

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЛЬСЬКОЇ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ 1960-Х РОКІВ: ТВОРЧИЙ МЕТОД КАЗІМЕЖА КАРАБАША

Марина Братерська-Дронь^{1а}, Максим Клопенко^{2а}

¹ доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор;
e-mail: braterska.m@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3364-9143

² аспірант кафедри кінознавства;

e-mail: m.klopenko@knutkt.edu.ua; ORCID: 0000-0003-3979-0604

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

Ключові слова:

кінематограф;
документальне кіно;
польське кіно;
режисер;
Казімеж Карабаш;
художні трансформації;
фільми «морального
занепокоєння»

Анотація

Мета статті – дослідити особливості розвитку польського документального кінематографа 1960-х рр. крізь призму режисерської концепції Казімежа Карабаша, окреслити поступовий перехід польського документального кіно до відображення проблематики «морального неспокою», а також виявити паралелі з українською документальною традицією. **Методологія дослідження.** Застосовано такі методи: кінознавчий аналіз – для розгляду фільмографії К. Карабаша, особливостей його візуальної мови, драматургії та характерних рис героя; системний метод – для виявлення взаємозв'язку між творчістю режисера та ширшими тенденціями розвитку польської документалістики, а також для окреслення впливу К. Карабаша на становлення національної школи документального кіно; історичний метод – для реконструкції культурно-політичного контексту, у якому сформувався стиль митця, а також для визначення основних етапів трансформації польського кінематографа означеного періоду. **Наукова новизна.** Вперше в українському кінознавстві здійснено спробу системного аналізу змін у польському документальному кіно 1960-х рр. на прикладі творчості К. Карабаша, проаналізовано специфіку його документального кіно, окреслено ознаки впливу «школи Карабаша» на наступні покоління польських режисерів. **Висновки.** У статті простежено історію формування і розвитку авторського методу К. Карабаша, визначено головні риси його режисерського бачення, проаналізовано тематику та художній контекст його робіт. Визначено елементи новаторства його фільмів, окреслено поступовий перехід польського документального кіно до відображення проблематики «морального неспокою», а також виявлено паралелі з українською документальною традицією. Отримані результати підтверджують, що 1960-ті рр. стали етапом суттєвої

трансформації польського неігрового кіно. Творчий метод К. Карабаша справив значний вплив на наступне покоління режисерів, що відчутно простежується у доробку його молодших колег, зокрема й у ранніх фільмах представників кінематографа «морального занепокоєння». В центрі авторської концепції режисера завжди перебувало бажання правдивого відтворення людського буття, представленого як через образ колективного героя, так і через індивідуальні історії. Подальші наукові студії польської документалістики відкривають перспективи виявлення глибших ідейно-тематичних, а також естетичних перетинів з українським документальним кіно.

Як цитувати:

Братерська-Дронь, М. та Клопенко, М., 2025. Трансформація польської документалістики 1960-х років: творчий метод Казімежа Карабаша. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8 (2), с.290-307.

Формулювання проблеми

Наприкінці 1950-х рр. у польській документалістиці відбулися суттєві трансформації, що були тісно пов'язані з суспільними процесами, які розгорнулися після подій жовтня 1956 р. Ці часи стали завершенням епохи сталінізму в Польщі. Разом із нею поступово зник і канон соцреалізму, який раніше визначав розвиток кінематографа. Нові можливості створили умови для більш правдивого відображення реальності та для індивідуальних експериментів у пошуку нових тематичних і художніх рішень.

Найшвидше це використали молоді кінематографісти, переважно випускники Лодзької кіношколи, які започаткували «чорну серію» – цикл фільмів, створених у 1956–1958 рр., що став одним із ключових явищ у розвитку польської документалістики середини ХХ ст. Саме в цей час на авансцену вийшла низка непересічних митців. Серед них чільне місце належить Казімежу Карабашу (1930–2018) – визначному польському режисерові-документалісту, класику післявоєнного кіномистецтва, теоретику та одному

з фактичних співтворців Польської школи документального кіно.

Кінематограф К. Карабаша, попри його значущий внесок у формування європейського кінематографічного процесу, й досі залишається недостатньо вивченим в українському кінознавчому дискурсі. Водночас звернення до творчого доробку цього польського митця є важливим не лише для глибшого осягнення динаміки розвитку кінематографа сусідньої країни, але й для окреслення можливих паралелей з процесами українського кінематографа. Дослідження специфіки розвитку польської документалістики цього періоду саме крізь призму творчості К. Карабаша є важливим для розширення уявлень про європейський кінопроцес, особливо в контексті зростання ролі та актуальності досліджень документального кіно в сучасному українському кінознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Обраний часовий відтинок розвитку польської документалістики і твор-

чість К. Карабаша як органічне продовження досягнень «чорної серії» детально висвітлені у праці під редакцією М. Хендриковської (Hendrykowska, 2018), де проаналізовані основні теми його робіт і режисерська методологія, тісно пов'язана з концептуальними принципами «школи Карабаша».

Особливості історико-політичного контексту повоєнного документального кіно у Польщі висвітлені у збірнику під редакцією М. Заводняка та П. Звежховського (Zawodniak and Zwierzchowski, 2010).

М. Гальтоф (Haltorf, 2007, 2019) запропонував стислу характеристику «чорної серії», визначаючи контекст її виникнення, звертається до творчості К. Карабаша і вписує доробок режисера в ширший контекст загальної еволюції європейської документалістики. Окреме дослідження, цілком присвячене творчості К. Карабаша, представлене Н. Яздоном (Jazdon, 2009).

Повоєнний етап розвитку неігрового кіно 1950-х рр. включно з «чорною серією» та фільмами-спостереженнями К. Карабаша розглянуто у праці під редакцією Є. Тепліца (Toeplitz, 1980).

Г. Насталек-Жигадло (Nastalek-Żygadło, 2013) дослідила трансформації повоєнного кіно у Польщі, розглянувши комплекс соціальних тем, порушених у тодішніх фільмах, а загальні риси «чорного реалізму» як стилістичного напрямку проаналізувала Е. Нурчінська-Фідельська (Nurczyńska-Fidelska, 1998).

О. Безручко та В. Чайковська (2020) розглянули ключові аспекти реалізації авторського задуму в документальному фільмі-спостереженні, простеживши шлях від формування ідеї до розв'язання практичних завдань.

О. Безручко (2016) зробив огляд наукових джерел цього періоду.

С. Гончарук та О. Проволовський (2020) дослідили постановчу реальність у документальному кіно, окреслили проблемні аспекти документальної реальності, розглядаючи її не лише як культурний конструкт, але й як інструмент можливих маніпуляцій.

Р. Ширман та Б. Мусевич (2024) визначили режисерське спостереження як фундаментальний інструмент документаліста, покликаний забезпечувати автентичність у сприйнятті зображуваних подій, акцентували на значенні режисерського спостереження як засобу максимального наближення аудиторії до реального перебігу подій і окреслили важливу роль інтерв'ю як способу розкриття внутрішнього світу персонажів.

О. Безручко та В. Грифцов (Bezruchko and Hryftsov, 2025) простежили витоки та розвиток документального стилю в ігровому кінематографі, з'ясували чинники його виникнення, окреслили ключові риси та їх трансформацію, проаналізували мотиви й особливості застосування цього стилю режисерами у різні історичні етапи, приділивши окрему увагу провідним тенденціям сучасного кінематографа, що пов'язані з активним використанням документальної естетики.

Мета статті – з'ясувати специфіку трансформації польської документалістики 1960-х рр. на прикладі режисерської практики Казімежа Карабаша, окреслити особливості процесу формування нової естетики й проблемного поля його неігрового кіно, визначити базові принципи, які склали основу «школи Карабаша», та проаналізувати їх вплив на подальший розвиток польської традиції документального кіно.

Основний матеріал дослідження

Досліджуючи трансформації польського документального кінематографу 1960-х рр. і визначаючи провідні тенденції його розвитку, серед польських документалістів насамперед варто виокремити постать Казімежа Карабаша. Його новаторський підхід до документалістики сформував орієнтири для цілого покоління режисерів і справив вагомий вплив на багатьох наступників, що виразно виявляється у творчих пошуках багатьох учнів, серед яких – провідний представник «морального занепокоєння» Кшиштоф Кесльовський (Haltorf, 2007, p.81). Для широкої глядацької аудиторії польського кіно ім'я К. Карабаша найчастіше асоціюється з його кінопедагогічною діяльністю, адже саме в нього майбутній всесвітньо відомий режисер К. Кесльовський здобував перші професійні знання. Згодом, вже відійшовши від настанов свого вчителя, він продовжив тяглість традиції національної кінематографії, надавши фільмам виразної соціально-політичної критики і філософського осмислення польської дійсності буремних 1970-х рр.

У 1956 р. К. Карабаш завершив навчання в Державній кіношколі в Лодзі, після чого почав працювати як режисер-документаліст у Варшавській студії документальних фільмів і співпрацював із Польською кінохронікою. Сьогодні режисерський підхід К. Карабаша видається досить простим. Він спирався на принципи об'єктивного спостереження та передбачав показ буденного життя пересічних людей.

О. Безручко та В. Чайковська (2020, с.65) зазначають: «Фільм-спостереження – це найстаріша форма аудіовізуального твору». Ключова про-

блема режисерського спостереження у документалістиці полягає в пошуку способів збереження автентичності відтворення реальних подій у межах авторського наративу, який неминуче відображає суб'єктивну позицію режисера. Неможливість досягнення абсолютної об'єктивності зумовлює потребу вироблення ефективних стратегій і творчих рішень, що забезпечували б, як стверджують Р. Ширман та Б. Мусевич (2024, с.289), досягнення «більш об'єктивного й водночас емоційно насиченого сприйняття глядачами дійсності через документальний наратив». Ці питання осмислював і К. Карабаш, для якого визначальним принципом творчої стратегії було максимально можливе усунення авторського втручання у процес спостереження.

Ще до остаточного формування цього методу режисер здобув визнання завдяки своїй участі у створенні фільмів так званої «чорної серії» польського кіно, до якої зараховують понад десяток короткометражних картин, створених у 1956–1958 рр., у яких висвітлювалися гострі соціальні проблеми повоєнної Польщі: безробіття, бідність, обмежені перспективи для молоді, соціальне насилля, алкоголізм і неієздатність бюрократичного апарату. Саме ці роботи, авторство яких належало молодим режисерам, зокрема випускникам Лодзької кіношколи, започаткували одне з ключових явищ у розвитку польської документалістики. Вперше на екрані були озвучені суспільні питання, що донедавна залишалися фактично під забороною і містили, як стверджує у роботі «Польське кіно: історія» М. Гальтоф (Haltorf, 2019, p.126), непрямий осуд комуністичної системи.

«Чорна серія», яка різко контрастувала з оптимістичною риторикою

соцреалізму, стала для кінематографістів інструментом показу «справжнього обличчя» польської дійсності, викриття численних недоліків державної влади й суспільства та водночас фіксації масштабу соціально-політичних трансформацій у країні (Zawodniak and Zwierzchowski, 2010). Перші роботи К. Карабаша належать до яскравих прикладів цього напрямку. Стрічки «Там, де диявол каже добраніч» і «Люди з пустки», зняті у 1956 р. у співпраці з Владиславом Шлесіцьким, демонстрували життя варшавських районів Таргувека і Праги. Ці картини «чорної серії» (започаткованої польськими режисерами Єжи Гоффманом та Едвардом Скужевським) стали вагомим внеском у формування польського «чорного реалізму» (слід зауважити, що поняття має ширший зміст, оскільки застосовується, як зазначає Е. Нурчинська-Фідельська (Nurczyńska-Fidelska, 1998), для позначення групи реалістичних, хоча й стилістично різних фільмів, які утворили своєрідну польську інтерпретацію італійського неореалізму). Варто також зазначити, що саме перегляд знакової стрічки Єжи Гоффмана та Едварда Скужевського «Увага: хулігани!» (1955) став для К. Карабаша та його колеги В. Шлесіцького підтвердженням того, що можна створювати зовсім інше, динамічне і соціально гостре кіно, про що говорив і сам режисер, слова якого наведені у книзі під редакцією М. Хендрикowsької (Hendrykowska, 2018, p.152) «Історія польського документального фільму (1945-2014)»: «Сьогодні важко повірити, але цей фільм став справжнім "відкриттям" – не лише за змістом, а й за формою, способом оповіді, стилем, темпоритмом».

Стрічки, зняті К. Карабашем та В. Шлесіцьким, не були обмежені лише замальовкою варшавського повсякдення 1950-х рр. Насамперед у них було зображене покоління, якому довелося вже у своєму дитинстві пережити війну та окупацію. Йшлося про людей, дезорієнтованих і позбавлених реальних шансів на зміни, чиє повсякденне існування минало в атмосфері соціальної нестабільності та невпевненості у завтрашньому дні. У цих роботах центральне місце посідає саме образ колективного героя (Hendrykowska, 2018, p.104).

К. Карабаш зосереджувався на аналізі суспільного буття, акцентуючи на найгостріших соціальних питаннях. Разом з оператором Станіславом Недбальським він зняв низку значущих стрічок, серед яких «З Повісля» (1958). Ця робота частково продовжувала проблематику «чорної серії», водночас фокусуючись на іншому варшавському районі – ізольованому, маргіналізованому та забутому протягом довгих років. Стрічка вирізнялася поетичною формою, позбавленою традиційного критичного акценту, що робить її включення до загальної тенденції певною мірою дискусійним.

Фільми К. Карабаша дійсно визначалися постійним прагненням до правдивості та критичного погляду на реальність, що робило їх унікальним явищем у документалістиці кінця 1950-х рр. Проте сам режисер, як і чимало його сучасників, які орієнтувалися на традиції італійського неореалізму (Jazdon, 2009, p.13), прагнув більшої самостійності.

Слід нагадати, що упродовж 1960-х рр. у світовому документальному кіно зростала увага до формальних рішень, пов'язаних з двома важливими течіями. У Канаді та США сформувався напрям

«пряме кіно» («direct cinema»), а у Франції – течія «cinéma-vérité» («кіноправда»), для яких було характерним прагнення максимально безпосередньо й неупереджено відображати дійсність. Якщо «direct cinema» намагалося мінімізувати будь-яке втручання автора й уникати маніпуляцій із реальністю, то «cinéma-vérité», започатковане Жаном Рушем і Едгаром Мореном, надавало великого значення активній участі режисера у зйомках. Це підкреслюють С. Гончарук та О. Проволовський (2020, с.87): «Жан Руш та Едгар Морен принципово важливо вважали активну позицію автора кіно, чого ніколи не було помітно у їх попередників, які прагнули не втручатися у процес». Доробок К. Карабаша має власну специфіку, проте його підхід цілком співвідноситься із цим прагненням кінематографістів до реалістичнішого відтворення дійсності. Зрештою, ця універсальна для кінематографістів потреба поступово знайшла своє втілення навіть у розвитку документального стилю в ігровому кіно. Як зазначають О. Безручко та В. Грифцов (Bezruchko and Hryftsov, 2025, p.72): «Головною причиною було бажання зробити фільми більш реалістичними, розширити засоби кіномови та пошук нової кінореальності».

Формування творчої концепції К. Карабаша стало наслідком ґрунтовного аналізу вже згаданих тенденцій і поступового подолання мистецьких викликів, із якими він зіткнувся на початковому етапі своєї кар'єри, аж поки режисер не звернувся до поетичного способу осмислення реальності, що утвердився в польському документальному кіно другої половини 1950-х рр. Найвищим досягненням цього періоду стала картина К. Карабаша «Музиканти» (1960). Репетиції аматорського духового ор-

кестру літніх працівників трамвайного депо відтворені у фільмі з особливою простотою деталей, що нагадує естетику «чорної серії» (Hendrykowska, 2018, p.135).

У 1961 р. головний приз Краківського фестивалю короткометражного кіно завдяки своїм «Музикантам» здобув саме К. Карабаш (Wejbert-Wąsiewicz and Matuchniak-Mystkowska, 2023, p.149). Невелика, дев'ятихвилинна стрічка, що демонструє репетиційний процес самодіяльного колективу, стала справжнім відкриттям у роздумах про потенціал документалістики у сфері психологічного спостереження. Разом з оператором С. Недбальським режисер свідомо відкинув тодішні стандарти та правила, які панували в документальному кінематографі, обравши стратегію спостереження. Важливою інновацією було й те, що режисер відмовився від характерного для польських стрічок 1950-х рр. закадрового голосу, натомість синхронізував звук із зображенням.

«Музиканти» стали підсумком попередніх пошуків не лише самого митця, але й цілого покоління документалістів, водночас змінивши методологію та поетику неігрового кіно. Прорив К. Карабаша спирався на кілька доволі радикальних рішень. Одним із них була відмова від готового сценарію з ретельно прописаними сценами. У процесі зйомок з'ясувалося, що природна поведінка музикантів та їхня взаємодія під час репетицій дають достатньо матеріалу для створення стрічки. Саме це рішення подарувало фільму простоту, гармонійну цілісність і переконливість. Інший новаторський крок – заміна традиційних бічних освітлювачів і використання верхнього світла, що дало змогу змінювати

точки зйомки та будувати композицію з різних перспектив, створюючи потрібний візуальний ефект. Остаточна відмова від коментування акцентувала на живій музиці, зробивши її стрижнем картини.

Однією із ключових переваг «Музикантів» вважається й особлива структура оповіді. Стрічка вибудована як послідовність кількох етапів: початкової підготовки (чути уривки розмов, налаштування інструментів, шелест нотних аркушів), моменту роздавання партитур (звуки окремих інструментів, диригентські вказівки) та, нарешті, репетиції (колективне виконання музичного твору). У перших частинах К. Карабаш застосовує статичні, нетривалі кадри, роблячи акцент на крупних кадрах музикантів, їхніх жестах, коротких діалогах, сценах куріння та перших митях гри. Завершальна фаза вибудована інакше: камера починає рух, з'являються панорами, динаміка деталей. Цей рух природно римується з плином музики, створюючи враження внутрішньої цілісності «Музикантів», гармонії їх форми та змісту.

Такі рішення дали змогу К. Карабашу сформулювати своєрідну кінопоетику, що відкрила нові шляхи спостереження в документалістиці. Як зазначено у вступному коментарі, герої фільму – ніби «останні з могікан», які зберігають давню традицію колективної музичної практики. Безпосередня близькість до життя та до самої людини досягається завдяки невимусненій поведінці героїв: «Обличчя, руки, погляди, дрібні дії – це те, що насамперед з'являється в кадрі» (Hendrykowska, 2018, p.136). Імовірно, саме ця щирість і справжність вплинули на те, що К. Кесльовський у 1992 р. включив «Музикантів» до переліку своїх найулюбленіших стрі-

чок у межах опитування кіножурналу «Sight & Sound».

Для українського глядача подібний тип документальної оповіді є знайомим. Яскравим прикладом може слугувати повнометражна стрічка Надії Парфан «Співає Івано-Франківське теплокомуненерго» (2019). Режисерка, яка здобувала освіту на курсі документальної режисури (Школа Анджея Вайди), зосередила свою увагу на історії аматорського хору «Чорнобривці», учасниками якого є не професійні митці, а звичайні працівники комунальної сфери – слюсарі, диспетчери, бухгалтери, ремонтники та механіки.

Робота колективу безпосередньо залежить від графіків опалювального сезону, що постійно коригує і графік репетицій. Працівники, одночасно займаючись ремонтом зношених теплових мереж і підготовкою систем до зими в складних умовах, змушені реагувати ще й на скарги абонентів, які телефонують на гарячу лінію підприємства. Н. Парфан не просто фіксує побут, а відкриває цілий пласт субкультури – світ робітничого хору, де спів стає способом емоційного виживання серед щоденних труднощів. У цьому контексті хорове мистецтво постає як можливість звільнитися від рутини, знайти відряду й підтримку.

Попри брак ресурсів і безнадію, людяність, взаємопідтримка й колективна згуртованість беруть гору. Режисерку приваблює саме звичайна пересічна людина, і вона послуговується однією з головних цінностей документалістики – правдивим зображенням обраного фрагмента життя без гри акторів чи будь-яких штучних конструкцій. Драматургію тут створюють самі обставини, а буденність несподівано переплітається з поетичністю.

Н. Парфан свідомо надає перевагу крупним планам, аби глядач міг відчувати справжні емоції, простежити найдрібніші зміни героїв. Такий підхід робить картину максимально автентичною, особливо з огляду на те, що в документальному кіно досягти подібної інтимності надзвичайно складно. Завдяки цьому її манера виявляється близькою до споглядального документального кінематографа. Подібні теми можна простежити й в минулій українській документалістиці. Так, прикладом є фільм Євгена Ульяшина «Ті, що дають тепло» (1992), присвячений роботі Харківського обласного виробничого об'єднання «Харківтеплокомуненерго». У стрічці показували дії диспетчерів, технологічні процеси на виробництві, а також моменти повсякденного життя працівників під час відпочинку (Касян та ін., 2024, с.153).

Повертаючись до новаторських практик К. Карабаша, варто наголосити, що вони приносили йому не лише професійне визнання, але й пов'язані з ризиком експерименти. Його короткометражна документальна стрічка «Люди в дорозі» (1960), присвячена повсякденності циркової трупи, вирізнялася відсутністю будь-якого коментаря чи музичного супроводу – у ній залишено лише природне акустичне тло життя мандрівних артистів. У центрі оповіді звичайні щоденні епізоди: спортивні вправи, переїзди, встановлення шатра, побутові обов'язки. Автор свідомо змістив увагу з видовищних виступів на арені до моментів підготовки й відпочинку, демонструючи внутрішній ритм існування циркачів.

Задля досягнення ефекту переконливого спостереження за емоціями й поведінкою як самих учасників трупи, так і їхньої публіки, довелося дещо зміни-

ти знімальні методи й вести зйомку на відстані, аби не створювати відчуття дискомфорту у героїв (Hendrykowska, 2018, p.155). Попри труднощі, пов'язані з непередбачуваністю подій і реакцій персонажів, досвід виявився вдалим. Саме цей експеримент став підґрунтям для ще сміливіших пошуків у подальшій роботі тандему К. Карабаша і С. Недбальського.

Наступним етапом творчих пошуків став фільм «Вузол» (1961), присвячений диспетчерам залізничного вузла. Подібно до «Музикантів», камера знімала людей у процесі виконання професійних обов'язків у визначеному просторі, проте поле спостереження значно розширили: у фільмі з'явилися епізоди просто неба за межами диспетчерської. Завдяки такому технічному й художньому рішенняю одоманітна робота набувала виразного емоційного виміру.

Подібний принцип сьогодні простежується і в українській документалістиці. Зокрема, у фільмах Дмитра Грешка «Врятуйте мене, лікарю!» (2020) та «Між небом та горами» (2022) відчутний вплив цієї споглядальної манери. Перша короткометражна робота відтворює перебіг робочої зміни бригади швидкої допомоги у Києві в новорічний період, а друга повнометражна стрічка розповідає про гірське закарпатське село, де функціонує єдина для всієї громади станція швидкої допомоги, працівники якої в умовах пандемії COVID-19 намагаються рятувати численних пацієнтів. Д. Грешко показує не лише рутинні професійні будні медиків, але й поміщає їх у ширший цикл життя сільської громади, додаючи фільму поетичного виміру.

У фільмах «Музиканти» (1960), «Люди в дорозі» (1960) та «Вузол» (1961)

К. Карабаш радикально переосмислив тематичні й стилістичні рішення, що використовувалися у «чорній серії». Його завданням стало максимальне усунення авторського втручання (включно з відмовою від закадрового коментаря та інсценізації), що давало змогу наблизитися до об'єктивного відтворення дійсності. Ці три стрічки заклали основу для вироблення методології документалістики К. Карабаша, яка полагала в тривалому спостереженні за героями, об'єднаними спільною справою (Hendrykowska, 2018, p.157). Вирішальним у цій концепції був саме вибір героїв і характер їхньої роботи, адже від цього залежало, наскільки природною лишалася їх поведінка навіть у присутності камери й знімального обладнання. У наступних фільмах режисер продовжив перевіряти життєздатність цього методу, звертаючись до нових сюжетів, але залишав незмінним фокус уваги на групах людей, яких єднала спільна справа.

Показовими були й такі стрічки К. Карабаша: «Перший крок» (1962), «Ювілей» (1962) та «У клубі» (1963), а завершенням пошуків даного періоду став фільм «Птахи» (1963), у якому режисер звернувся до теми сілезьких голубівників. Одним із найсміливіших засобів було використання суб'єктивної перспективи – камера ніби передавала погляд самих голубів, що летіли в небі. У цьому контексті мимоволі пригадується сучасна українська робота Михайла Волкова «Голубівники Києва» (2023) – короткометражний документальний фільм, позначений такою самою делікатною увагою до героїв. Його персонажі – київські пенсіонери, для яких догляд за невеликими голубниками став вагомою частиною щоденного буття і щирим захопленням.

Подібно до К. Карабаша, М. Волков поєднує спостереження за людьми з кадрами пташиного польоту, що створює паралелі не лише на рівні теми, але й у виборі персонажів і засобах відтворення їхньої буденності.

Новий виток творчості К. Карабаша розпочався зі стрічки «На порозі» (1965), яка мала виразний саморефлексійний характер. Вона була присвячена випускникам школи 1964 р., які щойно завершили навчання і мусили зіткнутися з новими викликами життя. Саме ця робота, як стверджує Н. Яздон (Jazdon, 2008), стала своєрідним рубежем і початком нового періоду у кар'єрі К. Карабаша. Аналогічну увагу до такої соціальної проблематики бачимо й у фільмі Георгія Шкляревського «На порозі» (1982), де на прикладі історій випускників Львівської школи № 6, відзнятих за п'ять років після завершення навчання, осмислюється важливість вибору професії та власного місця в суспільстві (Закринична та ін., 2015, с.705).

Надалі К. Карабаш намагався віднайти нові методи й форми документування, що давали б змогу наблизитися до внутрішнього світу героя та створити глибокий індивідуальний портрет. Яскравим прикладом такого підходу став повнометражний документальний фільм «Рік Франка В.» (1967). У цій роботі режисер зосередився на життєвій історії молодого Францішека Врубеля, який фіксував власні переживання через щоденникові записи. Стрічка є хронікою року з життя хлопця з провінційного містечка, який вступає у дорослий світ: навчається, працює, переїжджає до промислового регіону й намагається знайти себе в новому середовищі.

У процесі зйомки головним залишався принцип природної поведінки героя

в кадрі. Це повністю відповідало прагненню К. Карабаша до документальної достовірності. Стрічка мала чітку композицію: вона складалася з частин, які символізували пори року та водночас розкривали різні періоди життя Франчішека. Відеоряд супроводжувався читанням уривків із його щоденника. Після прем'єри «Року Франка В.», що був тепло сприйнятий критикою та публікою, К. Карабаш закріпив статус провідного майстра документального кіно: «Своїм фільмом він довів, що у документальному кіно, як і в ігровому, можна побудувати повноцінний психологічний портрет персонажа. Не відмовляючись від методів, які він розробив раніше, та соціальних проблем, з якими він працював, він створив на екрані цілісну та переконливу історію головного героя» (Hendrykowska, 2018, p.166). Тож режисер розвіяв сумніви та стереотипи щодо знімання фільму, цілком присвяченого долі однієї особистості. Він наочно показав, що за умови вдалої концепції таке кіно може бути водночас переконливим і автентичним. Цю ідею підтвердила і наступна його робота – «Субота. Гражина А. та Єжи Т» (1969).

Після успіху «Музикантів», а також сміливих експериментів у стрічках «Люди в дорозі» та «Вузол», серед польських кінокритиків і режисерів почали говорити про «метод Карабаша», а згодом і про «школу Карабаша». Її фундамент, як сказано в «Історії польського документального фільму: 1945–2014» під редакцією М. Хендрикowsької (Hendrykowska, 2018, p.161), визначили два головні чинники: визнання новаторського принципу, що спирався на прагнення до автентичності та використання «психологічного спостереження» за екранними

героями, а також універсальністю застосування такого методу.

Результативність творчих пошуків К. Карабаша швидко знайшла підтвердження у доробку його учнів та послідовників. Для цілої групи документалістів, які орієнтувалися на його метод, суть мистецтва полягала у тривалому та уважному спостереженні за окремою людиною чи колективом, що були пов'язані спільною професійною діяльністю або інтересами (Kaczmarek, 2004). Центральним завданням такого способу роботи було проникнення у ті сфери повсякденності, які могли здаватися буденними чи малопримітними, проте, на думку К. Карабаша та його послідовників, приховували глибокий сенс. Завдяки фіксації широкого спектра людських реакцій і поведінки створювався багатогранний спосіб життя суспільства.

Підтвердженням значного впливу К. Карабаша можна вважати короткометражну роботу Януша Маєвського «Опус джаз» (1965), що і за формою, і за темою перегукується з «Музикантами». У ній Я. Маєвський фільмує концерт джазових артистів. Хоча стрічка може видатись копіюванням ідей Карабаша, детальніший розгляд дає змогу побачити індивідуальний підхід режисера. Для Я. Маєвського звернення до спадщини «Музикантів» не зводилося до відвертого копіювання, а означало творчу адаптацію методу під конкретне художнє завдання (Hendrykowska, 2018, p.163).

Подібною до «методу Карабаша» манери дотримувався і В. Шлесіцький. Зокрема, П. Плавусевський (Pławuszewski, 2017) звертає увагу на ретельне й тривале спостереження за табором польських ромів у його стрічці «Перед опалим листям» (1964).

Уроки К. Карабаша засвоїв і К. Кесльовський. Уже його ранні роботи, зокрема дипломний фільм «З міста Лодзь» (1969), демонстрували підхід, перейнятий у вчителя. У цій стрічці він фільмував лодзьких мешканців, конструюючи водночас скромний урбаністичний пейзаж і мозаїчний портрет міста. У такий спосіб К. Кесльовський розвивав традицію «міських» документальних нарисів, започатковану в «чорній серії».

Ознаки впливу К. Карабаша простежуються і в подальших роботах К. Кесльовського. У фільмі «Шпиталь» (1977) він відтворив атмосферу щоденної праці виснажених, проте відданих своїй професії лікарів-хірургів у травматологічному відділенні варшавської лікарні. Камера уважно стежить за їх робочою зміною і тим, як медичні працівники щодня стикаються з нестачею обладнання та інструментів і працюють у досить несприятливих обставинах. Близькою до такого спостереження є і робота «Сім жінок різного віку» (1978) – короткометражний фільм про балерин, де зміна поколінь танцівниць через послідовність тренувальних занять стає символом плину часу. Аналогічні риси настанов К. Карабаша можна знайти й у стрічці К. Кесльовського «Фабрика» (1970), у якій похмурі кадри рутинної заводської праці занурюють глядача в атмосферу виснажливого виробництва.

Опанування підходу К. Карабаша іншими кінематографістами мало різні форми і нерідко супроводжувалося певними труднощами через те, що окремі автори намагалися поєднати його здобутки з принципами *cinéma-vérité*, які в багатьох аспектах переживалися з його власним баченням. У 1960-х рр. цей підхід, заснований на прагненні до правдивості й автентичності, дійсно став характерною ри-

сою значної частини документалістів. Серед них варто згадати Маріана Мажинського, який створив такі фільми, як «Повернення корабля» (1963), «Перед турніром» (1965) та «Буття» (1967). Попри те, що його творчість зазвичай асоціюють саме з *cinéma-vérité*, окремі його роботи демонструють тяжіння до естетики К. Карабаша. Зокрема, у «Бутті» він розповідав історію щоденної роботи циркових артистів, що було, по суті, продовженням теми, яку К. Карабаш розглядав у фільмі «Люди на дорозі». М. Мажинський показав не лише фізичні навантаження акробатів, але й «зумів зафіксувати, переважно крупними планами, риси характеру, типові для цієї професії: амбіції, наполегливість, терпіння та неймовірну стійкість» (Hendrykowska, 2018, p.165).

До кола режисерів, пов'язаних із цією традицією, належить і Богуслав Рибчинський – автор фільму «Матура» (1964) про випускні іспити в школі. Стрічка складається з низки епізодів-спостережень: відповіді студентів перед комісією, їхня поведінка в коридорі, хвилювання перед виходом і зосередженість під час іспиту. Вагому роль у створенні стрічки зіграв С. Недбальський, чий стиль особливо помітний у використанні крупних планів, які охоплюють жести, міміку й найдрібніші рухи, завдяки чому стає відчутною внутрішня напруга й емоційні переживання героїв (Hendrykowska, 2018, p.165).

Загалом чимало польських режисерів того часу можна зарахувати до «школи Карабаша». Їх звернення до творчої спадщини митця було зумовлене як захопленням його окремими фільмами, так і інтересом до його методології спостережного кіно. Серед них варто відзначити Кристину Гричелов-

ську («Вівторок, четвер і субота» (1965), «24 години з життя Ядвіги Л» (1967)), хоча особливо виразно подібні риси простежуються у творчості Данути Халладін. На обох режисерок значний вплив мала співпраця з монтажеркою Л. Зонн, а також співробітництво з операторами С. Нєдбальським та А. Сташкевичем.

У фільмах К. Гричеловської та Д. Халладін застосовувалися подібні виразні засоби: терпляче спостереження, інтерв'ю та властива кінохроніці «фотографічність». Д. Халладін нерідко порушувала ті самі тематичні площини, що й К. Карабаш, а стиль і проблематика фільмів режисерки демонструють подібність до започаткованої ним документальної традиції. Наприклад, у стрічці «Один у світі» вона показує буденність вихованців дитячих будинків, розкриваючи соціальні проблеми та життєві виклики, з якими вони стикаються.

Вагомим внеском К. Карабаша стало формування естетико-етичної концепції польської документальної школи. Режисер наголошував, що документаліст повинен мати «терпляче око», тобто максимально уникати зайвої постановочності, не втручатися у природний перебіг подій і надавати перевагу на екрані звичайним людям. Саме через створення їхніх портретів, на думку митця, і реалізується соціальна функція документального кіно (Wejbert-Wąsiewicz and Matuchniak-Mystkowska, 2023, p.149).

На початку 1970-х рр. у польській документалістиці з'являється нова генерація режисерів, серед яких особливо вирізнялися Томаш Зигадло та Кшиштоф Кесльовський. Представники молодого покоління поступово відходили від поетичного й подекуди ліричного спостереження, започаткованого К. Ка-

рабашем і його послідовниками, натомість орієнтуючись, як пише Т. Любельський (Lubelski, 2015, p.351), на більш реалістичну та водночас критично-публіцистичну манеру оповіді.

Без перебільшення можна стверджувати, що якщо свого часу стрічки «чорної серії» виконували роль кінематографічного портрета суспільних проблем, відображаючи матеріальну скруту й побутові труднощі мешканців польських міст і передмість, про що розлого писала Г. Насталек-Жигадло (Nastalek-Żygadło, 2013), то вже в 1970-х рр. документальні роботи нового покоління режисерів суттєво розширили межі суспільно-критичного дискурсу на екрані. У центр їхньої уваги потрапили теми соціально-політичного характеру: неефективність бюрократії, важкі умови праці, маніпуляції з боку влади, а також раніше приховані за ідеологічною риторикою аспекти повсякденного існування польського суспільства.

Завдяки ідейно-тематичним орієнтирам і особливій кіномові, яку запропонували такі режисери, як Кшиштоф Кесльовський, Томаш Зигадло, Марцель Лозинський та інші, стало можливим по-новому розповідати про конфлікти й суперечності суспільства. Подібна художня стратегія постала логічним продовженням попереднього етапу розвитку польської документалістики, сформованого, зокрема, у творчому методі К. Карабаша. Вона означила перехід до нової фази, у якій головним завданням став критичний аналіз суспільного життя та створення своєрідної «соціальної розвідки». Як свого часу «чорна серія» започаткувала процес руйнування ідеологічних міфів (Toeplitz, 1980), так у 1970-х рр. нові документальні

твори відтворювали «невидимий світ» польської дійсності. Цей напрям, що природно виростав із попередніх досягнень польської та світової документалістики, втілив характерні риси кінематографа, влучно названого А. Вернером (Werner, 1980) кіно «соціальних хвилювань», яке сучасний глядач частіше ідентифікує як польське кіно «морального занепокоєння».

Висновки

Кінематографічна спадщина Казімежа Карабаша, одного з провідних польських режисерів 1960-х рр., охоплює широкий спектр тем і напрямів. Після стрічок, створених у межах так званої «чорної серії» («Там, де диявол каже "добраніч"», «Люди з пустки», «З Повісля»), ключовим досягненням митця став фільм «Музиканти», що й досі вважається одним із найвизначніших документальних творів десятиліття. К. Карабаш по-новому представив працю людини, відмовившись від стереотипних канонів соцреалізму та віднайшовши власну форму кінопоезії. Його метод полягав у зосередженні на деталях щоденного життя, які творять правду про людину, і режисер зумів показати це на прикладі як колективного, так і індивідуального героя.

К. Карабаш сприймав документалістику як особливу місію: через уважне споглядання та фіксацію дійсності він прагнув виявити повагу до людини. Серед головних принципів його підходу були пошук персонажів із неповторним життєвим досвідом, демонстрація їхньої поведінки, акцентування на дрібних, але промовистих деталях і використання максимально простого монтажу. К. Карабаш постійно наголошував на значенні емпатії та гуманіс-

тичного погляду, створюючи кіно, що відкривало глибину людських переживань і демонструвало шану до кожної особистості на екрані.

Так, К. Карабаш поставив не лише як автор і практик, а і як визначний теоретик та наставник для майбутніх поколінь. Його творчий доробок став фундаментом для численних здобутків польської документалістики – від експериментальних рішень до формування нових напрямів розвитку кіномистецтва.

К. Карабаш суттєво вплинув на формування як естетичних, так і етичних орієнтирів польського документального кіно, наголошуючи, що завдання документаліста полягає у виконанні місії уважного спостерігача, здатного дивитися на світ «терплячим оком». До того ж К. Карабаш відстоював концепцію «моральної відповідальності оператора», і саме у 1960-х рр. його підхід здобув особливу популярність, закріпивши за ним статус провідної постаті в еволюції польського неігрового кіно.

Проте вже у 1970-х рр. нове покоління польських кінематографістів почало відходити від його художньої парадигми, надаючи перевагу критично-публіцистичному реалізму. Очевидно, що їхнє творче бачення спочатку формувалося під впливом К. Карабаша, що особливо помітно на прикладі К. Кесьльовського – одного з провідних представників кіно «морального неспокою».

Не зайвим тут буде пригадати про поетку Чезаре Дзаваттіні – видатного італійського сценариста доби неореалізму, на думки якого неодноразово посилався К. Карабаш. Ч. Дзаваттіні наголошував, що достатньо було б щодня зачитувати в радіоефірі імена п'ятнадцяти випадкових людей із те-

лефонного довідника, аби вони знали, що їх помітили. К. Карабаш трактував цю ідею як заклик до визнання гідності кожної людини. На його переконання, найкращий спосіб засвідчити таке визнання – висловити до них щиру повагу. У кінематографічній практиці це означало доброзичливий і уважний погляд крізь камеру на людину та її життя. Саме в цьому проявлявся гуманістичний вимір «кіноока» польського документаліста.

Результати проведеного дослідження відкривають перспективу подальшого аналізу польської документаліс-

тики в контексті її історичної динаміки та соціокультурних і політичних обставин, які формували її розвиток. Особливе значення тут має розгляд естетичних, тематичних і методологічних стратегій польських та українських митців-документалістів. Продовження наукових студій у цьому напрямі дасть змогу детальніше простежити особливості польського й українського кіномистецтва та виявити їх стійкі зв'язки, що є важливим для розвитку сучасних підходів у вивченні українського кіномистецтва.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О. та Чайковська, В., 2020. Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- Безручко, О., 2016. Аудіовізуальне мистецтво та педагогіка екранних мистецтв України у працях та документах ХХ–ХХІ ст.. В: *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т. 1, с.23-64.
- Гончарук, С. та Проволовський, О., 2020. Постановча реальність документального кіно: прояви та смисли. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664>
- Закринична, І.М., Ємельянова, Т.О., Касян, Л.Г., Климович, Н.М., Любарська, Л.В., Макарова, Т.О., Матющенко, С.П. та Топішко, Н.О. упоряд., 2015. *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіно- і телесюжетів (1976–1985)*. Київ: Державна архівна служба України.
- Касян, Л.Г., Любарська, Л.В., Макарова, Т.О., Суржа, В.А. та Тихенко, О.В. упоряд., 2024. *Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіно-і телесюжетів (1996–2005). Доповнення (1918–1995)*. Луцьк: Вежа-Друк.
- Ширман, Р. та Мусевич, Б., 2024. Режисерське спостереження як фокусування достовірності сприйняття реальних подій в сучасному документальному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 7 (2), с.288-299. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319009>
- Bezruchko, O. and Hryftsov, V., 2025. Documentary Style in Fiction Film. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 8 (1), pp.60-78. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332389>

- Haltorf, M., 2007. *Historical Dictionary of Polish Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
- Haltorf, M., 2019. *Polish Cinema: A History*. 2nd Ed. New York: Berghahn Books.
- Hendrykowska, M. ed., 2018. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. [online] Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Available at: <<https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/4f68e505-6f0e-4507-8ad1-3676935b818f/content>> [Accessed 15 August 2025].
- Jazdon, M., 2008. Autoreflexje dokumentalisty w "Na progu" Kazimierza Karabasza. *Images*, 6 (11–12), pp.173–176.
- Jazdon, M., 2009. *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kaczmarek, J. ed., 2004. *Kadrowanie rzeczywistości: szkice z socjologii wizualnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Lubelski, T., 2015. *Historia kina polskiego 1895-2014*. Kraków: Universitas.
- Nastalek-Żygadło, G., 2013. *Filmowy portret problemów społecznych w "czarnej serii" (1956-1958)*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Nurczyńska-Fidelska, E., 1998. "Czarny realizm". O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, [online] 7, pp.33–47. Available at: <<https://pbl.ibl.waw.pl/item/journal-item/825738>> [Accessed 15 August 2025].
- Pławuszcowski, P., 2017. *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*. Kraków: Universitas.
- Toeplitz, J. ed., 1980. *Historia filmu polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Vol.4.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. and Matuchniak-Mystkowska, A., 2023. Filmy dokumentalne a postawy młodzieży: Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej. *Perspektywy Kultury*, [e-journal] 42 (3), pp.143–164. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.4203.12>
- Werner, A., 1980. Kino społecznych niepokojów. *Film na Świecie*, 10, pp.58–85.
- Zawodniak, M. and Zwierzchowski, P. eds., 2010. *Październik 1956 w literaturze i filmie*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

REFERENCES

- Bezruchko, O. and Chaikovska, V., 2020. Osoblyvosti vtilennia rezhyserskoho zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezhenni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.65–74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- Bezruchko, O. and Hryftsov, V., 2025. Documentary Style in Fiction Film. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 8 (1), pp.60–78. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332389>
- Bezruchko, O., 2016. Audiovizualne mystetstvo ta pedahohika ekrannykh mystetstv Ukraini u pratsiakh ta dokumentakh XX–XXI st. [Audiovisual art and pedagogy of screen arts in Ukraine in works and documents of the 20th–21st centuries]. In: *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo: dosvid, problemy ta perspektyvy* [Audiovisual art and production: experience, problems and prospects]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Vol. 1, pp.23–64.
- Haltorf, M., 2007. *Historical Dictionary of Polish Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.

- Haltorf, M., 2019. *Polish Cinema: A History*. 2nd Ed. New York: Berghahn Books.
- Hendrykowska, M. ed., 2018. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)* [The History of Polish Documentary Film (1945-2014)]. [online] Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Available at: <<https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/4f68e505-6f0e-4507-8ad1-3676935b818f/content>> [Accessed 15 August 2025].
- Honcharuk, S. and Provolovskiy, O., 2020. Postanovcha realnist dokumentalnogo kino: proiavy ta smysly [The Staged Reality of Documentary Films: Manifestations and Meanings]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664>
- Jazdon, M., 2008. Autorefleksje dokumentalisty w "Na progę" Kazimierza Karasza [Self-reflections of a documentalist in "On the threshold" by Kazimierz Karasza]. *Images*, 6 (11-12), pp.173-176.
- Jazdon, M., 2009. *Kino dokumentalne Kazimierza Karasza* [The Documentary Cinema of Kazimierz Karasza]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kaczmarek, J. ed., 2004. *Kadrowanie rzeczywistości: szkice z socjologii wizualnej* [Framing Reality: Sketches in Visual Sociology]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kasian, L.H., Liubarska, L.V., Makarova, T.O., Surzha, V.A. and Tykhenko, O.V. comps., 2024. *Kinolitopys. Anotovanyi kataloh kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv, kino-itelesiu zhettiv (1996–2005). Dopovnennia (1918–1995)* [Cinematography. Annotated catalogue of newsreels, documentaries, film and television stories (1996–2005). Supplement (1918–1995)]. Lutsk: Vezha-Druk.
- Lubelski, T., 2015. *Historia kina polskiego 1895-2014* [History of Polish Cinema 1895-2014]. Kraków: Universitas.
- Nastalek-Żygadło, G., 2013. *Filmowy portret problemów społecznych w "czarnej serii" (1956-1958)* [A cinematic portrait of social problems in the "black series" (1956-1958)]. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Nurczyńska-Fidelska, E., 1998. "Czarny realizm". O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego ["Black Realism." On Style and Its Function in Contemporary Films]. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, [online] 7, pp.33-47. Available at: <<https://pbl.ibl.waw.pl/item/journal-item/825738>> [Accessed 15 August 2025].
- Pławuszczyński, P., 2017. *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego* [My Way. The Cinema of Władysław Ślesicki]. Kraków: Universitas.
- Shyman, R. and Musevych, B., 2024. Rezhyserske sposterezhennia yak fokusuvannia dostovirnosti spryiniattia realnykh podii v suchasnomu dokumentalnomu kino [Director's Observation as a Focus of Authenticity of Real Events Perception in Contemporary Documentary Cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (2), pp.288-299. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319009>
- Toeplitz, J. ed., 1980. *Historia filmu polskiego* [History of Polish Film]. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Vol.4.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. and Matuchniak-Mystkowska, A., 2023. Filmy dokumentalne a postawy młodzieży: Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej [Documentary films and youth attitudes: Historical culture in hybrid reality]. *Perspektywy Kultury*, [e-journal] 42 (3), pp.143-164. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.4203.12>
- Werner, A., 1980. Kino społecznych niepokojów [Cinema of social unrest]. *Film na Świecie*, 10, pp.58-85.

Zakrynychna, I.M., Yemelianova, T.O., Kasian, L.H., Klymovych, N.M., Liubarska, L.V., Makarova, T.O., Matiushchenko, S.P. and Topishko, N.O. comps., 2015. *Kinolitopys. Anotovanyi kataloh kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv i kino- i telesiuizhetiv (1976–1985)* [Kinolitopys. Annotated catalog of newsreels, documentaries, and film and television stories (1976–1985)]. Kyiv: State Archival Service of Ukraine.

Zawodniak, M. and Zwierzchowski, P. eds., 2010. *Październik 1956 w literaturze i filmie* [October 1956 in literature and film]. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Надійшла: 23.08.2025; Прийнято: 29.09.2025;

Стаття була вперше опублікована онлайн: 25.12.2025

THE TRANSFORMATION OF POLISH DOCUMENTARY FILMMAKING IN THE 1960S: KAZIMIERZ KARABASZ'S CREATIVE METHOD

Maryna Braterska-Dron^{1a}, Maksym Klopenko^{2a}

¹ Doctor of Science in Philosophy, PhD in Art Studies, Professor;
e-mail: braterska.m@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3364-9143

² PhD Student;
e-mail: m.klopenko@knutkt.edu.ua; ORCID: 0000-0003-3979-0604

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

Abstract

The purpose of the article is to analyse the specifics of the development of Polish documentary cinema in the 1960s through the prism of Kazimierz Karabasz's directorial concept, to outline the gradual transition of Polish documentary cinema to reflecting the issues of 'moral unrest,' and to identify parallels with the Ukrainian documentary tradition. **Research Methodology.** The following methods were applied: film analysis – to consider Karabasz's filmography, the features of his visual language, dramaturgy and characteristics of the hero in his films; systematic method was used to identify the relationships between the director's work and the broader process of evolution of Polish documentary cinema, as well as to outline Karabasz's influence on the further development of the national school of non-fiction cinema; a historical method was used to reconstruct the cultural and political context in which the artist's style was formed, and to identify the main stages of the transformation of Polish cinema of the specified period. **Scientific Novelty.** The changes in Polish documentary cinema of the 1960s were systematically analysed in Ukrainian film studies for the first time, using the work of Kazimierz Karabasz as an example. The specifics of his documentary cinema were analysed, and signs of the influence of the 'Karabash school' on subsequent generations of Polish directors are outlined. **Conclusions.** The article examines the history of Karabash's creative method, identifies the main features of his directorial vision, and analyses the themes and artistic context of his works. Elements of innovation in his films are identified, and the gradual transition of Polish documentary cinema to reflecting issues of 'moral anxiety' is outlined. Parallels with the Ukrainian documentary tradition are also revealed. The results confirm that the 1960s marked a significant transformation stage in Polish non-fiction cinema. Karabash's creative method had a significant impact on the next generation of directors, which is clearly visible in the work of his younger colleagues, including in the early films of the representatives of the cinema of 'moral anxiety'. At the centre of the director's concept was always the desire for a truthful reproduction of human existence, presented both through the image of a collective hero and through individual stories. Further scientific studies of Polish documentary filmmaking open up prospects for revealing deeper ideological, thematic, and aesthetic intersections with Ukrainian documentary cinema.

Keywords: cinema; documentary cinema; Polish cinema; director; Karabash; artistic transformations; films of 'moral anxiety'

