

Міністерство культури України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К.
Карпенка-Карого
Інститут екранних мистецтв
Кафедра кінознавства



**Матеріали Всеукраїнської наукової студентсько-аспірантської
конференції «Кінематографічний універсум Анджея Вайди: митець в
історії»**

Київ – 2026

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, протокол № 9 від 30.06.2026

Упорядники: старша викладачка кафедри кінознавства **Волошенюк О.В.**, викладач
кафедри кінознавства **Клопенко М.І.**

© Волошенюк О.В., 2026

© Клопенко М.І., 2026

ЗМІСТ

<i>Алфьорова Зоя Іванівна. Особиста доля в контексті історичної пам'яті у творчості та житті Анджея Вайди.....</i>	<i>4</i>
<i>Клопенко Максим Ігорович. Кінематограф Анджея Вайди як свідчення епохи.....</i>	<i>6</i>
<i>Марченко Богдан Маркович. Переходячи "Канал" Анджея Вайди.....</i>	<i>8</i>
<i>Турияниця В'ячеслав Олександрович. Від «героя праці» до лідера спротиву: ревізія соціалістичного канону та пошук національної ідентичності у фільмах Анджея Вайди.....</i>	<i>11</i>
<i>Бедрик Дарина Юрійвна. Відтворення живописних полотен кіномовою. Анджея Вайда.....</i>	<i>13</i>
<i>Предаченко Оксана Олегівна. Живописна природа кінокадру Анджея Вайди: кілька окремих ескізів до зображального рішення фільмів.....</i>	<i>14</i>
<i>Мельничук Поліна Сергіївна. Творчість Анджея Вайди в часи "морального занепокоєння" польського кіно (1970-ті роки).....</i>	<i>16</i>
<i>Голубєв Артем Олександрович. Жанрова палітра кінорежисера: від камерних психологічних драм до постановних історичних картин.....</i>	<i>18</i>
<i>Карташова Майя Олегівна. Історична пам'ять, національна ідентичність та травма війни у фільмах Анджея Вайди.....</i>	<i>21</i>
<i>Ктітор Катерина Олександрівна. Театральна поетика у фільмі "Весілля" Анджея Вайди.....</i>	<i>23</i>
<i>Глухова Вероніка Валеріївна. Анджея Вайда та кінооб'єднання «Кадр».....</i>	<i>24</i>
<i>Бубнова Діана Дмитрівна. Перетин Театру смерті та кінематографічного гуманізму у фільмі Анджея Вайди «Померлий клас: Сеанс Тадеуша Кантора.....</i>	<i>26</i>
<i>Візуальна фільмографія.....</i>	<i>27</i>

ОСОБИСТА ДОЛЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ТВОРЧОСТІ ТА ЖИТТІ АНДЖЕЯ ВАЙДИ

Альфьорова Зоя, завідувачка кафедри Методологій крос-культурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв, докторка мистецтвознавства, професорка

Творчість Анджея Вайди посідає особливе місце в історії європейського кінематографа другої половини XX – початку XXI століття, оскільки вона постає унікальним прикладом художнього осмислення взаємозв'язку між особистою долею митця та колективною історичною пам'яттю нації. Біографічний досвід режисера, безпосередньо пов'язаний із драматичними подіями польської історії XX століття, значною мірою визначив тематичні й естетичні орієнтири його кінематографічної творчості. Саме тому в його фільмах індивідуальна історія героя нерідко стає метафорою історичної долі польського суспільства.

Вайда належить до покоління митців, творчість яких формувалася в контексті так званої Польської кіношколи. Для цього напрямку було характерне прагнення до критичного переосмислення досвіду війни, окупації та післявоєнних соціально-політичних трансформацій. У цьому середовищі сформувався підхід, відповідно до якого індивідуальна біографія героя ставала ключем до розуміння складних історичних процесів.

Особисте життя режисера було безпосередньо позначене трагедіями Другої світової війни. Батько митця, офіцер польської армії, загинув під час «Катинського розстрілу», що стало одним із ключових травматичних елементів його особистої пам'яті. Ця подія сформувала глибоке усвідомлення драматичності польської історії та водночас зумовила прагнення режисера до художнього осмислення механізмів історичної травми.

Доля Якуба Вайди, батька польського режисера, є показовою для розуміння трагічних колізій польської історії XX століття та безпосередньо вплинула на формування світогляду його сина — Анджея Вайди. Якуб Вайда був кадровим офіцером Війська Польського і належав до покоління польської інтелігенції, для якого військова служба поєднувалася з почуттям національного обов'язку та відповідальності за державу.

Після початку Другої світової війни та нападу на Польщу у вересні 1939 року Якуб Вайда опинився серед польських військових, які потрапили в радянський полон. Це стало наслідком геополітичного розподілу польських територій між нацистською Німеччиною та Радянським Союзом. У цьому контексті доля польських офіцерів була визначена рішеннями радянського керівництва щодо ліквідації потенційної національної еліти.

Якуб Вайда утримувався в одному з таборі у Старобельську для польських військовополонених, які перебували під контролем НКВС. Ці табори стали місцем концентрації представників польської інтелігенції, офіцерства та державної адміністрації, що розглядалися радянською владою як потенційна загроза. У 1940 році Якуб Вайда став жертвою масових розстрілів під Харковом, що означало цілеспрямоване знищення національної еліти. Тривалий час обставини цієї трагедії замовчувалися або спотворювалися в офіційному радянському дискурсі.

Смерть Якуба Вайди залишалася невизначеною для його родини протягом тривалого часу. Як і багато інших сімей, родина Вайди не мала достовірної інформації про місце і обставини загибелі близької людини. Ця ситуація породжувала стан травматичної

невизначеності, що глибоко вплинув на формування пам'яті та ідентичності наступних поколінь.

У 2008 році, будучи запрошеним в Харків, Анджей Вайда разом зі дружиною, Кристиною Захватович, відомою польською сценографкою, акторкою та професоркою мистецтв, відвідали Меморіал жертв тоталітаризму в харківському Лісопарку (П'ятихатки), де, після багаторічних розшуків, були знайдені рештки його батька, Якуба Вайди. Ця подія до глибини душі вплинула на режисера, який вважав пошуки батька своєю історичною особистою місією.

Отже, доля Якуба Вайди є не лише біографічним фактом, але й важливим культурно-історичним символом, що відображає драматизм польської історії ХХ століття. Вона стала підґрунтям для формування художнього світогляду Анджея Вайди і суттєво вплинула на розвиток європейського кінематографа, в якому особиста пам'ять тісно переплітається з історичною рефлексією.

Повертаючись до зв'язку історичної долі країни з особистою долею митця, треба зазначити, що однією з найважливіших тем раннього етапу творчості режисера стало дослідження *поколінневої травми війни*. У фільмі «Покоління» (Pokolenie) режисер зосереджується на формуванні молодого людини в умовах окупації, демонструючи, як історичні катастрофи визначають моральний вибір та життєву траєкторію особистості. Через долю молодих героїв режисер показує драму покоління, позбавленого нормального історичного розвитку.

Продовженням цього осмислення стає фільм «Канал» (Kanał), присвячений трагедії Варшавське повстання. У цьому творі індивідуальні долі персонажів поступово розчиняються в атмосфері колективної трагедії, що створює глибокий образ історичної катастрофи, пережитої польським суспільством.

Особливе місце у творчості Вайди займає фільм «Попіл і діаманти» (Popiół i diament), у якому режисер досліджує моральні дилеми повоєнного періоду. Герой стрічки опиняється перед складним вибором між особистим життям і політичним обов'язком, що символізує трагічну роздвоєність польського суспільства у перші роки після завершення війни.

У подальших роботах режисер продовжує розвивати тему співвідношення індивідуальної та історичної пам'яті. У фільмі «Людина з мармуру» (Człowiek z marmuru) досліджується механізм створення та руйнування офіційних історичних міфів. Через історію героя, який був перетворений на символ соціалістичної пропаганди, режисер демонструє, як політична влада формує колективну пам'ять.

Продовженням цієї теми стає фільм «Людина з заліза» (Człowiek z żelaza), у якому відображено події польського суспільного руху Солідарність. Тут особиста історія героя постає в контексті масштабного історичного процесу, що символізує прагнення суспільства до політичної свободи та соціальної справедливості.

У творчості режисера особлива увага приділяється проблемі історичної правди. Вайда послідовно демонструє, що історична пам'ять не є статичною категорією, а формується в результаті постійного діалогу між минулим і сучасністю. Саме тому його фільми часто мають характер художнього дослідження механізмів пам'яті.

Одним із найважливіших прикладів такого осмислення став фільм «Катинь» (Katyń). Ця стрічка безпосередньо пов'язана з особистою історією режисера і присвячена трагедії Катинського злочину. Через долі родин загиблих офіцерів режисер показує, як колективна історична травма впливає на життя кількох поколінь.

Особливістю кіномови Вайди є поєднання реалістичного зображення історичних подій із символічною образністю. Такий підхід дозволяє режисерові створювати багаторівневу систему інтерпретації, у якій індивідуальний досвід героя набуває універсального історичного значення.

Важливим аспектом його творчості є також звернення до польської культурної традиції. У багатьох фільмах режисер використовує літературні джерела, історичні алегорії та національні символи, що дозволяє інтегрувати особисті історії персонажів у ширший контекст національної культурної пам'яті.

Таким чином, у творчості Вайди формується специфічна модель взаємодії між біографією особистості та історичним досвідом нації. Індивідуальна доля героя у його фільмах не існує ізольовано, а постає як частина ширшого історичного процесу.

У цьому контексті кінематограф режисера можна розглядати як форму культурної рефлексії над травматичними сторінками польської історії. Його фільми виконують функцію своєрідного «медіатора пам'яті», який сприяє переосмисленню складних історичних подій.

Творчість Анджея Вайда демонструє, що кінематограф може виступати важливим інструментом формування історичної свідомості суспільства. Через поєднання особистого досвіду, художньої рефлексії та історичного аналізу режисер створив унікальну модель кінематографічного осмислення історичної пам'яті, у якій індивідуальна доля стає ключем до розуміння колективної історії.

Анджей Вайда був відзначений державною нагородою України у період президентства Віктора Ющенка, що стало виявом визнання його внеску у розвиток українсько-польського культурного діалогу та осмислення складної спільної історії. У квітні 2008 року Анджей Вайда був нагороджений орденом Ярослава Мудрого V ступеня. Цю високу державну нагороду йому було вручено за визначні заслуги у зміцненні міжнародного авторитету України, розвиток культурних зв'язків між Україною та Польщею, а також за вагомий особистий внесок у популяризацію історичної тематики, пов'язаної з українсько-польськими взаєминами.

КІНЕМАТОГРАФ АНДЖЕЯ ВАЙДИ ЯК СВІДЧЕННЯ ЕПОХИ

Клопенко Максим Ігорович, аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Анджей Вайда – один із найвизначніших польських режисерів, чий внесок у європейську культуру виходить далеко за межі кінематографа: він активно працював у театрі, був громадським діячем, педагогом і наставником. Це той унікальний приклад митця, який за свого життя залишався визначальною постаттю на кожному етапі розвитку польського кінематографа, будучи своєрідним цементуючим елементом його національної традиції. Сам режисер наголошував на нерозривному зв'язку мистецтва й історії, підкреслюючи, що саме митці значною мірою формують уявлення суспільства про минуле. Це особливе відчуття історичного моменту визначило й різноманітність його фільмографії, що ми можемо простежити вже у перші три десятиліття його активної роботи. Ці

десятиліття водночас співпали з великими культурними й соціально-політичними змінами польської держави.

На початку свого творчого шляху у 1950-х роках режисер створює низку ключових стрічок – «Покоління» (1954), «Канал» (1957), «Попіл і діамант» (1958), пізніше «Льотна» (1959), – що стали важливою частиною феномену Польської школи (1956–1961). Під впливом італійського неореалізму молоді режисери, серед яких Вайда, А. Мунк, Є. Кавалерович, В. Є. Гас та інші, звернулися до досвіду війни, прагнучи показати її наслідки не в героїко-пропагандистському, а в дійсно людському вимірі. Війна та окупація глибоко закарбувалися в колективній пам'яті поляків, що й визначило тональність тодішніх фільмів. У своїх стрічках Вайда осмислює цей травматичний досвід покоління, яке дорослішало в умовах війни, розкриваючи не лише тему героїзму, а і його важку ціну. Через індивідуальні долі персонажів він формує універсальне бачення історії і викликаного нею непростого морального вибору. Найповніше ця проблематика втілена у фільмі «Попіл і діамант» (1958), який справедливо вважається вершиною Польської школи та одним із ключових творів європейського кінематографа. Творчість Вайди переконливо засвідчує, що саме історична проблематика є стрижнем його кіно. Недаремно його фільми називають «документами епохи», а самого режисера – «літописцем польської історії». У ранніх стрічках герой Вайди постає водночас творцем і жертвою історії, а його особиста драма віддзеркалює долю цілого покоління, сформованого досвідом війни.

У 1960-х роках Вайда реагує на нові суспільні настрої та європейські художні тенденції, активно звертаючись до пошуків нової кіномови (фільми «Невинні чародії», «Все на продаж»). У цей час у польському кіно з'являється нове покоління режисерів, зосереджене не на воєнному досвіді, а на проблемах сучасності (Р. Поланський, Є. Сколімовський та ін.). Показово, що Вайда доєднується до цієї «нової хвилі», зокрема через співпрацю з одним із найвизначніших режисерів 1960-х років – Є. Сколімовським.

У 1970-х роках творчість Вайди входить у новий етап, пов'язаний із феноменом кіно «морального занепокоєння» – другого ключового явища польського кінематографа після Польської школи. У фільмах цього періоду («Людина з мармуру», «Без анестезії», «Диригент», «Людина із заліза») Вайда осмислює соціально-політичну й моральну кризу пізнього соціалізму, знову звертаючись до тем особистої відповідальності та морального вибору героя. Важливою була і його інституційна роль: як керівник кінооб'єднання «Х» (1972–1983) він став наставником для нового покоління режисерів (А. Голланд, Ф. Фальк та ін.), перетворивши студію на осередок кіно «морального занепокоєння». Її закриття в період воєнного стану стало свідченням тісного зв'язку творчості Вайди з політичними процесами та його підтримки руху «Солідарність».

Феномен кіно «морального занепокоєння» неможливо розглядати без особливої для польської культури стрічки «Людина з мармуру» (1976), яку справедливо називають «дзеркалом епохи». Саме тут Вайда створює один із найвідоміших образів польського кіно – режисерку Агнешку, яка викриває правду про сталінське минуле. Фільм став поштовхом до формування того кінематографа, що виносив моральні питання у центр суспільної уваги. Продовженням цієї лінії стала «Людина із заліза» (1981), дія якої розгортається вже на тлі бурхливих страйків у Польщі 1980 року. У цій стрічці Вайда фактично осмислює роль митця та інтелектуала в переломні історичні моменти, перетворюючи своє кіно на справжнє громадянське висловлювання. Його творчість цього

періоду – маніфест проти авторитарної системи, який відобразив суспільний запит на свободу, що звісно ж знайшов вияв у русі «Солідарність».

Пізні фільми режисера («Катинь», «Валенса», «Післяобрази») підтверджують сталість його художнього методу – поєднання історичної рефлексії з актуальними політичними сенсами. Отже, кінематограф Вайди охоплює надзвичайно широкий історичний горизонт – від давньої традиції, відтвореної у «Весіллі» (1972), через епоху наполеонівських воєн («Попіл», 1965) і становлення капіталістичних відносин («Земля обітована», 1974), до Другої світової війни через трагедію Варшавського повстання аж до страйку робітників у серпні 1980 року та подальших трансформацій польського суспільства. Його фільми тісно взаємопов'язані між собою і формують цілісну кінематографічну оповідь, у якій приватні долі постають у нерозривному зв'язку з історичними зламами. Як підсумовував сам Вайда, він, можливо, і не був творцем історії, проте ніколи не залишався осторонь – і саме ця позиція визначає сутність його кінематографа як справжнього свідчення епохи.

ПЕРЕХОДЯЧИ «КАНАЛ» АНДЖЕЯ ВАЙДИ

Марченко Богдан, аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Якого кінознавця не спитай, в усіх буде свій головний фільм Анджея Вайди. Досі не вщухають пересуди з приводу цього. Одні кажуть: авжеж «Попіл і діамант», які ще альтернативи, це ж очевидно. Інші: ви не бачили Вайду, якщо не бачили «Людину з мармуру», ось що я вам скажу. А треті взагалі: теж мені знайшли, «Катинь» – оце фільм, котрий усіх приголомшив. Ми ж в мить розв'яжемо цей гордіїв вузол, що обвився довкола ший вже покійного польського класика. Головний фільм Анджея Вайди – «Земля обітована», але поговорити варто не про нього, а про другу частину класичної трилогії присвяченої трагічній долі Польщі у Другій світовій війні – «Канал» 1957 року.

Перше, що треба розуміти про «Канал» Вайди – що цей фільм не те чим він може здатися з першого поспіхом кинутого погляду, виходячи з назви чи короткої анотації прочитаної перед переглядом. У рік виходу, фільм не відповідав очікуванням глядачів, оскільки вони радше сподівалися побачити картину героїчну, що прославлятиме повстанців – тут же вони зіткнулися з рефлексією, з трагедією, з фільмом на півтори години, котрий занурює нас, по суті, в персональне пекло, яке вимушені були пережити учасники Варшавського повстання 1944 року. Картина творилася у тяжкі часи для польської державності. До 1956 року уся Східна Європа була під чобітками не просто своїх маленьких місцевих комуністичних царьків різної ступені деспотизму та шизофренії, а одного великого кирзового чобота імені Іосіфа Віссаріоновича Сталіна. Тому цей фільм був знятий у короткий період Відлиги, після розвінчання культу особи тирана.

Сказати, що «Канал» – це фільм про групу бійців «Армії Крайової» взятих в лещата німецькими військами під час Варшавського повстання 1944 року, і вимушених рятуватися через каналізаційні канали – нічого рівним чином не сказати. Ні, за сценарною здавалося б

простотою, приховується дещо глибше за байки про партизанську славу, хоч сценарист наполегливо намагався переконати нас у зворотному. Фільм отримав Срібну пальмову гілку у Каннах, і коли американські продюсери підходили до Єжи Стефана Ставінського, автора оригінального сценарію «Каналу», і нахвалювали його дебютну, на хвилиночку, роботу, він казав, що просто писав про те, які муки довелося винести йому і його побратимам, як безпосереднім учасникам Варшавського повстання [1]. Не була виключенням і решта знімальної групи, як от оператор Єжи Липман – теж ветеран повстання. Між іншим, і сам Вайда був солдатом Армії Крайової, хоч і у бойових діях участі не брав [2]. Як потім режисер зізнавався, на створення фільму його надихнув антирадянський вірш «Червона зараза» Юзефа Щепанського, про ту саму заразу, яка зайнявши правий берег Вісли вичікувала поки обидві сили взаємо-виснажать одна одну [3]. У часи сталінського мороку над Східною Європою навіть за володіння цією патріотичною філіппікою, можна було потрапити за ґрати.

З одного боку зображальна сторона цього фільму поки що трохи консервативна, закостеніла. Тут ще відчувається деяка театральність, статурність властиві соцреалізму, який проводив свою потужну експансію на завойовані землі після закінчення війни, принесений на багнетах гвинтівок Мосіна у чужорідне культурне середовище. Монументальна пластика та стоїчні профілі героїв, щось таке від тоталітарної естетики сталінізму в кіно, але адаптоване та асимільоване авторським стилем режисера. І водночас вже явно помітні всі особливості польської кіношколи з її підвищеною сугестивністю та індивідуалізацією особи. Те чого так і не зміг прищепити польському народу криваво-червоний режим – відмову від Еґо, від Я, від глибокої духовності.

Вайда не просто прагнув до максимально точної передачі реалій окупованої Варшави, і того, як виглядало переміщення повстанців по каналах. Нам відкриваються страхітливі панорами війни, горя та болю зломленого міста на Віслі. Коли ж дія переноситься у каналізацію весь світ немов би стискається до розмірів герметичних тунелів. Ми наче справді опиняємося там, серед них, у цих замкнених, зловонних лабіринтах повних смертоносних пасток, отруйного газу та шляхів у нікуди. Зжатиї простір давить на героїв, і операторська робота Липмана, яка концентрується на середніх та великих планах, підсилює цей якийсь межовий, прикордонний, потойбічний стан в якому перебувають герої [4]. Простір з якого викачали повітря... Тунелі підземелля які витягують немов жили душу з героїв, зводячи їх з розуму, вивертаючи на зовні їхнє нутро, всі їх найбільші страхи та глибоко закопані на цвинтарі совісті ганджі, тривоги та сумніви. Не меншого захвату заслуговує те, як Вайда працює зі світлом: персонажі практично увесь час знаходяться у напівтемряві, але обличчя їх висвітлені наче образа на іконах. Відблиски ліхтарів та тих рідкісних джерел світла на цегляних стінах катакомб, що зустрічаються повстанцям, утворюють дивовижний орнамент гри світла та темряви, силуетів та контурів.

Чужа душа – темний ліс, нехай у цьому конкретному випадку скоріш темні підземелля. Візуальна сторона картини відображає глибинну метафізику твору, метафізику людського ества до якого доторкнулися автори. В цьому і полягає геніальність лаконічної, проте неймовірно комплексної, історії «Каналу». Вона відкрита для різного роду тлумачень та інтерпретацій, що робить джерело роздумів невичерпним. Що значить спуск героїв у підземелля польської столиці? Конструкція фільму однаково підходить, як релігійній, так і психоаналітичній інтерпретації. Таким чином солдати Армії Крайової алегорично

спускаються у своє позасвідоме, у темні загумінки розуму. Або можливо вони шукають вихід у неї, рятуючись від супер-его, репресивної моралі, яку втілюють провідники тоталітарної нацистської ідеології на польській землі – солдати вермахту. Зверніть увагу, адже в кінці сюжетної лінії героїв Тереси Іжевської та Тадеуша Янчара, зв'язкової «Маргаритки» та підхорунжого Короба, вони дістаються виходу у води Вісли. Вода древній символ позасвідомого в якому так легко розчинитися, забути, що своєю чергою суголосно з пристрасними почуттями, які спалахують між героями.

Чи можливо канали – це чистилище, пройшовши крізь випробування якого, вирішується доля «проклятих солдатів», боротьба не за їх тіло, але душу. Перевернута дихотомія Рая і Пекла, де порятунок душі знаходиться під ногами, поки на поверхні землі воцарився суцільний Аїд, з рогатими чортами та очисним вогнем. Тоді виходить закохані «орлята» побачили не фігуральне світло в кінці тунелю. Та й сама конструкція каналізаційних каналів Варшави, наштовхує на роздуми про людські долі, які то перетинаються, то в якийсь момент розходяться, адже для кожного уготований свій вирок за його діями земними. «Кожному своє», як лукаво посміхаючись промовляли ворота Бухенвальду. Саме це і трапляється з боягузливим писарем Кулею, який поставив своє життя вище за життя бойових товаришів, і аморальним Мондре, що довів наївну Галінку до самогубства.

Образ поручика Задри – образ батька-командира, пропахлого порохом, ледве не старозавітного сліпого пророка війни, напівбожевільного, який не побоїться випустити останній патрон у боягуза, не залишаючи собі іншого виходу крім, як знову спуститися в морок каналів, у пошуках втраченого загону, своєї пастви, а насправді – вибору на користь найвитонченішої форми самогубства. Безумовно, це красномовний жест, що гідно вінчає картину. В ньому Вайда показав увесь той Ад, що палає в очах людини, яку пожерла війна; показуючи з одного боку наперед вирішеність та безпорадність повстання, а з іншого – висоту, ледве не античну велич людського духу. Адже недаремно один з бійців загону, пан композитор Міхал, стоячи однією ногою у памороці глузду промовляє рядки з «Божественної комедії» Данте, відправляючись блукати каналами в слід за янгольськими голосами, котрі кличуть його у преісподню. Від того поручик Задра і повертається у бездонну клоаку варшавських каналів, відтепер Пекло – його новий дім.

У фіналі картини дійсно є таке відчуття, ніби ми пройшли з героями весь цей моторошний шлях. Лише згодом на екрані ми побачимо відтворення цього тьмяного простору позасвідомого в метафізичних притчах Андрія Тарковського «Соляріс» (1972) та «Сталкер» (1979). Виявляється та мова кіно, якою послуговувався Тарковський у своїх стрічках була закладена ще Вайдою, у далекому 57 році. Все-таки не зламав світ іржавого серпа і червоної п'ятикутної зірки істинного, серединного, полум'яного духу Польщі, котрий навіть у пануванні червоної зарази, раз у раз знаходив шляхи відродитися з попелу, нарешті засяявши блискучим діамантом у намисті цісарської шиї красуні Європи.

-
1. Czajkowski M. "Kanał" Andrzeja Wajdy był pierwszym polskim filmem docenionym na Zachodzie. W Polsce przyjęto go chłodno. Newsweek. rocznica. 19.04.2021. URL:

<https://www.newsweek.pl/historia/premiera-kanalu-andrzejajajdy-20-kwietnia-1957/8ybmhxp> (дата звернення: 23.03.2026).

2. Michalek B. The Cinema of Andrzej Wajda. New York: The Tanvity Press. A. S. Barnes and Company, 1973. ISBN 0-498-01325-1(дата звернення: 23.03.2026).
3. Southgate, Beverley. The Use and Abuse of History, or, How the Past is Taught | Reviews in History. Institute of Historical Research. 2005. URL: <https://reviews.history.ac.uk/review/441/> (дата звернення: 23.03.2026).
4. Witek P., Historyczne filmy Andrzeja Wajdy, Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej, 13 (1), 2015, s. 43–81 (дата звернення: 23.03.2026).

ВІД «ГЕРОЯ ПРАЦІ» ДО ЛІДЕРА СПРОТИВУ: РЕВІЗІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ ТА ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ФІЛЬМАХ АНДЖЕЯ ВАЙДИ

В'ячеслав Туряниця, аспірант 3 року навчання кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

У площині світового кінематографа постать Анджея Вайди є унікальним прикладом того, як мистецтво стає не лише свідком тектонічних історичних зсувів, але й активним інструментом переосмислення минулого та конструювання національної пам'яті. Виняткове місце в процесі аналізу спадщини митця посідає диалогія «Людина з мармуру» (1976) та «Людина із заліза» (1981). Ці стрічки маркують безпрецедентний в історії кіно перехід від аналітичного кіноревізійонізму та деконструкції тоталітарного міфу до прямої, майже документальної фіксації народження нової національної ідентичності в режимі реального часу.

Фільм «Людина з мармуру» є еталонним зразком кінематографічної ревізії соцреалістичного канону. Вайда обирає складну наративну структуру «фільму у фільмі» (або ж «розслідування у фільмі»), що дозволяє йому препарувати саму природу радянської пропаганди. Головна героїня, студентка кіношколи Агнешка, намагається зняти документальний дипломний фільм про Матеуша Біркута – колишнього муляра-стахановця з Нової Гути, чий мармуровий монумент тепер припадає пилком у підвалах музею. Через її оптику Вайда демонструє механізми створення штучного «героя праці».

Біркут, який в офіційній хроніці 1950-х років виглядав як монументальний символ перемоги соціалізму, під час журналістського розслідування Агнешки розкривається як жива, вразлива людина, чю долю було жорстоко розтоптане репресивною машиною. Режисер майстерно стилізує частину матеріалу під пропагандистські кіножурнали епохи сталінізму, поєднуючи їх з ігровими сценами. Цей естетичний прийом дозволяє не просто розповісти історію, а наочно показати фальш офіційного наративу. Вайда використовує кіно як скальпель, яким зрізає пласти соцреалістичної брехні, оголюючи під ними колективну травму польського суспільства. Біркут – це метафора цілого покоління, яке повірило в ілюзію і було нею ж знищене.

Логічним, але безпрецедентним за своєю формою продовженням цієї рефлексії стає картина «Людина із заліза», що здобула «Золоту пальмову гілку» Каннського кінофестивалю. Якщо перший фільм диалогії був спрямований у минуле і руйнував нав'язані міфи, то другий створювався безпосередньо в епіцентрі актуальних історичних подій – під час страйків на гданській судноверфі у серпні 1980 року, що поклали початок профспілці «Солідарність».

У центрі сюжету опиняється син Біркута – Мацек Томчик. Його постать символізує кардинальну трансформацію польського суспільства. Нащадок розтоптаного системою «героя праці» відмовляється бути жертвою і стає лідером робітничого спротиву. Цей перехід від пасивності до активної дії, від індивідуальної трагедії до колективної солідарності є ключовим для розуміння методу Вайди з формування нової національної ідентичності.

Естетика «Людини із заліза» є ще більш гібридною. Режисер свідомо стирає межу між ігровим кіно та документалістикою. На екрані поряд із професійними акторами з'являються реальні історичні особи – лідери руху «Солідарність» Лех Валенса та Анна Валентинович. Вони грають самих себе, тим самим перетворюючи ігровий фільм на беззаперечний історичний документ. Такий рівень автентичності не є випадковим, адже сам Вайда був активним учасником цього руху [1].

Важливим елементом архітекτονіки фільму є постать радіожурналіста Вінкеля, якого держбезпека шантажем змушує збирати компромат на Томчика. Оптика Вайди через цього персонажа фокусується на феномені конформізму. Вінкель уособлює ту частину польської інтелігенції, яка роками йшла на компроміси із совістю заради виживання. Його поступове моральне прозріння та фінальна відмова від співпраці з режимом символізують глобальне пробудження нації та подолання страху.

Пропрацювання колективної травми – зокрема, пам'яті про криваві розстріли робітників у 1970 році (під час яких гине Матеуш Біркут) – стає у Вайди фундаментом для єднання. Режисер доводить, що національна ідентичність будується не на офіційних мармурових пам'ятниках, а на спільній пам'яті про біль і спільній боротьбі за гідність.

Отже, диалогія Анджея Вайди є неперевершеним прикладом еволюції кінематографічного підходу до історії. Від делікатної, але безжальної деконструкції соцреалізму в «Людині з мармуру» режисер приходять до створення масштабного національного епосу в «Людині із заліза». Відкидаючи штучні ідеологічні конструкти, Вайда пропонує новий тип героя, який формує себе і свою країну не через сліпе підкорення тоталітарній системі, а через солідарність, ненасильницький спротив та безкомпромісний пошук правди. Цей метод кіноревізіонізму робить стрічки Вайди універсальним посібником з подолання історичних травм, що є надзвичайно релевантним і для сучасного українського культурного дискурсу.

1. Анджей Вайда: геній на світлому боці. Укрінформ. 2016.
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2098805-andzej-vajda-genij-na-svitlomu-boci.html>

ВІДТВОРЕННЯ ЖИВОПИСНИХ ПОЛОТЕН КІНОМОВОЮ. АНДЖЕЙ ВАЙДА

Бедрик Дарина Юріївна, студентка 4 курсу бакалаврського рівня вищої освіти кафедри акторського мистецтва та режисури драми, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Науковий керівник курсу: Замятін Олег Семенович, старший викладач кафедри акторського мистецтва та режисури драми, народний артист України.

Насправді існують лише жовті, червоні та сині кольори, і ніякі інші не потрібні. Якби автор зрозумів це на першому курсі Академії образотворчих мистецтв, то, можливо, не був би зараз кінорежисером. Причини для малювання: по-перше, те, що намальовано, стає власністю і залишається у пам'яті. Коли автор малює, він краще розуміє те, що дало поштовх його уяві. В режисерській роботі в кіно та театрі малюнок використовується як можливість швидко порозумітися з колегами. Слова двозначні – як поезія, а малюнок прямо каже: що справа, що ліворуч, де тло, а де перший план.

Втікши через три роки навчання з Академії образотворчих мистецтв у Кракові до Кіношколи в Лодзі, Вайда став «Матейком польського кіно», переносячи на екран історію Польщі – починаючи з «Попелу» і закінчуючи «Людиною із заліза». Один з найвидатніших і найвідоміших польських режисерів, засновник «Польської кіношколи», з 1946 по 1950 рік вивчав живопис в Академії образотворчих мистецтв у Кракові, пізніше перевівся на режисерську роботу в Кіношколу в Лодзі. У 1997 році став членом Французької академії образотворчих мистецтв.

Вайда зазначав: «Я не малюю [картини], але багато малюю, роблячи нотатки про те, що мене оточує. Це найкращий спосіб запам'ятати». Він черпав натхнення з творчості європейських майстрів і з живопису Гоппера. Перед камерою відтворював полотна Врублевського та патріотичні картини вітчизняних класиків, звертався до символістів Молодої Польщі й вступав у діалог із митцями соціалістичного реалізму.

В історії польського кіно не було режисера більш чутливого до живопису – такого, який, цитуючи твори класиків, будував би з їхньою допомогою власні оповіді, значення й метафори. Анджей Врублевський був одним із найважливіших натхненників і причиною, через яку Вайда вирішив покинути малярство на користь кіно. Побачивши його роботи, Вайда подумав: «Те, що я хотів би намалювати, вже намальовано». Режисер дуже часто повертався до творчості Врублевського, адже бачив в ньому митця, який свідчив про поколіннєву воєнну травму. Зокрема у фільмі «Канал», де він звертався до картини «Голова чоловіка» 1957 року.

ЖИВОПИСНА ПРИРОДА КІНОКАДРУ АНДЖЕЯ ВАЙДИ: КІЛЬКА ОКРЕМИХ ЕСКІЗІВ ДО ЗОБРАЖАЛЬНОГО РІШЕННЯ ФІЛЬМІВ

Предаченко Оксана, магістрантка 1 курсу кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Науковий керівник курсу: Никоненко Володимир Володимирович, доктор філософії, старший викладач кафедри кінознавства

У світ кінематографа Анджей Вайда прийшов завдяки живопису. З юних років він мріяв про малярство, але втіленню його бажання завадила Друга світова війна. І навіть переживши найстрашніше потрясіння для Європи в XX столітті, Вайда зберіг жагу до освоєння тонкощів витончених мистецтв. Вже у 1946 році він почав вивчати живопис в Академії образотворчих мистецтв у Кракові. До початку домінування соцреалізму, як основного художнього стилю в Польщі, Анджей Вайда пристрасно занурився у сучасне мистецтво і під час навчання приєднався до Групи молодих художників-візуалістів, натхнених тенденціями примітивізму, сюрреалізму та абстракціонізму. А наприкінці 1948 року він вступив до групи самоосвіти під керівництвом Анджея Врублевського. Та вже за рік Вайда покине Академію і піде вивчати режисуру в Лодзінській кіношколі, але малярське мислення залишиться визначальним для його творчого методу.

Протягом усієї кар'єри режисер апелював до досвіду живопису, розглядаючи екранний простір через призму пластичних рішень. Тож спробуємо відійти від історико-літературного контексту на користь аналізу візуальних виражальних засобів режисера-автора. А саме сфокусуємось на зображальних рішеннях вибраних кадрів, де цитування чи посилення на твори образотворчого мистецтва є ключовими у структурі фільму. А також принципи побудови композиції, робота зі світлом та фактурою виступають самодостатніми інструментами творення кіновсесвіту Анджея Вайди.

Першим ескізом візуальної рефлексії режисера є сцена фільму «Канал» (1956), коли пара закоханих опиняється в глухому куті, а решітка перешкоджає виходу до Вісли і шляху до свободи. Юнак помирає на руках своєї любі Стокротки – автор вибудовує мізансцену, що іконографічно відсилає до «П'єти» Мікеланджело Буонарроті. Стокротка, тримаючи на руках помираючого Кораба, повторює пластику класичної композиції оплакування.

Зображальне вирішення цієї сцени базується на контрасті жорсткої геометрії залізних ґрат та майже скульптурної пластики людських тіл. Глухий кут стає метафорою не лише сюжетного безвихіддя, а й завершеною візуальною формою, що підносить трагедію Варшавського повстання до рівня універсального релігійного образу. Вже тоді польська публіка проасоціювала тупик в якому опинились закохані із приходом комуністичного режиму до Польщі, після завершення Другої світової війни.

В наступному фільмі «Попіл і діамант» (1958), що став культовим для багатьох поколінь, Вайда звертається до польського живописного спадку. На початку стрічки подано буколічну сцену: селянин оре поле, а кадр заповнюють масні брили свіжозораної чорної землі. Це візуальне рішення є прямим зверненням до картини знакового польського художника Фердинанда Рушица «Земля» (1898).

Екранне втілення цього образу акцентує на фактурності ґрунту та низькій лінії горизонту, що, як і в оригіналі, створює відчуття монументальності та фаталізму. Вайда

запозичує у Рушица не лише композицію, а й особливу енергію простору, де природа виступає мовчазним свідком історичного зламу.

Фінальний «танець смерті» Мачека Хельміцького у «Попелі і діаманті» став одним із найбільш впізнаваних візуальних маніфестів Вайди, натхненним полотном Анджея Врублевського «Розстріл під стіною» (1949). На полотні зображені двоє чоловіків із заведеними за спину руками на фоні цегляної стіни. Один з них застиг у неприродній позі, його обличчя застигло в болючому спазмі, чоловік виконаний у синій гамі. Його синій колір та химерна поза різко контрастують із звичайним зображеннями чоловіка по сусідству і символізують невлесний момент переходу із життя до смерті. Саме цю «зламану» позу і відтворює Збігнєв Цибульський у своєму знаменитому пластичному перформансі на тлі сміттєзвалища.

Зображальне вирішення цієї сцени апелює до екранної морфології: Вайда пізніше пофазно відтворив рух актора у швидкому скетчі в синіх тонах, що звертається до самої природи кінематографа як послідовності статичних фаз. У цій замальовці смерть героя позбавлена героїчного пафосу – через візуальну подібність до покинутого мотлоху вона набуває рис екзистенційного безсилля, що було ключовим для живописної серії «Розстріли».

У подальшій творчості Вайда системно звертається до спадщини польського символіста Яцека Мальчевського. У стрічках «Березняк» (1970), «Весілля» (1972) та «Панни з Вілько» (1979) режисер вибудовує додаткові підтексти через моральні мотиви полотен художника. Візуальна мова цих фільмів насичена цитатами не лише Мальчевського, а й Станіслава Виспянського, Александра Геримського, а в окремих епізодах апелює до монументальності Рацлавицької панорами, що зображує один з найбільш глорифікованих періодів історії Польщі. Ці посилання перетворюють екранний простір на живий музей польської культури.

Проте у фіналі своєї кар'єри режисер повертається до свого першоджерела – творчості Анджея Врублевського. У фільмі «Післяобрази» (2016), присвяченому долі художника Владислава Стжемінського, Вайда знову звертається до теорії зору та візуального сприйняття. Сама назва та зображальне рішення стрічки стають рефлексією на тему природи живопису та кінематографа, де «післяобраз» (з пол. Powidoki) – це те, що залишається на сітківці ока після зникнення об'єкта. Саме те явище, котре допомагає людині сприймати послідовну зміну статичних кадрів як плавний рух об'єкта на екрані (феномен інерції зору, або персистенції).

Зображальне рішення стрічки базується на гострих колористичних та смислових контрастах. Післявоєнна Польща постає сірим, непривітним простором, тоді як приватний світ художника, а саме його квартира – вифарбована соковитою зеленою барвою та мебльована жовтим гарнітуром власного дизайну. В ідеологічно уніфікованому місті притулком для чистих, яскравих кольорів залишається лише музейне середовище Стжемінського та Катажини Кобро. Таким чином, через зіставлення ахроматичного фону та насичених пігментів, Вайда візуалізує конфлікт між тоталітарною системою та свободою творчої думки.

Ключова сцена, з якої розвивається головний конфлікт фільму, має виняткове кольорове вирішення. Стжемінський сидючи на підлозі в своїй смарагдовій квартирі готується до роботи, та перш ніж він зробить перший мазок, всю кімнату заповнює

агресивне червоне світло, яке спотворює природні кольори фарб. Причиною цього є гігантський червоний стяг з портретом Сталіна, котрим завішують весь фасад будинку. Такий візуальний ефект дає зрозуміти не лише як змінюються фізичні властивості кольорів під час зміни освітлення, що було невід'ємним у «теорії зору» Стжемінського, а й слугує метафорою експансії соцреалізму. Червоний колір тут виступає інструментом ідеологічної апропріації простору: він нівелює авторську візію митця, символізуючи насильницьке утвердження нової художньої догми.

В одному з фінальних кадрів ми бачимо знесиленого художника, який падає у вітрині магазину серед розбитих манекенів. Ця мізансцена прямо відсилає до полотна Анджея Врублевського «Розстріл з хлопчиком» (Екзекуція VI, 1949). На картині перед постатями застиглих чоловіка та дитини лежить безладна купа людських решток, що нагадують деталі розібраної іграшки чи поламаного конструктора.

Вайда візуально ототожнює тіло митця із бездушними манекенами, акцентуючи на трагедії дегуманізації. Якщо у Врублевського розпад тіла є наслідком воєнного насильства, то у Вайди – це результат ідеологічного тиску, що перетворює живу людину на «нікому непотрібний мотлох». Цей кадр стає фінальним «післяобразом» у творчості режисера, де живописна цитата остаточно розчиняється в екранній реальності, підбиваючи підсумок його багаторічного діалогу з малярством.

ТВОРЧІСТЬ АНДЖЕЯ ВАЙДИ В ЧАСИ МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ ПОЛЬСЬКОГО КІНО (1970–ті рр.)

Мельничук Поліна, студентка другого курсу бакалаврського рівня вищої освіти кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Науковий керівник курсу: Братерська-Дронь М.Т, завідувач кафедри кінознавства, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, професор.

Кіно морального занепокоєння» – друге велике явище в історії польського кінематографу після польської кіношколи. Незважаючи на те, що термін досі викликає дискусії в плані авторства, а також точності та коректності, «кіно морального занепокоєння» – одна з візитівок польської культури. Ба більше, ця назва нерідко вживається і щодо кінематографій інших колишніх соцкраїн, зокрема, коли потрібно окреслити їхні особливі риси. У чому полягає ця специфіка?

«Кіно морального занепокоєння» виникло в Польщі в середині 1970–х років, коли дедалі очевиднішою стала криза планової економіки, а до початку протестного руху «Солідарність» (перша незалежна профспілка у Східному блоці, заснована у Польщі у вересні 1980 року) залишалося всього кілька років. Лідерами цієї течії здебільшого були режисери–початківці, які згуртувалися навколо Анджея Вайди та його кінооб'єднання «Х» («Ікс») (незалежна кіностудія якийсь час була під керівництвом Вайди). Ці кінематографісти не мали єдиної програми чи маніфесту, і схожість їхніх фільмів стала

помітною не відразу. Кожного з цих режисерів хвилювала дійсність сучасної їм Польщі.

Анджей Вайда, який на той час уже був визнаним майстром «польської школи кіно», став центральною постаттю цього руху, перейшовши від аналізу історичних травм до препарування сучасної йому дійсності. Центральною проблемою творчості Вайди цього десятиліття став конфлікт між особистістю та системою. Якщо у своїх ранніх роботах («Попіл і алмаз», «Канал») режисер осмислював долю людини в лещатах історії та війни, то у 70–ті він зосередився на «тут і зараз». Фоном стала глибока комуністична криза, що виливалася у криваві робітничі страйки. Його герої – це інтелектуали, журналісти та митці, які опиняються перед вибором: конформізм заради кар'єри чи вірність власним ідеалам ціною соціальної ізоляції.

Сам Анджей Вайда у своїй автобіографічній книзі «Кіно і решта світу» (*Kino i reszta świata*) так пояснював зміну свого фокуса:

«Ми відчували, що живемо у світі фальші, де слова втратили своє значення... Глядачі чекали від нас не розваг, а підтвердження того, що вони бачать на власні очі поза стінами кінотеатру». Будується умовна історично–культурна трилогія.

Пролог та експозиція. Головним рушієм епохи стала стрічка «Людина з мармуру» (1976). Крізь динамічний дух розслідування, Вайда розповідає про молоду режисерку Агнешку, яка намагається віднайти правду про забутого героя праці 50–х років – Матеуша Біркута.

А відомий польський кінокритик Зигмунт Калужинський у своїй рецензії для журналу *Polityka* писав: «Вайда зробив те, чого ми всі боялися: він розбив вітрину офіційного оптимізму... Це був не просто фільм, це був акт громадянської мужності, який повернув кіно в центр суспільного життя».

Фільм став сенсацією, оскільки відкрито показав, як тоталітарна машина спочатку створює фальшивих ідолів, а потім безжально їх нищить. Вайда провів пряму паралель між маніпуляціями сталінської доби та прихованою брехнею 70–х, стверджуючи, що без чесного погляду на минуле неможливе гідне майбутнє. Головний герой, закутий у холодний і монументальний мармур – типовий символ сталінізму. Механізм репресій та маніпуляцій. Фільм через кінохроніку та спогади свідків відтворює атмосферу 50–х. Дістаючи це все з нашаруванням брехні – бачимо і його можливе альтег–его. Методи змінилися, але суть залишилася.

Розвиток та Зав'язка. Наступний вистріл фільм – «Без наркозу» (1978)(+ *Диригент*), Вайда звернувся до теми «соціального вбивства» чесної людини. Сюжет про стрімке руйнування життя успішного журналіста Єжи Міхаловського, якого система методично ізолює через його внутрішню свободу та небажання йти на ниці компроміс. Наркоз тут – це офіційна пропаганда, обіцянки добробуту та ідеологічні казки, якими влада «присипляла» людей. Вайда ж показує героя, з якого цей захисний шар здерто. Він відчуває весь біль від несправедливості та зради в чистому вигляді, без жодних пом'якшувальних ілюзій. Як зазначав режисер Кшиштоф Зануссі у своїх мемуарах, Тут Вайда продемонстрував «хворобу конформізму», яка змушує колег та друзів ставати співучасниками нищення особистості заради збереження власних привілеїв.

Художня мова Вайди у цей період все більше еволюціонує у реалізм. Він відмовляється від надмірної поетичності на користь документальної точності. Його кіно стає «дзеркалом», у якому польське суспільство нарешті побачило свої реальні проблеми:

корупцію, опортунізм і втрату моральних орієнтирів.

Творчість Анджея Вайди 1970–х років виконала надважливу місію – вона повернула кінематографу роль суспільного сумління. Його фільми підготували інтелектуальне та емоційне підґрунтя для виникнення руху «Солідарність».

Кульмінація та епілог. Логічним завершенням цього етапу стала «Людина із заліза» (1981) (*або друга частина Мармура*), де мистецтво Вайди остаточно злилося з живою історією, зафіксувавши момент народження нового вільного суспільства. Якщо попередні стрічки Вайди лише діагностували кризу та безвихідь, то цей фільм дав відповідь на моральні пошуки десятиліття: вихід із духовної задухи лежить через колективну солідарність. Бо Мармур став Залізом! Унікальність картини підтверджується поєднанням ігрового кіно з документальною хронікою страйків та участю реальних та важливих постатей історії, що перетворило екранне дійство на маніфест перемоги людини над залізобетонною системою. Це фільм–кульмінація і документ, який зафіксував крах старої системи та народження нової.

Якщо «Людина з мармуру» лише ставила незручні запитання, а «Без наркозу» показувала відчай, то «Людина із заліза» дала відповідь: вихід із морального ступору – це спільна солідарність і відкритий супротив системі

«Без фільмів Вайди нам було б набагато важче зрозуміти, за яку саме правду ми боремося». Вайда довів, що кіно може бути не лише мистецтвом, а й формою громадянського чину, що підготувала націю до демократичного зламу. Підсумовуючи, творчість Анджея Вайди 1970–х років виконала надважливу місію – вона повернула кінематографу роль суспільного сумління. А у майбутньому буде відігравати важливу роль для будування культури, висвітлення на міжнародних рівнях, успіху і головне – пошук правди.

Політика є невід'ємною частиною нашого життя. Хто б як не брехав, але ми обираємо боротися за правду. Мистецтво буде тут дзеркалом, а кіно зброєю. Вічна боротьба за правду.

ЖАНРОВА ПАЛІТРА КІНОРЕЖИСЕРА АНДЖЕЯ ВАЙДИ: ВІД КАМЕРНИХ ПСИХОЛОГІЧНИХ ДРАМ ДО ПОСТАНОВНИХ ІСТОРИЧНИХ КАРТИН

Артем Голубєв, студент першого курсу бакалаврського рівня вищої освіти кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Науковий керівник курсу: Оксана Волошенюк, старша викладачка кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Завдяки політичній метушні під час хрущовської «відлиги», партійна цензура тимчасово втратила пильність. Це створило унікальне вікно можливостей для післявоєнного польського кінематографа і спровокувало масштабне оновлення мистецького середовища. Саме в цих умовах формується феномен Польської кіношколи. На противагу радянському кіно, яке оспівувало колективізм, польські режисери перевели

фокус на індивідуальність окремої людини. Центральним суб'єктом їхнього дослідження стала самотня особистість, яка веде приречену боротьбу і, як правило, гине. Цей безпрецедентний рівень свободи кінорозповіді одночасно шокував і надихав митців усього соціалістичного простору.

Головною фігурою цього явища став Анджей Вайда (народився 6 березня 1926 року). Свій творчий шлях він починав як художник, що в майбутньому фундаментально вплинуло на концептуальну візуальну виразність його полотен.

В умовах післявоєнної цензури жанр, як інструмент, став для Вайди стратегією виживання та тонкою езоповою мовою. Вибір жанру диктувався трьома факторами: що саме він хотів сказати, наскільки сильно тиснула цензура в конкретний історичний момент, і як було потрібно вплинути на глядача. Маневруючи між жанрами, Вайда перетворив форму своїх стрічок на політичну висловлювання. Жанрова мімікрія дозволила йому зберегти пряме авторське бачення, розвинути унікальну кіномову та вести глядачів крізь історичні травми, аж поки свобода 2000-х років не дозволила відкрито говорити про об'єктивну правду.

Проаналізуємо жанрову еволюцію режисера крізь призму семи знакових стрічок його фільмографії.

1. Канал (1957). Драма.

Вайда, чия молодість пройшла крізь війну, відображає реалії того часу, буквально спускаючи своїх героїв у каналізаційні труби (які він майстерно відтворив у знімальному павільйоні). Чому режисер обирає такий замкнений простір? Через жорстку цензуру Вайда не міг відкрито показати правду: той факт, що радянські війська стояли на іншому березі Вісли і просто чекали, поки нацисти знищать польських повстанців.

Вузкий простір каналу, де розгортається головна драма, позбавляє режисера необхідності показувати загальну політичну картину, концентруючі увагу винятково на долі героїв. Драма тут стає зручним інструментом для передачі ключового повідомлення, активуючи рефлексію глядача щодо реальних історичних подій. Жанрово стрічка тісно пов'язана з наступним фільмом: якщо в «Каналі» герої загнані в реальну фізичну пастку, то в «Попелі і алмазі» ця пастка стане психологічною.

2. Попіл та алмаз (1958). Психологічна драма.

Режисер досліджує складний перехідний період кінця війни, коли вчорашні герої перетворилися на ворогів нової влади. Вибір жанру знову диктувався цензурою: офіційна ідеологія вимагала таврувати бійців Армії Крайової як бандитів і ворогів народу. Вайда обходить цю заборону, використовуючи закони трагедії та нуару. Мацек, у блискучому виконанні Збігнева Цибульського, – це класичний трагічний герой, фаталіст, приречений на загибель. Цензори бачили те, що хотіли: «ворог» системи безславно гине на сміттєзвалищі. Натомість глядачі бачили романтичного бунтаря, чия смерть викликала гостре співчуття. Цей фільм став ключовим для творчого методу Вайди: він навчився інтегрувати символізм (палаючі келихи, перевернуте розп'яття) у реалістичну кінотканину. Як і «Канал», стрічка показує тих, хто вижив фізично, але не має шансів вижити психологічно в нових соціально-політичних реаліях.

3. Невинні чарівники (1960). Психологічна драма.

Відчуваючи гостру втому від важких фільмів про війну та її відлуння в собі, Вайда різко змінює курс, звертаючись до естетики, близької за духом до французької «нової хвилі». Режисер свідомо працює в цьому легкому, інтимному жанрі, аби показати нове покоління поляків: вони слухають джаз, фліртують, грають у психологічні ігри та принципово не думають про війну.

Цензура зустріла фільм украй вороже. Для влади він був занадто «буржуазним», позбавленим соціалістичної моралі та виховної функції – і саме ця підкреслена аполітичність стала викликом системі. Робота над картиною розвинула у Вайди здатність будувати сюжет на діалогах, обмінах поглядами та напівтонах міжособистісних стосунків, відмовившись від звичних для повоєнних фільмів вибухів і пострілів.

4. Все на продаж (1969). Психологічна драма.

Вайда звертається до цього складного, рефлексивного жанру через особисту трагедію – трагічну загибель Збігнєва Цибульського. Цензура не мала за що зачепитися: відсутність політики чи антирадянських натяків робила фільм безпечним для влади. Це був погляд режисера всередину власної професії.

Однак саме цей жанр дозволив Вайді відверто поговорити про етику в мистецтві, механізми створення міфів та використання чужого болю як палива для кіно. Стрічка кардинально розширила творчий діапазон режисера: він відмовляється від лінійного наративу на користь модерністського, фрагментарного кіно. Вайда деконструє міф Цибульського, який сам же й створив, жанрово об'єднуючи минуле з тим, що відбувається в кадрі, через авторську рефлексію.

5. Весілля (1973). Історична драма.

З одного боку, дія локалізована в селянській хаті, з іншого – це епічна історія про духовний параліч польської нації. Вайда екранізує однойменну п'єсу Станіслава Виспянського, щоб через систему потужних метафор поговорити про споконвічні національні хвороби: нездатність суспільства до об'єднання та вічне пасивне очікування дива.

Цензура виявилася безсилою – заборонити екранізацію класики національної літератури було неможливо. Прикрившись історичними костюмами та фольклорними мотивами, Вайда приспав пильність чиновників, проте глядачі безпомилково зчитували, що йдеться про їхнє болюче сьогодення. Жанрово цей фільм став своєрідним містком між камерними картинами післявоєнного періоду та майбутніми монументальними історичними полотнами.

6. Земля обітована (1975). Історична драма.

Режисер розгортає панораму зародження капіталізму в Лодзі наприкінці XIX століття: великі фабрики, масштабні масовки, розкішні палаци на тлі брудних вулиць. Цензура схвалила стрічку, оскільки жанровий вектор дозволяв трактувати її як критику «хижацького капіталізму», що ідеально лягало в прокрустове ложе комуністичної ідеології.

Але справжнє режисерське досягнення Вайди полягало в іншому: він зняв фільм, у

якому капіталізм, попри свою жорстокість, виглядав вітальним, могутнім і привабливим – різкий контраст із сірою, стагнуючою радянською реальністю. Тут Вайда жанрово максимально віддалився від камерного «Каналу», проте концептуально обидва фільми об'єднує тема безжальної машини часу та історії, яка безповоротно перемелює людські долі.

7. Катинь (2007). Історична воєнна драма.

Цей фільм акумулює всі попередні здобутки режисера. Стрічка створена вже у вільній, демократичній Польщі, що дозволило Вайді позбутися кайданів цензури і прямо розповісти світові болісну історію розстрілу свого батька. Відсутність ідеологічного тиску дозволила обрати максимально суворий, прямолінійний жанр, без необхідності ховатися за метафори. «Катинь» стає логічним епілогом, що підсумовує всю жанрову палітру Вайди: вона дає прямі відповіді на ті історичні питання, про які режисер був змушений мовчати на початку свого творчого шляху.

До того як прийти в кінематограф, Анджей Вайда пережив подвійну трагедію: жах Другої світової війни та втрату в ній батька. Таким чином ця рана стала тим емоційним ядром, навколо якого вибудовувалися характери його головних героїв. Протагоніст Вайди, починаючи з ранніх робіт, – це відчайдушний сирота, одинак, який шукає моральних орієнтирів, але натомість зіштовхується з екзистенційною приреченістю і безвихіддю. Цей образ підсвідомо дублює спогади самого травмованого альтер его режисера.

У 2007 році, з виходом картини «Катинь», це творче жанрове коло остаточно замкнулося. Режисер отримав змогу відкрито проговорити свій особистий біль, одночасно повертаючи світові об'єктивну історичну правду, яка досі актуальна.

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ТРАВМА ВІЙНИ У ФІЛЬМАХ АНДЖЕЯ ВАЙДИ

Карташова Майя, студентка першого курсу бакалаврського рівня вищої освіти кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Науковий керівник курсу: Оксана Волошенюк, старша викладачка кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Анджей Вайда є одним з найсильніших художників польської кіношколи, сформованої в умовах політичної відлиги після 1953 року. Згідно з офіційним ресурсом, присвяченому творчості режисера, саме історія та пам'ять були визначальними категоріями його художнього мислення, а кінематограф засобом їхнього осмислення. У цьому сенсі його фільми функціонують не лише як художні твори, але і як специфічні місця пам'яті, що формують колективне уявлення про минуле. Водночас важливим для розуміння його творчості є контекст покоління. Вайда належав до так званого покоління Колумбів, молодих поляків, чия юність була перечеркнута початком другої світової війни у 1939 році. Представники цього покоління були змушені рано увійти в доросле життя в умовах окупації, підпілля та збройної боротьби, що визначило їхній подальший світогляд і

художню працю. Саме тому у творчості Вайди історія постає не як звичайний наратив, а як глибоко пережитий особистий досвід.

Метою даних тез є аналіз репрезентації історичної пам'яті у п'яти ключових фільмах режисера: «Покоління» (1955), «Канал» (1957), «Попіл і діамант» (1958), «Невинні чародії» (1960) та «Панянки з Вілько» (1979).

Перша стрічка режисера «Покоління» (1955), знята за сценарієм Богдана Чешка, відображає ранній період становлення художньої мови Вайди. Попри тогочасний тиск соцреалізму та ідеологічні рамки, автор зміщує акцент на реальні умови життя та виживання людей під час окупації. У своїх мемуарах «Роман» (Roman by Polanski) Роман Поланський, який зіграв у цьому фільмі невелику роль, зазначав, що саме «Покоління» дало потужний поштовх розвитку всього нового польського кінематографа. Водночас кінознавці, такі як Стівен Шнайдер, звертають увагу на те, що попри певні ідеологічні поступки, у фільмі вже чітко простежується унікальний і самостійний почерк майстра.

У фільмі «Канал» (1957) Вайда звертається до теми Варшавського повстання 1944 року, що є першим кінематографічним зверненням до цієї теми. В історичних описах фільму, режисер використовував спогади учасників подій для досягнення максимальної достовірності. Простір каналізації у стрічці виконує не лише функцію реалістичної локації, але й набуває символічного значення, постаючи як метафора безвиході, використовуючи клаустрофобічні операторські ракурси. Війна у фільмі позбавлена героїчного підтексту і постає як досвід деградації, втрати мети і неминучої поразки. Додаткового смислового підтексту надає звернення до поезії Юзефа Щепанського, вірша «Червона зараза», що відображає трагічне усвідомлення нової форми залежності.

«Попіл і діамант» (1958), який став фіналом воєнної трилогії режисера, переносить дію в останню добу Другої світової війни. Ця картина по праву вважається фундаментом польської кіношколи. Сама назва, взята з вірша Ципріяна Норвіда, задає головну метафору фільму протиставлення руйнівного попелу та діаманта, надії на відродження. Мачей Хелміцький у виконанні Збігнева Цибульського став справжнім символом цілого покоління, що опинилося на зламі двох ідеологій. Цікаво, що зовнішній образ героя спеціально зробили сучасним для того часу, щоб вивести персонажа за межі конкретної історичної дати. Фінал стрічки можна трактувати по-різному: як трагічне перетворення «діаманта» на попіл або ж як болісний шлях до збереження надії попри катастрофу.

Натомість «Невинні чародії» (1960) відходять від прямої репрезентації війни, звертаючись до проблематики сучасності і моменту стабілізації. Фільм відображає стан молодого покоління, яке намагається відсторонитися від травматичного минулого. Як зазначено в дослідженнях польського кіно цього періоду, стрічка демонструє вплив французької нової хвилі, зокрема естетики Жана-Люка Годара, що проявляється у фрагментарній побудові наративу, домінуванні діалогів і увазі до повсякденного життя.

Взаємодія персонажів вибудовується як гра соціальних ролей, у якій маски стають необхідним інструментом існування в умовах ідеологічного контролю. Через двадцять років після «Невинних чародіїв» Вайда випускає «Панянок з Вілько» (1979) за мотивами прози Ярослава Івашкевича. Ця картина демонструє зовсім інший, рефлексивний підхід до теми минулого. Якщо у ранніх роботах історія виглядала як колективна травма, то тут вона переходить в особисту, інтимну площину. Фільм належить до пізнього періоду творчості майстра і зосереджується на філософських питаннях плину часу, гіркоті втрат та

неможливості повернутися в юність.

Образ старого маєтку у стрічці постає символом втраченого раю, того ідилічного світу, що був зруйнований Першою світовою війною. Спроба головного героя віднайти свою ідентичність через повернення до витоків виявляється марною, що лише підкреслює незворотність історичного часу. Знаковим є інтелектуальний вибір героя, звернення до філософії Канта замість Гегеля. Це означає відмову від сприйняття історії як заздалегідь прописаної логічної схеми на користь суб'єктивних відчуттів людини. Така зміна акцентів дозволила Вайді згодом звернутися до гострих соціальних тем, що яскраво проявилось в «Людина із заліза» (1981), де режисер уже безпосередньо аналізує бурхливі суспільно-політичні процеси в тогочасній Польщі.

Таким чином кінематографічний літопис Анджея Вайди є актом опору. В системі, котра спотворювала пам'ять нації, він знайшов мову, що дала голос мовчазним та гідність загиблим. Це доводить, що кіно може бути не просто розвагою, а важливим інструментом боротьби за правду.

ТЕАТРАЛЬНА ПОЕТИКА У ФІЛЬМІ «ВЕСІЛЛЯ» АНДЖЕЯ ВАЙДИ

Ктітор Катерина, студентка другого курсу бакалаврського рівня вищої освіти кафедри театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Науковий керівник курсу: Васильєв Сергій Геннадійович доцент кафедри театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

У творчості Анджея Вайди театр і кінематограф перебувають у постійному діалозі. Режисер, який активно працював як у кіно, так і на театральній сцені, нерідко переносив сценічні принципи у кінематографічну мову. Одним із найвиразніших прикладів такого взаємопроникнення є фільм «Весілля», створений за однойменною драмою Станіслава Виспянського.

Метою цієї доповіді є аналіз проявів театральної поетики у структурі фільму та з'ясування того, яким чином Вайда трансформує драматургічну основу сценічного твору у кінематографічний образ. Особливу увагу буде приділено організації простору, принципам мізансцени, акторській грі та символічній системі персонажів, що зберігає риси сценічної структури драми Виспянського.

У фільмі простір весільного дому функціонує як замкнена сцена, у межах якої розгортається багатоголосий діалог історичних, міфологічних і національних мотивів. Камера Вайди не руйнує театральності першоджерела, а радше підсилює її, використовуючи кінематографічні засоби для створення багатопланового символічного простору. Таким чином, кіноадаптація зберігає драматургічну структуру твору Виспянського, водночас надаючи їй нових візуальних і ритмічних вимірів.

Фільм Вайди демонструє, що кінематограф може функціонувати як особлива форма інсценізації драматичного тексту.

АНДЖЕЙ ВАЙДА ТА КІНООБ'ЄДАННЯ «КАДР»

Глухова Вероніка, магістрантка I курсу кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Науковий керівник курсу: Миленький Владислав Миколайович, доктор економічних наук, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Постать Анджея Вайди та діяльність кінооб'єднання «Кадр» становлять той фундамент, на якому виросла слава польської школи кіно, перетворивши національний кінематограф на потужний інструмент суспільної дискусії та мистецького прориву.

Кіностудія «Кадр» була однією з найважливіших і найстаріших кіностудій Польщі. Вона була заснована 1 травня 1955 року і, незважаючи на цензуру та обмеження у прийнятті стратегічних виробничих рішень, надавала кінематографістам високий рівень творчої свободи. «Кадр» – це єдина з заснованих тоді кіностудій, яка існує донині, хоча в 1968 році вона припинила свою діяльність через конфлікти з владою Польської Народної Республіки і зрештою була розформована.

Кіностудія кардинально змінила обличчя польського кіно, її заснування насамперед сприяло розвитку кіномистецтва, зокрема розквіту течії, відомої як «Польська кіношкола». Польська кіношкола – це назва польської кінотечії, що розвивалася в період з 1955 по 1965 рік. Цей напрям охоплював дві основні течії: з одного боку, зображення подвигів польського народу в різні епохи (як у Анджея Вайди), а з іншого – аналіз польського національного характеру за допомогою сатири, гумору та викриття національних міфів (як у Анджея Мунка). Кіностудія «Кадр» відіграла особливу роль у становленні та зміцненні цих напрямів.

За часів Польської Народної Республіки процес створення кінофільмів кардинально відрізнялися від сучасних. Знімальна група укладала договори про екранізацію роману та сценарій, після чого затверджені тексти подавалися на розгляд до комісії з перевірки сценаріїв та керівнику кіновідомства. Якщо проект затверджувався, формувалася знімальна група і починалося виробництво, а весь процес підлягав суворому художньому, виробничо-технічному та фінансовому контролю. Традиційне керівництво кіностудії складалося з художнього керівника, керівника виробництва та літературного керівника. Ця команда об'єднувала режисерів та інших кінотворців і мала, серед іншого, завдання сприяти розвитку молодих талантів.

Першим художнім керівником «Кадру» був Єжи Кавалерович, який обійняв цю посаду в 1955 році і залишався на ній до своєї смерті в 2007 році. Серед його наступників: Єжи Капустінський (2008–2011), Лукаш Барчик (2011–2015) та Філіп Байон (з 2015 року).

Жодна кіностудія не вплинула на феномен так званої «польської кіношколи» так сильно, як «Кадр» – феномен, який фактично проклав шлях польському кіно на екрани всього світу. До цих фільмів належать «Канал», «Попіл і діаманти», «Льотна» Анджея Вайди, «Герой» Анджея Мунка, «Хрест хоробрих» і «Ніхто не кличе» Казімежа Куца, «Поїзд» Єжи Кавалеровича, «Останній день літа» Тадеуша Конвіцького. У перші десять років після заснування колективу, окрім творів Польської школи, з'явилися також фільми, що відображали суспільні звичаї, такі як «До побачення, до завтра» Януша Моргенстерна, «Невинний чарівник» Анджея Вайди та «Смакула» Леонарда Бучковського.

Співпраця Вайди з «Кадром» почалася в період, коли польська культура переживала так звану «відлигу». Єжи Кавалерович, який очолював об'єднання, зумів створити середовище, де молоді режисери відчували підтримку колег, а не лише контроль цензорів. Для Вайди це стало ідеальним майданчиком для дослідження травм нещодавньої війни. Його ранні роботи, створені в стінах «Кадру», як «Канал» та «Попіл і діаманти», стали справжнім вибухом. У них режисер відійшов від плакатного реалізму на користь глибокого психологізму та барокової візуальності. У «Каналі» він вперше на такому рівні показав трагедію Варшавського повстання, використовуючи замкнутий простір каналізації як метафору безвиході та водночас незламності духу.

«Попіл і діамант» зафіксував остаточне формування авторського стилю Вайди саме в контексті виробничих можливостей «Кадру». Фільм продемонстрував, як кінооб'єднання може захищати складні сценарії. Вайда майстерно поєднав у цій стрічці політичну гостроту з екзистенційним питанням про ціну вибору. Вплив «Кадру» на цей процес полягав у тому, що всередині об'єднання панувала атмосфера професійного цеху, де художня якість часто вивищувалася над директивами згори.

Анджей Вайда зазначав: «Створення кіностудії як своєрідного органу самоврядування в наших колах було значною подією, але лише поява «Кадру» дала нам, тоді наймолодшим режисерам, надію та переконання, що це стане нашою командою»

Кожна його нова робота під егідою цього об'єднання ставала подією, що виходила за межі суто кінематографічного контексту. Вайда вмів працювати з великими літературними полотнами та історичними міфами, а «Кадр» забезпечував йому технічний та інтелектуальний тил. Фільми Вайди, які були зняті на кіностудії «Кадр»: «Канал» 1956, «Попіл і діамант» 1958, «Лотна» 1959, «Невинні чарівники» 1960, «Самсон» 1961.

З моменту відновлення діяльності колективу в січні 1972 року, протягом усього 1980-х років аж до кризового періоду 1990-х, Єжи Кавалерович завжди дотримувався принципу максимальної відкритості щодо глядачів, сценаріїв та їхніх очікувань. Вірний традиціям суворой літературної праці, він шукав сценарії та романи і витрачав місяці, а то й роки, на вдосконалення текстів разом з авторами. Продукція кіностудії «Кадр» відома своєю професійною реалізацією та майстерною акторською грою.

Кіностудії, серед яких і «Кадр», здобули справжню незалежність лише після 1989 року і стали так званими кіноінституціями. Як співпрацюючі, але кожна з них самостійні кіностудії, вони підпорядковувалися Кінокомітету. Тематична, фінансова та виробнича криза 90-х років торкнулася й «Кадру». Після переломного 1989 року кількість кінопродукції різко скоротилася. Проте з'явилися деякі твори, які сьогодні вважаються класикою того часу: «Тільки цей ліс», «Велике полювання» та «Щури Ломницького». У 2001 році Єжи Кавалерович зняв свій останній фільм «Quo vadis», який зібрав понад 4,3 мільйона глядачів.

Нова ера «Кадру» розпочалася у 2008 році, коли Єжи Капустінський обійняв посаду художнього керівника. Він продовжив традицію суворой відповідальності за сценарій і водночас приділяв велику увагу підтримці молодих талантів, завдяки чому йому вдалося за кілька років повернути студії колишню славу.

З 2009 року студія бере участь у проєктах з цифрової реставрації фільмів. Кіностудія «Кадр» була першою, яка долучилася до процесу цифрової реставрації шедеврів польського кіно. 4 жовтня 2011 року міністр культури та національної спадщини перетворив студію на

державну культурну установу. Ця установа складається з двох колишніх кіностудій: кіностудії «Кадр» та кіностудії «Око». До кінця 2017 року було відреставровано вже понад 50 фільмів з архіву, яким керує кіностудія «Кадр».

Можна зробити висновок, що робота в «Кадрі», суттєво допомогла Анджею Вайді стати голосом польської нації. Це був унікальний період, коли державне фінансування та колективна відповідальність митців дозволили створити кіно, яке було одночасно глибоко національним за змістом і абсолютно універсальним за формою. Вайда і «Кадр» довели, що навіть у складних політичних обставинах можна створювати мистецтво, яке не втрачає своєї актуальності через десятиліття, залишаючись взірцем інтелектуальної чесності та високої естетики.

ПЕРЕТИН ТЕАТРУ СМЕРТІ ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ГУМАНІЗМУ У ФІЛЬМІ АНДЖЕЯ ВАЙДИ «ПОМЕРЛИЙ КЛАС: СЕАНС ТАДЕУША КАНТОРА

Бубнова Діана, студентка другого курсу бакалаврського рівня вищої освіти кафедри театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Науковий керівник курсу: Васильєв Сергій Геннадійович доцент кафедри театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка–Карого

Дослідження фокусується на унікальному перетині радикального театрального авангарду Тадеуша Кантора та кінематографічного гуманізму Анджея Вайди. Фільм–сеанс «Померлий клас» (1977) розглядається не просто як технічна фіксація театральної постановки, а як самостійний візуально–антропологічний акт, де кінокамера стає інструментом тлумачення складної природи пам'яті. Центральним об'єктом аналізу є феномен «Театру Смерті» Кантора, у якому актори–старці повертаються до шкільних парт разом із манекенами – своїми дитячими «двійниками».

Вайда як режисер–візіонер свідомо відмовляється від ролі стороннього спостерігача, перетворюючи простір підвалу галереї «Кшиштофори» на клаустрофобний простір, де монтаж і ракурси підкреслюють ритмічну структуру канторівського дійства. Особлива увага приділяється постаті самого Кантора, який незмінно присутній на сцені як диригент власного кошмару. Через великі плани зморщених облич акторів та фактурність старих парт камера Вайди виявляє «генетичний код» польської культури, що застрягла у вічному циклі повторення своїх травм.

У підсумку, робота передбачає аналіз фільму як специфічного медіуму, що рятує ефемерне театральне мистецтво від неминучого зникнення, водночас наділяючи його новими сенсами. «Померлий клас» у баченні Вайди постає як універсальна метафора європейської інтелігенції, що намагається осмислити катастрофи XX століття через ритуал повернення до витоків. Цей діалог двох митців стає ключовим для розуміння того, як історична пам'ять трансформується у високе мистецтво, здатне говорити про смерть мовою живого театру.

ВІЗУАЛНА ФІЛЬМОГРАФІЯ



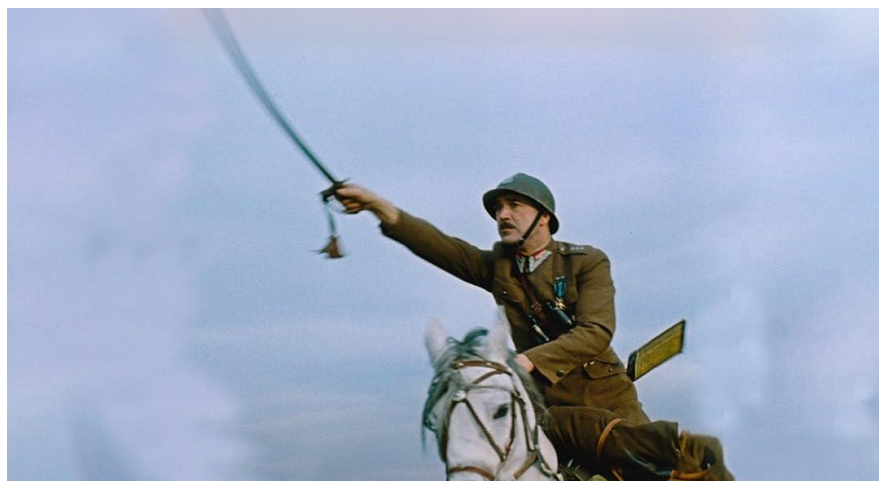
Покоління (1955)



Канал (1957)



Попід і діамант (1958)



Льотна (1959)



Невинні чародії (1960)



Все на продаж (1969)



Березняк (1970)



Весілля (1972)



Земля обітована (1974)



Людина з мармуру (1976)



Без анестезії (1978)



Панночки з Вілько (1979)



Диригент (1980)



Людина із заліза (1981)



Катинь (2007)



Валенса. Людина з надії (2013)



Післяобрази (2016)