

Новаторство й соціальна критика в «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років

Максим Клопенко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Анотація. *Мета статті* — з'ясувати особливості еволюції польського документального кінематографа 1950-х – початку 1960-х років на прикладі концептуальних засад «чорної серії». *Результати дослідження.* У статті проаналізовано історію розвитку «чорної серії», виявлено її ключові риси, окреслено загальний історичний контекст і тематику фільмів. Виявлено ознаки новаторства «чорної серії», простежено зв'язки трансформаційних процесів у польському і світовому документальному кіно. За допомогою кінознавчого аналізу з'ясовано широкий спектр соціальних проблем, порушених у рамках «чорної серії», а також виділено сюжетні особливості фільмів, серед яких ключове місце належить показу складних умов повоєнного повсякденного життя та долі молодого покоління. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві проаналізовано зміни у польському документальному кінематографі 1950-х років на прикладі феномена «чорної серії». *Висновки.* Період 1950-х років став відображенням важливих трансформацій у польському документальному кінематографі. «Чорна серія» стала одним із найважливіших феноменів цього періоду історії. Роботи режисерів даного напрямку відзначилися змістовною та формальною оригінальністю, вирізнялись новаторським підходом до вибору тем, які раніше свідомо виключалися з публічного дискурсу. Тож це бачення визначило сутність серії, головною ідеєю якої стало глибоке й критичне вивчення суспільного життя. Тенденції розвитку польського неігрового кіно сьогодні потребують нового наукового осмислення, оскільки вони значно розширюють розуміння процесів еволюції кінематографа. Це питання набуває особливої актуальності з огляду на зростання інтересу до документального фільму в сучасному українському кіновиробництві та кінознавстві.

Ключові слова: кінематограф; польське кіно; документальне кіно; «чорна серія»; режисер

Для цитування

Клопенко, М. (2025). Новаторство й соціальна критика в «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 44–53. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334038>

Вступ

Багато естетичних та тематичних інновацій у кінематографі часто з'являються й випробовуються спершу в документальному кіно, а актуальні суспільно значущі події можуть швидше потрапляти на екран завдяки оперативності документалістів. Подібний процес відбувся й у польській традиції. «Чорна серія», що виникла в другій половині 1950-х років, попри свою «застарілість», що виявляється з погляду сучасності, займає важливе місце і в історії польської документалістики, і в подальшому розвитку документального кіно Європи другої половини ХХ ст. Це явище певною

мірою нагадує роль Польської школи в історії ігрового кінематографа, адже обидва рухи, з'явившись у період жовтневої «відлиги» 1956 року, здійснили суттєві зміни в кіномові. Як відомо, «чорна серія» стала своєрідною відповіддю на соцреалістичний «оптимізм», надавши можливість режисерам відображати реальність з її гострими й неприємними суперечностями, які раніше підпадали під табу.

Загалом друга половина 1950-х років стала періодом суттєвих трансформацій для польського документального кіно, що значною мірою були спричинені суспільними змінами після жовтневих подій 1956 року. Ці події позначили кінець сталінізму в Польщі, що супроводжувалося зникненням

найбільш репресивних форм тоталітаризму, внаслідок чого пішов у минуле і нормативний стиль соціалістичного реалізму, що домінував у попередні роки та накладав рамки на кіно, як і на інші види мистецтва. Названі зміни відкрили перед документалістами можливості для більш правдивого відображення реальності, а також шлях до індивідуальних пошуків нових тем і творчих підходів.

Нові можливості насамперед реалізували молоді режисери, зокрема випускники кіношколи в Лодзі. Саме вони порушили раніше табуовані теми на екрані й стали творцями «чорної серії» — фільмів, знятих у 1956–1958 рр., що породили одне з найбільш значущих явищ в історії польського документального кіно. Згадані тенденції розвитку польського документалізму потребують додаткової наукової уваги, оскільки вони розширюють уявлення про еволюцію світового кінопроцесу, особливо з огляду на новий сплеск актуальності документального кіно в українському кіновиробництві та кінознавстві.

Аналіз попередніх досліджень. Документальний кінематограф, представлений творчістю режисерів польської «чорної серії», попри значущість у контексті розвитку європейського кінематографа, досі був обділений належною науковою увагою в українському кінознавстві, хоча погляд на роботи польських режисерів може бути актуальним і в плані розуміння процесів у їхній творчості, і в плані перспективи виявлення зв'язків з явищами, що відбувалися і з'являються в українському кіно.

Грунтовно означений період польського кіно висвітлений у книзі «Історія польського документального фільму (1945–2014)», виданій за редакцією Малгожати Хендриковської, де Анджей Шпулак (Szpulak, 2018) розглядає історію розвитку «чорної серії», звертається до основних фільмів режисерів, аналізує їхню специфіку, історичний контекст і здійснює загальний огляд критичних зауважень щодо цього явища в цілому.

Габріела Насталек-Жигадло (Nastalek-Żygadło, 2013) розкриває деякі аспекти трансформації повоєнного польського кіно, здійснює історичний нарис становлення «чорної серії», а також аналізує ряд соціальних проблем, що висвітлювались у межах фільмів. Загальну понятійну специфіку «чорного реалізму» в кіно представила Е. Нурчиньська-Фідельська (Nurczyńska-Fidelska, 1998). Марек Гальтоф (Haltorf, 2019) уписує явище «чорної серії» в контекст загальної історії розвитку документального кіно (pp. 149–151), наводить довідку про «чорну серію» та її представників, здійснює перелік основних фільмів та коротко викладає загальний контекст цього явища (Haltorf,

2007, pp. 15–16). Концепцію «чорної серії» аналізує Аліція Іскерко (Iskierko, 1980), а також Івона Курз (Kurz, 2010), яка, описуючи принциповість нових поглядів молодих режисерів та здійснену ними актуалізацію сучасного контексту, наголошує на новаторстві «чорної серії». Особливості повоєнного періоду документального кіно 1950-х років загалом висвітлені у роботі Марека Гендриковського (Hendrykowski, 1998) «Мистецтво короткометражного кіно».

Мета статті — з'ясувати особливості трансформації польського документального кіно 1950-х рр. на прикладі концепції «чорної серії».

Результати дослідження

Початок жовтня 1956 р. став поворотним моментом, коли комуністичний тоталітаризм у своїй найстрашнішій формі завершив своє існування в Польщі. В усьому соціалістичному блоці репресії і гніт послабшали. Преса та радіо почали відображати образ світу, що вже не був настільки підпорядкований пропагандистським вигадкам, наближаючись до реальності. На книжкових полицях з'явилися раніше недоступні переклади світової літератури та роботи сучасних польських авторів.

На польському ж екрані почали з'являтися західні фільми та короткі документальні репортажі, які вражали своєю реалістичністю, відкриваючи раніше приховані та невітніші аспекти життя. Їх створювали переважно молоді випускники кіношкіл: у Москві — Єжи Гоффман, Едвард Скужевський та Єжи Зярік; у Лодзі — Казімеж Карабаш, Владислав Шлесіцький, Богдан Косинський та Влодзімеж Боровик, які незабаром стали основними документалістами Варшавської студії документальних фільмів. Молоді режисери «чорної серії» та Польської школи кіно черпали натхнення з одних і тих самих фільмів (Jazdon, 2009, pp. 13, 112), особливо радянських, та поділяли захоплення італійським неореалізмом. Подолання традицій довоєнного кіно і відмова від застарілої, ідеологічно насиченої поетики соціалістичного реалізму визначали їхні творчі пріоритети. Кінематографісти нової генерації хотіли створити кінемову, яка б відповідала реаліям сучасності, з акцентом і на зовнішніх аспектах (документування фактів та подій), і на внутрішньому світі людини та колективному досвіді, відтак мета викристалізувалась у критичне переосмислення дійсності, а також у спробу відобразити воєнний і повоєнний досвід, що раніше не з'являвся на екрані (Szpulak, 2018, pp. 91–92). Негативно налаштовані до фальші соцреалістичного кіно, режисери-по-

чатківці скористалися можливістю жовтневої «відлиги», Їхні «чорні плівки», створені на конкретних документальних фактах, зображали «непредставлений світ» і започаткували процес демістифікації реальності, яка була в них зафіксована (Iskierko, 1980).

«Відлига», однак, не принесла повної свободи самовираження. І «чорна серія», і Польська школа зіткнулися з внутрішніми обмеженнями, спричиненими цензурою, самоцензурою та неможливістю повністю відмовитися від комуністичної ідеології, що формувала бачення світу. Молоді митці часто вірили в можливість створення «соціалізму з людським обличчям», а це також ставало перешкодою для повної творчої свободи (Szpulak, 2018, р. 92). Однак найбільш значущим видається те, що ці рухи дали старт новим творчим особистостям, які сформували обличчя польського кіно на десятиліття вперед.

Загалом термін «чорний реалізм» застосовується до групи з приблизно двох десятків документальних фільмів, знятих у 1955–1959 рр. На відміну від соцреалістичного способу, вони відображали негативні сторони життя, про які не згадувалося в попередню епоху, наприклад, хуліганство, проституцію та алкоголізм (Haltorf, 2019, р. 125). У контексті польської політики 1950-х років кожна спроба відобразити негативну сторону повсякденного життя перетворювалася на явно політичний акт. Хуліганство, наприклад, не зображувалося як суто соціальна хвороба; натомість це було представлено як непряме звинувачення комуністичного ладу (Nurczyńska-Fidelska, 1998, р. 38; Haltorf, 2019, р. 126).

Евеліна Нурчинська-Фідельська (Nurczyńska-Fidelska, 1998) використовує термін «czarny realism» (букв. «чорний реалізм») в більш широкому сенсі до окремої групи реалістичних, але стилістично різних фільмів ігрового кіно, які сформували польську версію італійського неореалізму і, як допускає авторка, були темним відображенням дійсності й стилістичним, а також тематичним запозиченням з американського фільму нуар. Серед них «Втрачені почуття» (1957, Єжи Жажицький), «Петля» (1958, Войцех Єжи Гас), «Прокляті дороги» (1959, Чеслав Петельський), «Лунатики» (1960, Богдан Поремба) та ін. (Haltorf, 2007, рр. 15–16).

Варто зазначити, що чимало інновацій кінематографа часто випробовуються спочатку в документальному кіно. Польща не була винятком. Першими в цьому процесі стали випускники Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК) Єжи Гоффман та Едвард Скужевський. У 1954 році тоді ще двоє студентів Гоффман та

Скужевський приїхали до Польщі для проходження виробничої практики. До цього вони кілька років навчалися режисурі в Москві, в майстерні класика сталінського кіно Михайла Чіаурелі. Їхня практика мала проходити на Студії документальних фільмів, де вони створили першу значущу роботу під назвою «Чи є ти серед них?». Картина складалася переважно з постановочних акторських сцен, які були змонтовані так, наче оператор підглядав за подіями через свою камеру. Фільм був спробою розкрити різноманітні побутові проблеми того часу. Є. Гоффман та Е. Скужевський зображували людей, які сміються на вулицях і топчуться по траві, домогосподарок, у яких через балканину горять супи та затоплюються квартири, громадян, які псують міський транспорт тощо. Закадровий голос диктора пояснював, яку шкоду ці люди завдають бюджету міста, після чого запитував глядача, чи не є він серед них.

У 1955 р., після повернення з СРСР до Польщі вже після закінчення ВДІКу, Є. Гоффман та Е. Скужевський вирішили створити ще один фільм у тому ж стилі. Тема, яку вони обрали, була гостро актуальною для поляків, адже йшлося про наслідки повоєнної руйни, бідності та соціальної депресії — зростання злочинності серед молодих людей, які об'єднувалися в банди, займалися грабежами та бійками. У середині 50-х рр. широкого резонансу набула історія про вбивство 18-річного хлопця, яке сталося під час зіткнення банд хуліганів. Іншим резонансним випадком було побиття та викидання з поїзда кондуктора, в той час як багато пасажирів продовжували свої справи, не звертаючи увагу на насильство. Про це Є. Гоффман та Е. Скужевський зняли фільм «Увага: хулігани!», який справив неабияке враження на колег і надихнув їх на подальші експерименти. Стрічка вважається першою роботою нового напрямку: у ній яскраво простежується механізм змін, який приніс із собою рух «чорної серії».

В основі сюжету зображення негативного впливу на молодь хуліганських угруповань. У формі такого собі документального плакату режисери знову використали методи ігрового кіно, відтворюючи на екрані типові сцени із життя Варшави тих часів — нічні бійки, пограбування тощо. Режисери показали і смерть молодого хлопця, і випадок у поїзді. Звісно, фільм «Хулігани» вийшов плакатним і простим, але він загострював важливе розуміння того, що кіно може висвітлювати не тільки офіційні теми, а й порушувати соціальні проблеми, які насправді хвилюють суспільство.

Критики того часу охарактеризували «Хулігани» як «чорний фільм», оскільки в ньому йшлося про «темну» сторону життя, а більшість подій

відбувалася вночі. Новаторський підхід «Хуліганів», їхня актуальність і відгук, який вони отримали серед глядачів і критиків, були не випадковими. Бажання відверто вести мову про реальність співпало із суттєвими політичними змінами, коли в багатьох виникло бажання позбутися лицемірної ідеології, що домінувала після війни в Східній Європі. І в цьому контексті фільм Є. Гоффмана та Е. Скужевського передбачав цю зміну: він мав освітньо-пропагандистський характер, структуру якого складала серія сцен, кожна з яких ілюструвала певні соціальні вади. Хоча фільм був знятий у прямолінійній манері, властивій пропагандистському кіно, він все ж демонстрував бажання змін у вирішенні суспільних проблем. Винуватцями поширення хуліганства, окрім самих молодих правопорушників, показані й ті, хто ігнорує прояви зла, навіть у найбанальніших формах. Одним із символів такої байдужості стала людина, яка ховається за газетою, ні в що не втручаючись (Szpulak, 2018, p. 96).

Не дивно, що «Хулігани» здобули популярність серед кінематографістів. Режисер-документаліст Казімеж Карабаш згадував, як він та його колега Владислав Шлесіцький були вражені після перегляду фільму його незвичним стилем оповіді, особистісним і жорстким закадровим текстом, похмурими кадрами, значною щільністю сюжету. К. Карабаш назвав фільм справжнім «відкриттям» не лише через зміст, а й через форму, спосіб донесення до глядачів основних смислів, стиль та емоції. Режисер зізнався, що вони зі Шлесіцьким усвідомили, що це для них був перший матеріальний доказ того, що кіно можна робити по-іншому (Wojciech, 2018, p. 152).

Фільм Є. Гоффмана та Е. Скужевського був незвичним для своєї доби. Повоєнна Польща була поруйнованою країною, яку на той час ще очолював комуністичний уряд сталінського типу. До періоду «відлиги» Польща переживала період репресій і суворої цензури. Кіно, особливо документальне, було важливим інструментом пропаганди, який звітував про досягнення соціалістичного будівництва і критикував ідейних та класових супротивників. Створювати такий фільм, який хоч і вирізнявся дидактичністю та моралізаторством, але виявляв вади комуністичного суспільства, було доволі ризикованим кроком. Однак на курсову роботу Є. Гоффмана та Е. Скужевського не звернули прискіпливої уваги.

Більш гостро режисери вибудували оповідь у своєму наступному фільмі «Діти звинувачують», де драма розгортається навколо загибелі жінки, яку збив автомобіль, керований п'яним водієм. Стрічка розпочинається з того, що мама

з донькою купують ляльку в магазині іграшок і разом переходять вулицю на зелене світло. Однак п'яний водій наїжджає на них. Дівчинка залишається неушкодженою, а мама гине на її очах. У наступній сцені — процес присудження водію десяти років в'язниці за те, що він сів за кермо в нетверезому стані. У фінальній частині цієї драми на екрані показано документальні кадри з інтернату для дітей, народжених із психічними розладами через алкогольну залежність батьків. «Діти звинувачують» — це вже не просто соціальне кіно, а історія про те, як людина обирає свою долю і як поводить себе в житті.

З погляду риторики два фільми режисерів демонстрували наслідки «соціальної патології», а їхні епізоди розкривали причини таких явищ. Структура кіноробіт базувалася на суворому дотриманні принципів переконливої аргументації, що позбавляло їх елементів спонтанності та документалізму. Цей кінематографічний підхід повністю підпорядковував реальність певній ідеологічній меті. Глядачеві нав'язували конкретний спосіб сприйняття подій, використовуючи численні звернення до аудиторії, тож він був позбавлений свободи інтерпретації побаченого на екрані (Szpulak, 2018, p. 99), хоч і мав співпереживати. Новаторство в кіномові було обмежене тією ж ідеологічною метою, спрямованою на створення емоційного впливу. Корені такої форми кіно сягають радянських зразків.

Дещо схожий спосіб висвітлення соціально важливих проблем в українському кіно можна знайти, наприклад, у роботах документаліста Ізраїля Гольдштейна, чий кінострічки кінця 1980-х — початку 1990-х років згодом стали асоціюватися з «критичною школою української документалістики». Його короткометражний фільм «До 16» (1960) порушив проблему неповнолітніх «злочинців», зокрема з дитячим і підлітковим хуліганством. Глядачеві показували різних хлопців, що втрапили в такі неприємності. Юних ще не сформованих порушників беруть на перевиховання в робочі колективи, один з яких потрапляє на завод в колектив «арсенальців». Сцени з життя героїв поєднано з закадровим текстом, який в дидактичній манері розповідає про суспільну проблему. Зрештою, її корінь убачається в родинному вихованні і неправильній поведінці всередині сім'ї. Аби виправити таку ситуацію — підключаються небайдужі громадяни, зацікавлені в тому, щоб порушник став справжньою людиною. Про боротьбу з порушниками громадського порядку й трудової дисципліни І. Гольдштейн згодом розповідав у фільмі «Перед обличчям товаришів» (1977) (Закринична та ін., 2015, с. 146).

Соціально важливу проблему пияцтва розкривав короткометражний фільм І. Гольдштейна «Надзвичайний автобус» (1982), пройнятий лейтмотивом схожості долі таких неблагополучних людей. У кадрі чоловік розповідав про свої проблеми з алкоголем і про те, як поступово дійшов до залежності. Зрештою, «надзвичайний автобус», винесений у назву фільму, — це автобус у лікувально-трудова профілакторій, а для нещасних героїв — один з останніх шансів стати людиною та повернутися з «громадянського небуття». До цієї теми І. Гольдштейн уже звертався у фільмі «Алкогольні психози» (1979), де йшлося про побутове пияцтво (Закринична та ін., 2015, с. 349). Окремо проблема жіночого алкоголізму була порушена у фільмі «Замах на красу» (1977) (Закринична та ін., 2015, с. 147). Викриття соціальних вад стало темою і фільму «А що за душею?» (1980) І. Гольдштейна, в якому пролунала критика споживацтва, захоплення матеріальними благами та духовного зубожіння людини (Закринична та ін., 2015, с. 461).

Повертаючись до характеристик фільмів Є. Гоффмана та Е. Скужевського, можна зробити висновок, що з огляду на розуміння особливостей художньої природи документального кіно ані «Увага: хулігани!», ані «Діти звинувачують» не можна вважати його представниками, адже за словом Марека Гендриковського (Hendrykowski, 1998), треба зважати на різницю «фільму-факту» (документальний) і «фільму-фікції» (художній) (с. 56), бо в основі документального кіномистецтва — факт, ігрового — художній образ. Водночас важливо наголосити, що представники документального кіно часто вдаються до засобів художньої виразності, характерних для ігрового кінематографа, що сприяє подальшому стиранню меж між цими двома видами кіно (Зубавіна, 2007, с. 30). Специфіка документального кіно полягає насамперед у фокусі на фактичному матеріалі, який ретельно відібрано, глибоко проаналізовано та всебічно підтверджено джерелами, що нерідко залишаються недоступними для широкої аудиторії (наприклад, архівними даними). Майстерність цього жанру полягає в здатності митців не тільки передавати достовірну інформацію, а й зацікавлювати глядача, спонукаючи його до роздумів над актуальними проблемами (Мищенко, 2014, с. 47).

Коментар Миколая Яздона (Jazdon, 2009) з приводу «чорної серії» видається ключовим. Дослідник звертає увагу на зміну у сприйнятті цих фільмів (Szpulak, 2018, р. 102). Дослідник зазначає, що з плином часу їхній «документальний» характер стає все менш переконливим для сучасного глядача. Якщо на момент прем'єри ці стрічки

сприймалися як правдиве відображення реальності або щонайменше як те, чого раніше не вистачало в кінематографі, то сьогодні — у контексті, позбавленому емоцій, з усвідомленням умовності кінематографічної мови та можливостей маніпуляції — їхній світ виглядає «штучним». Отже, належність цих фільмів до документального кіно змінюється відповідно до часу, проте «Увага: хулігани!» і «Діти звинувачують» не слід виключати з історії польської документалістики, адже вони, як під час створення, так і в наступні десятиліття, мали великий вплив і вважаються документами епохи.

Шляхом авторів «Увага: хулігани!» пішли Казімеж Карабаш і Владислав Шлесіцький, які в 1956 р. випустили фільм «Там, де диявол каже "добраніч"». Хоча в ньому не було такої гострої інтонації та інсценованих кадрів, як у попередній роботі Гоффмана та Скужевського, цей фільм також порушував важливі соціальні питання. У ньому йшлося про Таргувек, занедбаний район Варшави, де люди не знали, чим себе зайняти і як змінити своє життя. Великий клуб, який міг би стати центром дозвілля для молоді, так і не побудували, а будівля почала руйнуватися. У стрічці «Там, де диявол каже "добраніч"» режисери вирішили покластися на стихійність спостережень, прагнучи зібрати матеріал і надати йому цілісності вже на етапі монтажу (Szpulak, 2018, р. 103).

У тому ж році К. Карабаш і В. Шлесіцький випускають ще один фільм — «Люди з порожнього місця» («Люди з пустки»). Ця стрічка була тематично схожа на попередню, оскільки продовжувала висвітлення соціальної депресії, безнадії та нудьги. Закадровий голос уже не намагався явно звинувачувати або засуджувати когось. Глядачі бачили молодих людей з Варшавської Праги, які проводять свої дні на роботі, а ввечері перевтілюються на «стиляг», слухаючи нові джазові й років композиції, що викликають явну неприязнь у старшого покоління. Молоді люди не мали жодного уявлення, як вони житимуть далі, що засвідчує коментар до фільму, який уникає суто однозначних оцінок.

Два вищезгадані фільми К. Карабаша та В. Шлесіцького не були просто замальовками повсякденного життя Варшави 1950-х років. Вони зобразили ціле покоління, дитинство якого припало на роки війни та окупації: розгублені молодики без мети чи перспектив жили в умовах невизначеності та соціальної невлаштованості, тож їхній світ був сповнений боротьби із бідністю та непевністю, де життя передбачало лише монотонну буденну рутину й працю на соціальних «узбіччях». У кадрі їхні обличчя, дехто названий по імені, але

справжньої індивідуалізації персонажів немає. У стрічках К. Карабаша та В. Шлесіцького зображений саме колективний герой — мешканці конкретних районів, таких як Таргувек у «Де диявол каже "добраніч"» чи Прага в «Людах із порожнього місця». Авторі акцентують на зовнішності героїв, їхніх характерах, соціальному розшаруванні. Попри використання умовності кіномови, режисерам вдалося створити достовірні портрети суспільства, де групові сцени залишаються найвиразнішими і зберігають риси, притаманні документальному кіно (Szpulak, 2018, р. 104). Найбільшу увагу автори зосереджують на молоді, хоча серед персонажів можна побачити безліч різних облич. Їхня поява здається випадковою й швидкоплинною, але це додає фільму документальності на фоні все ще обмеженого живого документалізму й суб'єктивності героїв (Szpulak, 2018, р. 105).

Авторський текст займав важливе місце в роботах «чорної серії», що зумовлювалося їхнім публіцистичним характером. У фільмах Є. Гоффмана та Е. Скужевського він виконував ключову функцію, формуючи кінематографічний дискурс. Натомість у творчості К. Карабаша і В. Шлесіцького текст викладався повільно, із чіткими паузами, що давало змогу глядачеві взаємодіяти з візуальним матеріалом. У сухий стиль розповіді додавали елементи розмовності або цитати висловлювань персонажів. Попри це, журналістський складник фільмів залишається найменш переконливою частиною, наближаючись до газетної риторики, а через спроби дослідити конкретні місця та спільноти, які там живуть, фільми часто мають фрагментарну структуру. У них присутні елементи впливу пропаганди та ідеології, однак проглядаються все більша спостережливість й уникнення надто нав'язливого коментування. Пізніше вже як самостійний режисер В. Шлесіцький продовжив використовувати перевірений разом з К. Карабашем метод, що передбачав ретельне й довготривале документування (Pławuszcwski, 2017, р. 165).

Сміливу інновацію в рамках напрямку «чорної серії» здійснив Володзімеж Боровик, знявши стрічку «Параграф нуль» (1957), суттю якої стало заміщення інсценування подієвим фіксуванням, зокрема з використанням прихованої камери (Szpulak, 2018, р. 108). Фільм В. Боровика, за участю Є. Гоффмана та Е. Скужевського, напевно, став найвідвертішим у «чорній серії», адже розповідав про офіційно не визнану ні законами, ні суспільною свідомістю проституцію в Польській Народній Республіці. Порушення цієї теми було своєрідним порушенням табу. Супровід міліції

з камерою, коли вони шукають злочинців у місцях скупчення проституції і затримують жінок для доставлення їх до відділку, уводить елемент документальної фіксації, якої раніше в таких масштабах не застосовували. У стрічці зображено інтер'єри притонів, розташованих у зруйнованих будівлях, на горищах і в підвалах. Така увага до зон «суспільного нещастя» приваблювала творців «чорної серії». У «Параграфі нуль» В. Боровик фактично створив репортаж, який став предтечею телевізійних форматів (Szpulak, 2018, р. 111). За допомогою прихованої камери показано сцени бійки між повіями і сутенером, замкненими в міліцейському відділку, а також сцени допитів молоді дівчини, яка недавно стала повією, та жінки, яка займається цим вже близько двадцяти років. Закадровий коментар пояснює, що дівчина незабаром стане такою ж і що у Польщі немає закону, який би змінив ситуацію та допоміг таким людям.

«Чорна серія» існувала недовго. Із приходом Владислава Гомулки до влади в жовтні 1956 р. багато хто сподівався на лібералізацію та покращення. Спочатку зміни були відчутними, і «чорна серія», що різко й по-сучасному критикувала уряд та суспільні недоліки, стала явним підтвердженням цих змін (Zawodniak & Zwierzchowski, 2010). Однак з часом критичні фільми почали дратувати нову владу і такі стрічки перестали випускати. Попри це, «чорна серія» встигла представити світу нову польську документальну школу і певні алюзії на неї неодноразово з'являлись на екрані, в тому числі й у неспокійні 1970-ті рр., а самі роботи навіть прозвали фільмами «розлюченої молоді», адже вони представляли доволі різке для того часу висловлювання про дійсність у країні (Matuchniak-Mystkowska & Wejbert-Wąsiewicz, 2023, р. 149).

Тим не менш деякі митці й публіцисти критикували її концепцію та саму назву. Наприклад, Є. Гоффман неодноразово наголошував на різниці між своєю творчістю та роботами Е. Скужевського, К. Карабаша, В. Шлесіцького чи Є. Зярника. Прихильники серії підкреслюють її головні переваги: автентичність, відсутність минулого прикрашання й конформізму, зображення чутливості до несправедливості. За спостереженнями критиків, зокрема А. Яцкевича, ця серія стала абсолютно новим явищем для польського кінематографа, утіленням амбіцій епохи «відлиги», коли фільми польської школи ще не вийшли на екрани, тож, попри певні застереження, що з'являлися в текстах, загальний тон рецензій був захопленим і позитивним (Szpulak, 2018, р. 120).

Своєю чергою, колонка Є. Путramenta в «Трибуні Людові» стала маніфестом противни-

ків цього напрямку, адже автор звинуватив серію в невідповідності стандартам і критеріям соціального аналізу і, зокрема, розкритикував фільм «Місто» Є. Зярника за відсутність розуміння складних соціальних явищ (Szpulak, 2018, p. 120). Критика фільмів базувалася на звинуваченнях у тенденційності й акцентуванні на другорядних аспектах. Деякі звинувачення виглядали досить абстрактно й узагальнено, проте інші рецензенти, більш конкретні, наголошували на системних проблемах. У цілому ж екранний «протест» режисерів «чорної серії» залишався в межах системи. Можливо, саме цей досвід вплинув на те, що більшість авторів фільмів у майбутньому не брала участі в значних політичних проривах Польської Народної Республіки (Szpulak, 2018, p. 122).

Беззаперечним лишається факт здійсненого фільмами «чорної серії» кінопортрета «соціальних хвороб», який включав конкретні проблеми хуліганства, алкоголізму, проституції, а також матеріальні та побутові проблеми польських міст, провінцій і сіл (Nastalek-Żygadło, 2013), формування оригінальної кіномови, яка давала змогу по-новому вести мову про реальність. Це новаторство визначило суть напрямку та стало важливим етапом в історії польського кіно, основна ідея якого полягала в глибокому й критичному аналізі суспільного життя, що можна назвати своєрідною «соціальною розвідкою». Розширюючи розуміння порушеної проблематики, можна стверджувати, що це було щось схоже на трансформацію суспільного духу, того, що потім знайде кардинально нові форми, але матиме на увазі те, що можна було б назвати умовним кіно «соціальних хвилювань» (Werner, 1980).

Саме спроби таких соціальних досліджень у рамках кіноформи сьогодні викликають сьогодні особливу зацікавленість науковців. Тож феномен «чорної серії» доречно розглядати в рамках загальносвітового кінематографічного процесу. Згадаймо, що «Вільне кіно» (Free Cinema), британський рух у сфері документального кінематографа, виник у 1950-х роках, у той самий час, коли польські кінематографісти започаткували «чорну серію» документальних фільмів. Обидва ці рухи були об'єднані соціальною зацікавленістю та бажанням відобразити повсякденне життя знедолених верств населення, яких ігнорує офіційне кіно. І хоча соціальна реальність, зображена британськими режисерами, значно відрізнялася від тієї, яку представили польські кінематографісти, а ідеологічна та естетична різниця між цими двома течіями була зумовлена політичними й кінематографічними традиціями, між ними існує чимало спільного, що становить об'єкт можливих подальших досліджень.

Висновки

Отже, плідний період 1950-х рр. відобразив суттєві зміни в польському документальному кіно. Фільми «чорної серії», незважаючи на певну архаїчність, не втратили значення для сьогодення, адже демонструють життя і творчі амбіції післявоєнної Польщі. Короткометражні документальні роботи, що стали маніфестом нового кіно, звертали увагу на різноманітні соціальні проблеми. Відзначаючи спільні риси фільмів «чорної серії», варто виділити два загальні аспекти: побутові умови життя та проблему молодого покоління, її морального стану й перспектив. Прагнучи до подолання старих канонів польської документалістики та загальної мети «демаскування» суспільних проблем, ці фільми, як можна стверджувати сьогодні, були тільки в певному розумінні успішними, оскільки деякі аспекти реальності залишалися поза кадром через суворі обмеження. Попри це, «чорна серія» запровадила нові формальні підходи, навіть за умов, коли можливості кіновиробництва залишалися обмеженими. Режисери серії запровадили інакший стиль оповіді, що вирізнявся новим змістом і формою, публіцистичним характером. Вони використовували особистісний і подекуди різкий закадровий текст, похмурі кадри з великою щільністю сюжету (Є. Гоффман і Е. Скужевський), звертались до переконливої аргументації, зазвичай переслідуючи конкретну ідеологічну мету та створюючи при цьому сильний емоційний вплив на глядача. Працювали над документальною достовірністю, поступово рухаючись у бік більшої спостережливості та уникання нав'язливого коментування (К. Карабаш і В. Шлесіцький), заміщували інсценування подієвим фіксуванням, зокрема з використанням прихованої камери (В. Боровик), використовували контрастні зіставлення, деталізований і розлогий закадровий текст у фільмах, де зазвичай був відсутній чітко визначений герой. Фільми «чорної серії» створили кінематографічний портрет таких собі «соціальних патологій» та сприяли формуванню кіномови, яка відкрила нові можливості для осмислення дійсності. Це бачення й визначило сутність напрямку, головна ідея якого полягала в глибокому й критичному дослідженні суспільного життя.

Вплив серії був настільки значним, що її стиль і тематика залишили помітний слід на документальному кіно наступного десятиліття. Молоді режисери цього руху відіграли визначальну роль у зміні документального кінематографа, яка відбулася між 1956 і 1960 роками, коли польські кінематографісти рішуче відмовлялися від пропагандистських штампів соціалістичного реалізму.

му. Новаторство підходу полягало саме у виборі тем, які до періоду «відлиги» свідомо виключали зі сфери публічної дискусії. Такі питання були табу не лише для кінодокументалістики, але й широкішого загалу. І саме чутливість до несправедливості та принципове бажання відобразити на екрані так званий «непредставлений світ» стали тими важливими ідейними мотивами, що будуть значущими в творчості майбутніх режисерів, зокрема й творців кіно «морального занепокоєння» 1970-х років. Тож фільми «чорної серії» дійсно принесли на екран частку правдивого життя і стали міцною основою для майбутніх досягнень польської документалістики.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві проаналізовано особливості трансформації польського документального кінематографа 1950-х рр. на прикладі феномена «чорної серії», а також виявлено ідейне та естетичне спрямування «чорної серії» як явища, що відіграло важливу роль у формуванні критичного дискурсу в польському кіно.

Перспективи подальших досліджень. Результати розвідки сприяють подальшому кінознавчому та мистецтвознавчому аналізу польського документального кіно в контексті його історичної еволюції, соціокультурних та політичних чинників, що впливали на його розвиток. Особливу увагу варто приділити виявленню можливих спільних і відмінних рис у тематичних, естетичних і методологічних підходах польських та українських документалістів, що сприятиме розширенню знань про взаємодію кінематографічних традицій обох країн. Подальше вивчення дасть змогу не лише глибше осмислити специфіку польського та українського документального кіно, а й простежити їхній зв'язок, що є актуальним для розвитку сучасних дослідницьких підходів в українській кінознавчій науці.

Список посилань

- Закринична, І. М., Смельянова, Т. О., Касян, Л. Г., Климович, Н. М., Любарська, Л. В., Макарова, Т. О., Матющенко, С. П., & Топішко, Н. О. (Упоряд.). (2015). *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіно- і телесюжетів (1976–1985)*. Державний комітет архівів України, Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного. http://history.org.ua/LiberUA/KinoLit19765_2015/KinoLit19765_2015.pdf
- Мищенко, М. (2014). Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*.

Серія: Філософія. Філософські перунетії, 50(1116), 47–51.

- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постати*. Фенікс.
- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: A history*. Berghahn Books.
- Hendrykowski, M. (1998). *Sztuka krótkiego metrażu* (M. Jazdon, Trans.). Ars Nova.
- Iskierko, A. (1980). "Czarna seria". In J. Toeplitz (Ed.), *Historia filmu polskiego: Tom 4. 1957–1961* (pp. 218–224). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jazdon, M. (2009). *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*. UAM Wydawnictwo Naukowe.
- Kurz, I. (2010). Dziwki, anioły i rycerze a "moment nowoczesny" w polskim kinie po 1956 roku. In M. Zawodniak & P. Zwierzchowski (Eds.), *Październik 1956 w literaturze i filmie* (pp. 220–232). Wydawnictwo UKW.
- Matuchniak-Mystkowska, A., & Wejbert-Wąsiewicz, E. (2023). Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. *Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej. Perspektywy Kultury*, 3(42), 143–164. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.4203.12>
- Nastalek-Żygadło, G. (2013). *Filmowy portret problemów społecznych w "czarnej serii" (1956–1958)*. Instytut Pamięci Narodowej.
- Nurczyńska-Fidelska, E. (1998). Czarny realizm: O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego. In E. Nurczyńska-Fidelska & B. Stolarska (Eds.), *"Szkoła polska" – powroty* (pp. 33–47). Wydawnictwo UŁ.
- Pławuszcowski, P. (2017). *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*. Universitas.
- Szpułak, A. (2018). "Czarna seria" polskiego dokumentu. In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* (pp. 91–122). UAM Wydawnictwo Naukowe. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/4f68e505-6f0e-4507-8ad1-3676935b818f/content>
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów. *Film na Świecie*, 10(266), 58–85.
- Wojciech, O. (2018). Kino i "szkoła Karabasza". In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* (pp. 152–168). UAM Wydawnictwo Naukowe.
- Zawodniak, M., & Zwierzchowski, P. (Eds.). (2010). *Październik 1956 w literaturze i filmie*. Wydawnictwo UKW.

References

- Haltorf, M. (2007). *Historical dictionary of Polish cinema*. Scarecrow Press [in English].
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: A history*. Berghahn Books [in English].

- Hendrykowski, M. (1998). *Sztuka krótkiego metrażu* [The art of the short] (M. Jazdon, Trans.). Ars Nova [in Polish].
- Iskierko, A. (1980). "Czarna seria" ["Black series"]. In J. Toeplitz (Ed.), *Historia filmu polskiego: Tom 4. 1957–1961* [History of Polish film: Vol. 4. 1957–1961] (pp. 218–224). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe [in Polish].
- Jazdon, M. (2009). *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasa* [Kazimierz Karabasz's documentary cinema]. UAM Wydawnictwo Naukowe [in Polish].
- Kurz, I. (2010). Dziwki, anioły i rycerze a "moment nowoczesny" w polskim kinie po 1956 roku [Whores, angels and knights and the "modern moment" in Polish cinema after 1956]. In M. Zawodniak & P. Zwierchowski (Eds.), *Październik 1956 w literaturze i filmie* [October 1956 in literature and film] (pp. 220–232). Wydawnictwo UKW [in Polish].
- Matuchniak-Mystkowska, A., & Wejbert-Wąsiewicz, E. (2023). Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej [Documentary films and the attitudes of youth: Historical culture in a hybrid reality]. *Perspectives on Culture*, 3(42), 143–164. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.4203.12> [in Polish].
- Mishchenko, M. (2014). Dokumentalny kinematograf Ukrainy: Mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam [Documentary cinema of Ukraine: between historical reconstruction and philosophical understanding]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Philosophy. Philosophical Peripeteias*, 50(1116), 47–51 [in Ukrainian].
- Nastalek-Żygadło, G. (2013). *Filmowy portret problemów społecznych w "czarnej serii" (1956–1958)* [Film portrayal of social problems in the "black series" (1956–1958)]. Instytut Pamięci Narodowej [in Polish].
- Nurczyńska-Fidelska, E. (1998). Czarny realizm: O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego [Black realism: On style and its function in films of the contemporary trend]. In E. Nurczyńska-Fidelska & B. Stolarska (Eds.), *"Szkoła polska" – powroty* ["Polish school" – returns] (pp. 33–47). Wydawnictwo UŁ [in Polish].
- Pławuszewski, P. (2017). *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego* [In his own way. The cinema of Władysław Ślesicki]. Universitas [in Polish].
- Szpułak, A. (2018). "Czarna seria" polskiego dokumentu ["Black series" of Polish documentary]. In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* [History of Polish documentary film (1945–2014)] (pp. 91–122). UAM Wydawnictwo Naukowe. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/4f68e505-6f0e-4507-8ad1-3676935b818f/content> [in Polish].
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokoїв [Cinema of social unrest]. *Film na Świecie*, 10(266), 58–85 [in Polish].
- Wojciech, O. (2018). Kino i "szkoła Karabasa"[Cinema and the "Karabasz school"]. In M. Hendrykowska (Ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* [History of Polish documentary film (1945–2014)] (pp. 152–168). UAM Wydawnictwo Naukowe [in Polish].
- Zakrynychna, I. M., Yemelianova, T. O., Kasian, L. H., Klymovych, N. M., Liubarska, L. V., Makarova, T. O., Matiushchenko, S. P., & Topishko, N. O. (Comps.). (2015). *Kinolitopys. Anotovanyi katalog kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv, kino- i telesiuizhetiv (1976–1985)* [Film chronicles. Annotated catalog of film magazines, documentaries, film and television stories (1976–1985)]. Derzhavnyi komitet arkhiviv Ukrainy, Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy imeni H. S. Pshenychnoho. http://history.org.ua/LiberUA/KinoLit19765_2015/KinoLit19765_2015.pdf [in Ukrainian].
- Zawodniak, M., & Zwierchowski, P. (Eds.). (2010). *Październik 1956 w literaturze i filmie* [October 1956 in literature and film]. Wydawnictwo UKW [in Polish].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematograf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinema of independent Ukraine: Trends, films, figures]. Feniks [in Ukrainian].

Novelty and Social Criticism in the “Black Series” of Polish Documentary Cinema of the 1950s

Maksym Klopenko

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Abstract. *The aim of the article* is to find out peculiarities of the evolution of Polish documentary cinematography in the 1950s – early 1960s using the conceptual foundations of the “black series” as an example. *Results.* The article analyses the history of the development of the “black series”, identifies its key features, outlines the general historical context and film themes. Innovation signs of the “black series” are identified, as well as

connections of transformational processes in Polish and world documentary cinema are traced. With the help of film history analysis, a wide range of social problems raised within the framework of the “black series” are clarified; plot features of films are also highlighted, among which a key place belongs to difficult conditions of post-war life and a fate of the younger generation. *The scientific novelty* of the article grounds on the fact that for the first time in Ukrainian film studies, changes in Polish documentary cinematography of the 1950s are analysed using the example of the “black series” phenomenon. *Conclusions.* The 1950s became a reflection of important transformations in Polish documentary cinematography. The “black series” became one of the most important phenomena of this time of history. The works of directors in this direction were distinguished by their substantive and formal originality, innovative approaches to the selection of topics that were previously deliberately excluded from public discourse. Therefore, this vision determined the essence of the series, the main idea of which was a deep and critical study of social life. Nowadays, the tendencies in the development of Polish non-fiction cinema require a new scientific studying, as they significantly expand the understanding of the cinema evolution processes. This issue becomes particularly relevant according to the growing interest in the documentary cinema of modern Ukrainian film production and film studies.

Keywords: cinematograph; Polish film; documentary film; “black series”; director

Відомості про автора

Максим Клопенко, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: m.klopenko@knutkt.edu.ua

Information about the author

Maksym Klopenko, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-3979-0604, e-mail: m.klopenko@knutkt.edu.ua

