війни. Гостро ця проблематика почала розвиватись у 50-ті роки ХХ ст. в окремих напрацюваннях польських кінематографістів, контекст створення яких заслуговує особливої уваги.

Форма та зміст польських фільмів завжди були невідривними від політичної ситуації у країні. Часто їх називають політичними або такими, що розкривають політичний зміст (Falkowska, 1995, с. 37). Це можна спостерігати і у 50-х роках, коли відбувається становлення Польської школи кіно. У 1949–1954 р. польське кіно було скуте соцреалістичною доктриною, розробленою в Радянському Союзі. 1954 рік ознаменував важливі зміни, коли на засіданні Польської асоціації кіно і театру тодішній директор кіношколи в Лодзі Єжи Теплиць виступив за сприяння новому національному кіно на противагу засиллю соціалістичного реалізму (Cook, 2016, с. 482). Створена у 1948 році кіношкола мала виховувати лояльних до системи режисерів, які робили б пропагандистські фільми про соціалізм і прогрес під керівництвом Польської об'єднаної робітничої партії. Однак слід відзначити, що викладачі, які в цілому прийняли комуністичну систему, були багато в чому відкриті світовому мистецтву і подбали про те, щоб учні мали контакт із західним мистецтвом загалом, хоча в Польщі воно було під забороною. В середині п'ятдесятих років з кіношколи в Лодзі виходять випускники, для яких одним з цінних орієнтирів був італійський неореалізм, що правдиво демонстрував реалії життя у післявоєнній Італії. Цю думку наголошував видатний лідер Польської школи Анджей Вайда:

Польське післявоєнне кіно народилося з політичного і громадського досвіду самої війни, яка дала нам рішучий урок мислення про світ традицій, світ без брехні, світ самотньої боротьби особистості. <...> Після воєнних років нужденності, приниження нам особливо близьким стало кіно італійського неореалізму, адже місія художника, захисника бідняків і скривджених, була близька традиції польської літератури 19-го століття (Вайда, 2004, с. 87).

Згадка про неореалізм є доволі красномовною, адже неореалісти вивели не екран звичайних «ма-

леньких людей», показавши їх насувні проблеми зі співчуттям і розумінням. Глядач спостерігав за реальними умовами життя простої людини з усіма тяжкими втратами, позбавленнями, але і щирими надіями та сподіваннями. Саме неореалізм сприяв розвитку та поступовому формуванню екзистенціального героя, який болісно переживає свої стосунки з ворожим світом, опирається і не сприймає несправедливості, прагне особистого щастя попри перешкоди. Важливий і сам етап тематичного переходу в італійському кіно, адже рефлексії про війну, протистояння режиму і важкі умови життя у повоєнній Італії поступово змінились складними роздумами у фільмах авторського кінематографу, де на перший план вийдуть класичні екзистенціальні питання самотності, відчуження, проблем людської комунікації, пошуку свободи, сенсу життя тощо. Про ці аспекти слід пам'ятати, аналізуючи відповідні тенденції у польському кіно.

Молодим режисерам Польської школи, таким як Анджей Вайда (1926-2016), Анджей Мунк (1921-1961), Єжи Кавалерович (1922-2007), Войцех Єжи Гас (1925-2000), Казімеж Куц (1929-2018), Станіслав Ружевич (1924-2008), Тадеуш Конвіцький (1926-2015) та іншим за натхненням прикладом неореалістів вдалося втілити на екрані польську дійсність, деформовану війною, насамперед завдяки тому, що вони зображували війну та окупацію без дистанцій, адже всі вони були безпосередніми свідками цих подій. Багато з них самі були учасниками руху Опору – Вайда служив зв'язківцем Армії Крайової, членом польських сил опору був Тадеуш Конвіцький, Анджей Мунк брав участь у підпіллі та Варшавському повстанні тощо. Режисери мали повагу до романтичних ідеалів, а з ними і до сакральної боротьби за батьківщину, тому їх картини були глибоко особистими, але водночас опрацьовували національне світосприйняття.

Термін «польська школа» був запропонований ще в 1954 році кінокритиком Олександром Яцкевичем, який висловив бажання побачити польське кіно, гідне великої традиції польського мистецтва. Яцкевич сподівався на фільми, які розповідатимуть про історичні, соціальні й моральні проблеми суспільства. Згодом режисер і професор кіношколи в Лодзі Антоній Богдзевич, використав цю назву, коли згадував про дебютний фільм Анджея Вайди «Покоління» (Haltorf, 2019, с. 115), що вийшов 1956 року. Сам же Вайда вказував на те, що назва школи закріпилась у Франції вже після успіхів їхніх фільмів, зокрема «Каналу» на

фестивалі в Каннах (Вайда, 2000, с. 100). Розчарування сталінським періодом, бажання репрезентувати складний характер реальності та бажання протистояти проблемам, які були табуованими у польському політичному й культурному житті, дали стимул і створили атмосферу для нового покоління кінематографістів, згодом названого «покоління Колумбів» (за назвою серіалу 1970 року «Колумби» Януша Моргенштерна). Головною домінантою був саме досвід покоління: представники Польської кіношколи дебютували після війни і народилися здебільшого у 1920-х роках, переживши окупацію та важкий перехід до повоєнної реальності. У фільмах, які вийшли в 50-х роках, вони часто звертались до минулого і автобіографічність була їх важливою особливістю. Війна становила центр їхніх рефлексій щодо одночасного співіснування трагічних і героїчних моментів, подвигів і втрат, що їх переживали поляки, а герой цілком міг втілювати долю всієї країни. Іб Бондбйєрг слушно зауважує, що для Польщі історія Другої світової війни характеризується як «мінне поле вибухонебезпечних зон, зі змінами режимів, політичних ідеологій і культурної атмосфери» (Bondebjerg, 2012, с. 38). Багато фільмів Анджея Вайди присвячені цій проблемній історичній пам'яті, що забезпечило мистецьку візуалізацію чутливого екзистенціального досвіду Польщі часів війни:

Ми знали, що ми голос наших мертвих; що наш обов'язок – свідчити про тих, хто був кращим. Ми врятувалися лише тому, що ми були гірші; у нас було менше мужності, менше хоробрості, менше креативності, менше уяви – або, можливо, просто забагато уяви. Таким чином, війна стала нашою темою, а нашим щемливим і болісним почуттям було розчарування, яке стало наслідком марної надії та марних зусиль; через те, що реальність виявилася зовсім іншою, ніж ми очікували (Haltorf, 2019, с. 115).

Для фільмів Польської школи характерний стійкий мотив жертви, який не міг не потрапити на екран, адже війна спричинила загибель людей, патріотизм і самовідданість яких часто не мали шансів у боротьбі проти окупантів. Картини зазвичай не мали позитивного фіналу, бо Друга світова війна для Польщі не закінчилась звільненням і здобуттям свободи та суверенітету. Війна і окупація справили надзвичайно глибоке враження на індивідуальний і колективний досвід поляків. Це стало загальною темою фільмів, які були не просто одним з джерел

знань про війну, а й сприяли закріпленню колективної пам'яті і національно-культурної ідентичності. Зрештою, можна говорити про боротьбу за збереження, створення та реконструкцію пам'яті, отже, певного часу історії, яка вплинула на формування національної самосвідомості через відповідні екзистенціальні, психологічні та моральні перспективи показу людини в обстановці війни, і викликаного нею невіршуваного вибору (Zwierzchowski, 2013, с. 8). Говорити про своєрідне «оновлення» пам'яті варто і через те, що фільми другої половини 1950-х років розповідають про людей та події, що планомірно викреслювалися сталінською пропагандою. Тому таким важливим було пов'язування пам'яті війни із сьогоденням, яке змушувало глядачів зрозуміти, що війна ще не закінчилася, а її жахіття існують всередині мільйонів людей.

Автором, який точно датував перелом у розвитку польського кіно, був Анджей Вайда. Післявоєнне кіно Польщі почалося 1954 року, але, на думку самого Вайди, – у трьох різних фільмах, які створювалися авторами самостійно і незалежно один від одного: це «Пам'ятка з Целюлози» Є. Кавалеровича, «Години надії» Я. Рибковського і «Покоління» (Вайда, 2000, с. 101). Саме у своїй першій роботі «Покоління» (1954) Вайда сформулював ідеї і устремління нового етапу. Стрічка за мотивами повісті Богдана Чешко розповідала про молодих учасників руху Опору, які діють під час Другої світової війни. З групи кількох людей, зрештою, виживає лише один, і він об'єднує нову групу молоді, вирішуючи продовжувати боротьбу проти німецьких окупантів. Розповідаючи про долю цих героїв, Вайда розкривав трагедію покоління, яке виросло під час війни. «Покоління» було символічним і з точки зору розповіді про дорослішання, героїзм та його ціну, і з точки зору уособлення нового покоління кінематографістів, які робили свій моральний вибір у середовищі втрачених ілюзій. На той час, коли створювалося «Покоління», весь ринок кіновиробництва підлягав суворому нагляду Центральної ради кінематографії. У 1954-1955 роках соціалістичний реалізм все ще був єдиною дійсною естетичною доктриною в польській культурній політиці, незважаючи на смерть Сталіна. Хоч політична «відлига» 1955-1956 рр. ще не почалася, «Покоління» вдалось випустити в період змін та невизначеності (Schuppert, 2006, с. 3).

Стрічка Вайди стала місцем перетину соціалістичного реалізму та польської кіношколи.

У багатьох аспектах «Покоління» можна розглядати як фільм, який відповідає вимогам соцреалізму, зображуючи добродесного героя з робітничого класу і боротьбу комуністичного руху опору (члени Армії Крайової поки що стереотипно сприймаються як «колабораціоністи»), але водночас стрічка, сповнена неореалістичних спостережень, інакше показувала високу ціну та ризик, яких вимагала боротьба за незалежну Польщу. Особливо це видно у сцені наприкінці, коли герой залишається наодинці з новобранцями. Автор не оминає проблеми цінностей поляків під час війни, доповнюючи їх зрозумілою інфантильністю героїв, наголошуючи, що війна ставить перед ними завдання, до вирішення яких вони не готові. У «Поколінні» погляд Вайди на подвиг такий самий, як і у авторів перших «воєнних» стрічок польського кіно – це емоційний вибір, зроблений серцем. До того ж, Вайда справедливо вказує на те, що рух Опору включає абсолютно різних людей, серед яких є більш і менш сміливі, свідомі повстанці й ті, хто не охоплений спільною ідеєю.

Зумовлена трагічною небезпекою відсутність цілковитої єдності волі потенційно вела до багатьох шляхів боротьби. Цей аспект Вайда позначив у «Каналі» (1957). Фільм, знятий за сценарієм Єжи Стефана Ставінського (провідного сценариста Польської школи), розповідав трагічну історію придушеного Варшавського повстання 1944 року. Повстанці загону поручика Задри намагалися вийти з оточення, проте з перших же хвилин глядач знає, що це останні години їхнього життя. З підрозділу в кілька десятків людей, яких можна побачити у першій сцені, ніхто не виживе. Оточені німцями повстанці спускаються до каналу, щоб дістатися до іншого району міста, який ще не окупували вороги. На поверхню зможе вийти їх командир, але коли він розуміє, що за ним не йдуть, він знову повертається в канал шукати своїх солдатів востаннє. Сотні бійців опинились у пастці посеред каналізаційної системи міста і вайдівське бачення цих героїв, приречених на смерть, є своєрідним прототипом романтичного фаталізму, який став характеризувати Польську школу кіно (Cook, 2016, с. 483). Це бачення органічно поєднувалось з роботою Єжи Стефана Ставінського – учасника Другої світової війни і Варшавського повстання.

Враховуючи особливі риси різних режисерів школи, дослідниця Йоанна Прейзнер посилається на поширену типологію тодішнього кіно, виділяючи три субтенденції: психотерапевтичний напрям,

психологічний і плебейський (Preizner, 2020, с. 68). Саме стрічка «Канал», на думку Прейзнер, відкриває течію психотерапевтичного напрямку, під яким розуміється форма колективної психотерапії. Це був перший фільм, який показав повстання як падіння світу, давав змогу глядачам перекоонатися, що побачене на екрані насправді відбулося, і не таким чином як стверджувала комуністична пропаганда. Тому й не дивними були почуття розчарування, злості чи безпорадності. Згаданий вище символізм відчутний у сцені блукання закоханої пари, яка діставшись до виходу, знаходить решітку, що руйнує всі їхні шанси на виживання. Глядач міг здогадатись, що це символічний жест, спрямований до радянської армії, що бездіяльно спостерігала за Варшавським повстанням на другому березі Вісли. Радянські військові дозволили німцям убити повстанців і мирних жителів, а потім знищити місто, де згодом буде запроваджений новий комуністичний порядок. Загалом слід відзначити, що такі фільми, як «Канал» і, зокрема «Ероїка» (1958), Анджея Мунка, яскраво поєднували показ трагедії з дискусією про сенс історії та героїзму як таких (Zwierzchowski, 2013, с. 29). У «Каналі» до того ж яскраве вираження отримав один з головних мотивів польської школи, так би мовити, образ Історії, яка знищує людину й її життя. Герої усвідомлюють криваву безглуздість, але водночас розуміють, що їх жертва є неминучою. Схожий мотив помітний у «Ероїці» Анджея Мунка, особливо у першій частині, дія якої теж відбувається у дні Варшавського повстання. Центральний персонаж, хоч і є антигероєм, для якого подальша боротьба приречена і безглузда, все ж іде на ризик, щоб допомогти повстанцям, а пізніше приєднується до них. Вайда, як і деякі його колеги, широко стає на бік тих, хто наважується на нерівну екзистенційну боротьбу з самою історією і з часом. Зазначимо, що час в екзистенціалізмі має особистісно-історичний, тобто суб'єктивний, а не безособистісно-космічний характер. Історія має сенс лише тоді, коли існує особистість. Людина творить себе і тим самим творить історію. Отож у ситуації постійної загрози людина прагне віднайти опору, яка допоможе подолати ворожість світу, і такою опорою стають внутрішні ідеали та моральні принципи. Навіть у жакливій війні, яка ставить людину перед смертю, як гранична екзистенційна ситуація, герой намагається зберегти свободу, спираючись на внутрішній духовний світ з усіма тими чеснотами, які допомагають проти-

стояти трагічній долі. Відмовляючись від покірного прийняття її ударів, людина найвищою ціною зберігає власну гідність.

Повертаючись до «Каналу», слід зауважити його фаталізм, відтворення поступового руху до загибелі. Цей трагічний шлях до свого кінця наявний у всій трилогії Вайди і окремо включає також проблему провини героїв, яка може бути як індивідуальною, так і провинною цілого покоління. Можна ствердно сказати, що режисер, висвітлюючи такі чутливі для поляків моменти історії, виступав з позиції «охоронця спадщини» (Kornacki, 2017, с. 84). Не слід забувати й те, що фільми Вайди загалом мали збіг з новою хвилею захоплення філософією екзистенціалізму у Західній Європі. Помітними є близькі екзистенціалістам міркування про безвихідні ситуації, про важкий вибір, що може стати болісним для людини, але відкриває шлях до метагранічного буття, яке веде до духовного сходження. Саме «Канал» найяскравішим чином демонструє цю приреченість і водночас перемогу світу свободи, такий собі романтичний екзистенціалізм. Розповідаючи про долю бійців і маючи скептицизм щодо цілей і досягнень їхнього героїзму, Вайда знайшов баланс між критичним поглядом та захопленням. Збалансовану оцінку фільму надав і критик офіційної газети «Трибуна Люду» Олександр Яцкевич: «Можливо «Канал» стане початком розповіді правди про історію, про нас самих, про ціле покоління» (Imposti, 2009, с. 241). Вайда не прославляє повстанців, як очікували його співвітчизники, але він зважає на їх патріотизм, почуття обов'язку, жаги свободи, зрештою, їх напрочуд героїчні, хоча, можливо, марні зусилля.

Продовження лінії екзистенціальних роздумів було втілене у фільмі «Попіл і діамант» (1958) – екранізації однойменного роману Єжи Анджеєвського, яку багато хто вважає кульмінацією Польської школи. «Попіл і діамант» зображує кілька годин із життя молодого бійця Опору Мачека Хелміцького – виняткового героя, якого досі не було на польському екрані. Настає 9 травня 1945 року, перший день по війні. Солдатові Армії Крайової Мачеку наказано ліквідувати секретаря райкому партії, комуніста Щуку, однак він більше не хоче вбивати – Мачек воював кілька років, втратив найближчих друзів і перебуває під фатальним знаком смерті. Крім цього, в історії Хелміцького наявна проблематика стосунків сина і батька (почуття Мачека до Щуки, а також схожість долі сина Щуки Марека і самого Мачека). Всупереч самому

собі, перебуваючи у безвиході, він вирішує виконати наказ. Вайда, як прихильник польської романтичної традиції, дуже часто зображував героїв, які опинилися під тиском гнітючих сил історії й функціонують як її нещасні жертви (Haltorf, 2007, с. 192). У «Попелі і діаманті» у нього з'являється трагічний романтичний герой, який розривається між національним обов'язком і прагненням до нормального особистого життя. Мачек – людина, яка запламована війною, тому він не може побачити ознак, які могли б нагадати йому про світ, де насильство відкинута (Lis, 2018, с. 16). Він знає, що повинен покласти своє особисте щастя на вівтар національної потреби. Як і інші романтичні персонажі, Мачек є в'язнем долі, від якої не може втекти. Ця омріяна втеча залишається примарною перспективою, адже у післявоєнній польській реальності немає місця людям із подібним минулим. Розмірковуючи про символізм Польської школи кіно, «Попіл і діамант» неодмінно виглядає найбільш символічним. Квінтесенція цього, мабуть, у сцені зруйнованої церкви, яку відвідують Мачек і його кохана Крістіна. Ісус Христос висить догори ногами на хресті – всі цінності зруйновані та перевернуті війною. Не менш красномовна фінальна сцена смерті Мачека на сміттєзвалищі – символічному звалищі історії, куди потрапляє пам'ять про таких «проклятих» героїв.

Вайда належить до тих митців, які, спираючись на історичні роздуми у кіно, зробили їх показовою ознакою фільмів, а саму історію – головною темою власної творчості (Witek, 2016, с. 9). У його перших стрічках екзистенціальний герой створює хід подій, але він також розчавлений ними: його доля є уособленням долі інших солдатів, які свідомо присвятили молодість і життя боротьбі з ворогом. Навіть виживши, вони залишаються в'язнями системи. Тадеуш Любельський, зокрема, зазначав, як Вайда піднімає історію Мачека до рівня античної трагедії, адже Хелміцький – трагічний герой у повному розумінні цього слова (Lubelski, 2006, с. 72-76). Він є молодим представником того покоління, яке віддане романтичній традиції, незалежницьким ідеям і принципам. Саме ці люди найбільше пережили невідповідність їхніх ідеалів і прагнень сучасній реальності. У позачасовому вимірі ситуація героя цілком трактується як екзистенційна драма.

Звертаючись у цьому контексті до модусів екзистенціалізму, потрібно додати, що суверенітет людини стверджувався саме через її діяльність

і силу духу, що робило людину господарем власного життя. Саме у кризових ситуаціях вона розкривається найбільшою мірою не лише для світу, а й для себе. Це відчутно в історіях Анджея Вайди, адже він, як і решта режисерів Польської школи кіно, висловлював почуття людей, які проходили крізь жорна війни і свідомо прирікали себе якщо не на загибель, то на тяжке, понівечене війною існування. Цим стрічки автора певною мірою відсилають до романтичного методу перетворення історичних подій у міфічний образ, що передбачає об'єднання нації (Mielczarek, 2008, с. 228). Кіно Вайди пройняте наміром інтерпретувати національну міфологію. Мака-Малатинська слушно констатує, що його фільми можна вважати «документом часу», що робить режисера «проникливим хронікером польської історії» (Mała-Malatyńska, 2017, с. 94).

Сюжет стрічки «Попіл і діамант» розвиває розпочатий Вайдою сюжет біографії покоління. Впродовж століття національне виживання східноєвропейських народів було під сумнівом, і у роботах Вайди висловлений мотив «долі нації» (Toeplitz, 1969, с. 37). У «Поколінні» режисер зобразив неможливість бути в стороні від боротьби, у «Каналі» висловив біль за тих, хто був приречений на трагічний кінець боротьби, передав співчуття і гнів до тих, хто прирік їх на загибель. Проте найбільше з героїв Вайди сумнівається і страждає у пошуках ідеї Мачек Хелміцький у виконанні символу тогочасного кіно Польщі – Збігнева Цибульського, який, за словами режисера, «привніс у класичну драматургію риси своєї особистості, додав свою непоказність, вайлуватість і свій шарм, все те, що було притаманне саме йому» (Вайда, 2000, с. 85). Його очі ми майже не бачимо, бо вони приховані за темними окулярами, що стають красномовним символом його прихованої душі. Життя героя переплетене з традиційними для екзистенціалізму роздумами, сумнівами, неспокоєм. Смерть героя Вайда розширює до екзистенційного масштабу:

Під звуки танго і фокстротів герой фільму Мачек Хелміцький шукає відповіді на запитання – як жити далі, як скинути гнітючий тягар минулого, розв'яже одвічну дилему солдата. <...> Він зробить як представник того покоління, яке розраховує лише на себе і на надійно схований пістолет, що не підведе. <...> Я хочу моїм скромним фільмом відкрити кіноглядачеві цей складний світ покоління, до якого належу і сам (Вайда, 2004, с. 102).

Через кілька десятиліть після закінчення Другої світової війни набула актуальності інша проблематика, присвячена міркуванням про сьогодення. Поступово з'являлося нове «занепокоєння» митців, інтелектуалів, громадських активістів, яких ми знайдемо в нових фільмах Вайди, де він намагався відмовитися від свого героя перших стрічок, який змузнів під час окупації та повоєнних років.

**Висновки.** Отже, ранні роботи представників Польської школи, зокрема Анджея Вайди, нагадують не лише про травматичний і болісний вимір польської історії, пов'язаний з війною, а й про способи, якими історія активується як частина нашого сьогодення. Вайді вдалося особливо акцентувати історичну проблематику у своїх фільмах. Це означає, що він бере активну і, що найголовніше, чесну участь у дискусії про заплутану історію країни та її трагічні події. Через їх показ Вайда розкриває екзистенцію цілого суспільства, що є емоційно зрозумілим навіть за межами польської держави. Своє втілення отримав і метафоричний образ Історії, яка безжально знищує героїв. Вони є безпосередніми свідками жорстокого абсурду війни, проте усвідомлюють те, що їх жертва у боротьбі з окупантом буде неминучою. Герой зберігає гідність, коли опирається катастрофічним негараздам долі, а не відступає покійно під її ударами, хоч його повсякденне життя назавжди зруйноване. Приналежність до конкретної нації, народу, соціальних прошарків, навіть наявність особистих характеристик (психологічних, біологічних і т.д.) індивіда не мають первинного ситуаційного значення для екзистенціалізму. Тимчасовість, суб'єктивність, ситуаційність – визначальні вектори екзистенції. Анджею Вайді – одному з небагатьох – вдалося поєднати ці модули з національними особливостями соціального простору Польщі, подивитися на історію свого народу крізь екзистенціальний вимір.

Режисер мав справу з екзистенціальними переживаннями національної історії у найважливіших роботах, зроблених у період Польської школи. Міркування екзистенціалістів про ситуації без виходу, про приреченість людських рішень, але й про свободу, боротьбу, відповідальність і покликання закономірно знайшли своє місце у кінематографі воєнної тематики. Польська школа кіно нагадувала про те, що сталося, щоб упоратися з ще неопрацьованим трауром, а інколи навіть звести рахунки з діючими національними міфами. Трилогія – «Покоління», «Канал», «Попіл і діамант» – зображувала,

як стверджував сам Вайда, не лише гнітючу слабкість та безпорадність, а насамперед переживання і вчинки поляків, які не стали миритися з долею, які вміли не лише пожертвувати життям за свою батьківщину, а й творити для неї нове життя. Автор міркував про жертвовність крізь призму певного морального кодексу, де завжди є місце честі й самовідданості. У фільмах А. Вайди чітко озвучені екзистенціали, що означають майбутнє – рішучість і надія. Звернення до аспектів екзистенціальної проблематики згодом впише Анджея Вайду з його фільмами «Людина з мармуру» (1976), «Без анестезії» (1978) та «Диригент» (1979) у контекст кінематографа «морального занепокоєння», де режисер стане натхненником низки молодих кінематографістів, пов'язаних із його кінопідрозділом «Х». Вайда знову буде тим, хто стимулював початок нової дискусії у польському кіно.

#### Джерела та література

- Вайда, А. (2000). *Повертаючись до перейденого*. Львів: Каменяр. 158 с.
- Вайда, А. (2004). *Кіно і решта світу: автобіографія*. Київ: Етнос. 308 с.
- Bondebjerg, I. (2012). Confronting the Past. Trauma, History and Memory in Wajda's film. *Images. Vol. XI / no. 20*. S. 37-51.
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). New York: W. W. Norton & Company. 864 p.
- Falkowska, J. (1995). «The Political» in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski. *Cinema Journal. Vol. 34 / no. 2*. P. 37-50.
- Haltorf, M. (2007). Historical Dictionary of Polish Cinema. In.: *Historical Dictionaries of Literature and the Arts. No. 19*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press. 320 p.
- Imposti, G. E. (2009). «God's Playground»: Poland and the Second World War in Wajda's cinema. In.: E. Lamberti and V. Fortunati (Ed.), *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II* (P. 235-254). Amsterdam: Rodopi.
- Kornacki, K. (2017). Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy. *«Przestrzenie Teorii»*. Nr. 27. S. 77-91.
- Lis, M. (2018). Wajda i krzyż. *Studia Filmoznawcze. Nr. 39*. P. 13-25.
- Lubelski, T. (2006). *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*. Wrocław: Wydaw. Dolnośląskie. 315 s.
- Mąka-Malatyńska, K. (2017). Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy. *«Przestrzenie Teorii»* Nr. 27. S. 93-116.



- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Schuppert, F. (2006). Andrzej Wajda's A Generartion and Man of Marble from a Political Perspective. *Issue of KINEMA*. No.25. P. 49-62.
- Toeplitz, K.-T. (1969). Wajda Redivivus. *Film Quarterly*. Vol. 23. No. 2. P. 37-41.
- Witek, P. (2016). *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS. 712 s.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. 348 s.
- Haltorf, M. (2007). Historical Dictionary of Polish Cinema. In.: *Historical Dictionaries of Literature and the Arts*. No. 19. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press. 320 p.
- Imposti, G. E. (2009). «God's Playground»: Poland and the Second World War in Wajda's cinema. In.: E. Lamberti and V. Fortunati (Ed.), *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II* (P. 235-254). Amsterdam: Rodopi.
- Kornacki, K. (2017). Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy. «*Przestrzenie Teorii*». Nr. 27. S. 77-91.
- Lis, M. (2018). Wajda i krzyż. *Studia Filmoznawcze*. Nr. 39. P. 13-25.
- Lubelski, T. (2006). *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*. Wrocław: Wydaw. Dolnośląskie. 315 s.
- Mąka-Malatyńska, K. (2017). Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy. «*Przestrzenie Teorii*» Nr. 27. S. 93-116.
- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Schuppert, F. (2006). Andrzej Wajda's A Generartion and Man of Marble from a Political Perspective. *Issue of KINEMA*. No.25. P. 49-62.
- Toeplitz, K.-T. (1969). Wajda Redivivus. *Film Quarterly*. Vol. 23. No. 2. P. 37-41.
- Witek, P. (2016). *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS. 712 s.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. 348 s.

---

### References

- Wajda, A. (2000). *Povertayuchis do perejdenogo*. [Returning to the previous]. Lviv: Kamenyar. 158 p. [in Ukrainian]
- Wajda, A. (2004). *Kino i reshta svitu: avtobiografiya* [Cinema and the rest of the world. Autobiography]. Kyiv: Etnos. 308 p. [in Ukrainian]
- Bondebjerg, I. (2012). Confronting the Past. Trauma, History and Memory in Wajda's film. *Images*. Vol. XI / no. 20. S. 37-51.
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). New York: W. W. Norton & Company. 864 p.
- Falkowska, J. (1995). «The Political» in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski. *Cinema Journal*. Vol. 34 / no. 2. P. 37-50.

### Maksym Klopenko

#### Existential motives in the films of directors of the Polish School of Cinema. Part 1

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of existential motives in the cinematography of directors of the Polish School using the example of Andrzej Wajda's «war» trilogy. The context of the creation of the films of the Polish School of Cinema is outlined, as well as individual elements of the philosophy of existentialism embodied in these works are highlighted. Examining the achievements of the artists of the Polish School and its leading author Andrzej Wajda allows us to trace the gradual evolution in revealing the image of the existential hero displayed on the Polish screen of the second half of the 20th century, and to trace the connection between the philosophical ideas of existentialism and Wajda's reflections on the Second World War and the occupation. The factor of historicity and socio-cultural environment is analyzed as an important foundation of the director's creativity, the moral and ethical features in the display of a person in a war situation, as an exceptional, maximally aggravated existential situation, are highlighted.

**Keywords:** world film process, Polish cinematography, Polish film school, philosophy of existentialism, theme of war, historical memory, image of the hero, director, Andrzej Wajda, the «war» trilogy by A. Wajda.